Chiharu Chujo

Formes et enjeux politiques de la musique populaire dans le Japon des années 1970 jusqu'à aujourd'hui : arrangements stratégiques des artistes femmes engagées

---

CHUJO Chiharu. *Formes et enjeux politiques de la musique populaire dans le Japon des années 1970 jusqu'à aujourd'hui : arrangements stratégiques des artistes femmes engagées*, sous la direction de Claire Dodane. - Lyon : Université Jean Moulin (Lyon 3), 2018.
Disponible sur : http://www.theses.fr/2018LYSE3053

Document diffusé sous le contrat Creative Commons « Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

N°d'ordre NNT : 2018LYSE3053

THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON
Opérée au sein de
L'Université Jean Moulin Lyon 3

École Doctorale N°484
Lettres, Langues, Linguistique et Arts

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

Soutenue publiquement le 23/11/2018, par :
Chiharu CHUJO

Formes et enjeux politiques de la musique populaire dans le Japon des années 1970 jusqu'à aujourd'hui : arrangements stratégiques des artistes femmes engagées

---

Devant le jury composé de :

Kobayashi, Midori Professeure émérite Kunitachi Ongaku Daigaku Rapporteure
Lévy, Christine Maîtresse de conférences Université Bordeaux Montaigne Rapporteure
Otaola, Paloma Professeure des Universités Université Jean Moulin Lyon 3
Pelletier, Philippe Professeur des Universités Université Lumières Lyon 2
Yatabe, Kazuhiko Maître de conférences Université Paris Diderot- Paris 7

Dodane, Claire Professeure des Universités Université Jean Moulin Lyon 3 Directrice de thèse

Remerciements

J'adresse à ma directrice de thèse, Madame la professeure Claire Dodane, mes plus sincères remerciements pour la constance de son soutien et ses conseils aussi avisés que ses relectures furent minutieuses. Pour m'avoir fait entrer de plain-pied dans ce merveilleux monde qu'est celui des études de genre, recevez mon entière et profonde reconnaissance.

De même, je remercie très vivement mon directeur de mémoire à l'ENS de Lyon, Monsieur le professeur Philippe Pelletier, de m'avoir formée en Master à l'étude du Japon, prodigué de très salutaires recommandations, et soutenue tout au long de ces années.

Je tiens à témoigner ma reconnaissance à Madame Christine Lévy, Maîtresse de Conférences à l'Université Bordeaux Montaigne et à Madame Kobayashi Midori, Professeure émérite de Kunitachi Ongaku Daigaku (College of Music), pour avoir accepté d'être pré-rapporteurs et membres du jury.

Madame Sugita Kurumi, chercheuse retraitée du CNRS, et Madame Marie Augendre, Maîtresse de Conférences à l'Université Lyon 2, soient ici remerciées de m'avoir intégrée à leur projet de recherches, qui m'a permis de rencontrer des sinistrés de Fukushima.

Ma gratitude s'adresse également aux artistes, mères de Fukushima, et militantes japonaises que j'ai personnellement rencontrées au cours de ces six années d'études doctorales, ainsi qu'aux amis du Japon pour leur précieuse entremise.

J'adresse ma sincère reconnaissance à Madame Hosoi Ayame, Maîtresse de Conférences à l'Université Jean Moulin Lyon 3, ainsi qu'à mes amies Lucie Mode, Sarah Cuvelier, et en particulier à ma collaboratrice Madame Claude Michel-Lesne, pour le sérieux de leur relecture et leurs aimables conseils rédactionnels. Cette thèse n'aurait pu se faire sans leur collaboration.

Pour le fructueux environnement de recherche dans lequel chacun et chacune m'a permis d'évoluer, je suis particulièrement redevable aux doctorants et chercheurs de l'IETT, ainsi qu'aux chercheuses en études du genre que j'ai côtoyées.

Enfin, je tiens à remercier de son indéfectible soutien ma famille, sans qui rien ne serait réalisable.

Remarques liminaires

1. Dans ce travail, nous respecterons l'ordre de présentation des noms japonais, où le nom patronymique précède le nom personnel. Lorsqu'il s'agit d'un nom d'artiste japonais s'écrivant à l'aide du système Hepburn modifié (c'est-à-dire en *rômaji*), nous conserverons la forme et l'ordre de lecture utilisés par l'artiste.

   Ex. Ômori Seiko, UA, DAOKO ; 椎名林檎 (Shiina Ringo, ou Shîna Ringo) sera transcrit en alphabet latin Sheena Ringo, selon l'orthographe préconisée par l'artiste ; くるり (*Kururi*) s'écrira Quruli.

   Dans le cas de noms de scène d'origine étrangère et usuellement présentés au Japon en *katakana*, nous favoriserons une transcription dans la langue d'origine afin de faciliter la lecture. Nous préciserons toutefois entre parenthèses, lors de la première occurrence de ces noms, leur lecture phonétique en *rômaji*.

   Ex. Pinky Chicks (*Pinki chikkusu*).

2. Nous nous réfèrerons parfois à des ouvrages français ou anglo-saxons dans leur traduction en japonais. Nous indiquerons dans ce cas le titre traduit, le/la ou le(s) auteur(e)(s) de la traduction, ainsi que le titre original de l'ouvrage.

   Ex. Susan FALUDI, *Bakkurasshu : gyakushû sareru onna tachi* バックラッシュ: 逆襲される女たち [Backlash : la riposte contre les femmes] (*Backlash: The Undeclared War Againt American Women*, 1991), trad. par ITÔ Yukiko et KATÔ Makiko, Tôkyô, Shinchôsha, 1994, 325 p.

3. Sauf indication contraire, les traductions de citations du japonais et de l'anglais sont de notre main. Toute modification opérée pour contingences grammaticales à la reproduction d'une citation en français (ou traduite vers le français) sera signalée entre crochets.

4. Nous réserverons l'usage des italiques aux titres des chansons, albums et ouvrages de notre corpus, ainsi qu'aux termes d'origine étrangère ne figurant pas dans les dictionnaires unilingues de français.

5. Nous encadrerons de guillemets typographiques (« ») la traduction des termes cités en langue étrangère, les citations courtes insérées dans le corps du texte, ou afin de souligner certaines nuances lexicales. Dans les notes, ces guillemets encadreront selon l'usage les titres d'articles rédigés en français ou en japonais ; dans le cas d'articles en langue anglaise, ceux-ci seront encadrés par des guillemets anglais (“ ”).

6. Pour des questions de concision et de pertinence, les paroles des chansons présentées ne seront pas données dans leur intégralité ; seules les parties à analyser feront l'objet d'une reproduction. Ces textes seront présentés en syllabaire japonais, avec traduction française en vis-à-vis. Une transcription des paroles en *rômaji* sera parfois fournie pour les besoins de l'analyse, essentiellement lorsqu'il importe de prendre en considération la question phonétique.

7. Nous emploierons si nécessaire des termes grossiers ou obscènes dans la traduction des paroles, afin de préserver le registre de langue du texte original.

8. Notre thèse relevant également du champ des études de genre, nous avons conscience de la nécessité d’une écriture épicène. L’écriture inclusive faisant encore débat à date de rédaction de cette thèse, nous éviterons le point médian, dont l'emploi ne s’est pas encore banalisé (ex. Musicien.ne.s). Nous opterons en revanche pour l’usage inclusif de la double flexion et de la parenthèse quand il s'agira d’évoquer un groupe de personnes des deux sexes. Ex. Les musiciens/musiciennes ; les musicien(ne)s.

Table des matières

INTRODUCTION **1**

PREMIÈRE PARTIE / RÉFLEXIONS LIMINAIRES **15**

CHAPITRE I. LA PLACE SOCIALE DES FEMMES JAPONAISES, DES MOUVEMENTS SOCIAUX D'APRÈS-GUERRE JUSQU'À AUJOURD'HUI 22

1. Nagata Hiroko et Tanaka Mitsu : le corps féminin et l'engagement politique *22*

1-1. Nagata Hiroko : la femme-soldat 23

1-2. Les notions de « féminité » et de « femme-soldat » chez Nagata 28

1-3. Tanaka Mitsu : la mise en cause du patriarcat dans les mouvements sociaux 32

1-4. L'ontologie du corps féminin chez Tanaka 35

2. Le bakku rasshu (backlash), ou « débat sur l'identité des femmes » *39*

2-1. Le *backlash* de Susan Faludi 40

2-2. Le *backlash* au Japon 43

2-3. Le *backlash* dans les milieux scientifiques au Japon 49

3. Après Fukushima : l'ambivalence des postures *54*

3-1. La place des femmes dans une société civile « non féministe » 54

3-2. Les mobilisations de femmes après Fukushima 57

3-3. Les mouvements antinucléaires depuis 2011 62

CHAPITRE II. L'ÉVOLUTION DES PERCEPTIONS SOCIALES SUR L'ENGAGEMENT DANS LA MUSIQUE 70

1. La situation complexe des artistes japonais engagés dans la politique *70*

1-1. *Shakai-ha*, un terme maudit dans la musique populaire japonaise ? 71

1-2. La genèse du terme « J-pop » et la dimension commerciale accrue de la musique populaire 85

2. L'autocensure et les contraintes imposées par l'industrie musicale *92*

2-1. Le système de censure japonais 92

2-2. Les sujets tabous pour l'industrie musicale 101

2-3. De nouvelles perspectives : le *streaming* et le déclin des ventes de disques depuis le mouvement *Anpo* 105

3. Le choix des artistes : posture contestataire assumée, ou posture alternative ? *113*

3-1. Les styles : du désengagement à l'engagement 114

3-2. Des formes d'engagement revisitées 119

3-3. L'engagement de la jeune génération 131

DEUXIÈME PARTIE / LE DÉTOURNEMENT DU CORPS : LES ENJEUX DU GENRE DANS LES PERFORMANCES ARTISTIQUES **139**

CHAPITRE III. LA PLACE DES MUSICIENNES AU JAPON : DES AUTEURES-COMPOSITRICES-INTERPRÈTES AU VOCALOÏDE 145

1. Les auteures-compositrices-interprètes à l'ère de l'essor de la musique populaire *146*

1-1. L'avènement des musiciennes japonaises folk 146

1-2. L'évolution de la scène « underground » : Katô Tokiko et Asakawa Maki 149
1-3. Deux musiciennes populaires à l'ère post-*zenkyôtô* : Nakajima Miyuki, chantre des « perdants », et Arai Yumi, porte-parole de la société de consommation 155
2. Les aidoru, ou la fétichisation de la féminité 166
2-1. Définition 166
2-2. Trois *aidoru* emblématiques des années 1980 : Matsuda Seiko, Koizumi Kyôko et le groupe O-nyanko Club 170
2-3. Les années 1990 et le début des années 2000 : de l'impasse des œuvres commerciales à l'apparition d'une nouvelle scène indépendante 176
2-4. De la dernière moitié des années 2000 à nos jours 187
3. Le vocaloïde et la musique électronique : une nouvelle place pour les artistes femmes ? 199
3-1. Le vocaloïde et le succès phénoménal de Hatsune Miku 199
3-2. Le vocaloïde comme médium d'expression du malaise social 214
3-3. L'approche baudrillardienne et l'aspect de simulacre dans le *vocaloïde* 217
CHAPITRE IV. MUSICIENNES FÉMINISTES ? L'AMBIVALENCE DE LA PLACE DES FEMMES ET LE DÉFI DES MUSICIENNES 228
1. Le conflit interne des musiciennes dans les années 1970-1980 229
1-1. Kobayashi Mariko : une musicienne « exaspérante pour les hommes » 233
1-2. Togawa Jun : le corps subversif 238
2. Une musicienne provocatrice ? L'intériorisation de la révolte chez Sheena Ringo 251
2-1. La subjectivité chez Sheena Ringo 252
2-2. Des performances provocantes : un défi lancé au rapport de force 258
3. Le détournement des normes et la stratégie mise en œuvre par les nouvelles générations : le cas d'Ômori Seiko 277
3-1. L'univers fictif chez Ômori Seiko 277
3-2. Argot : la narrativité d'Ômori 288
3-3. Un comportement rusé : le stratagème d'Ômori 296

TROISIÈME PARTIE / L'HISTOIRE « DES AUTRES » ET LA CAPACITÉ D'AGIR : L'ARRANGEMENT STRATÉGIQUE DES MUSICIENNES ENGAGÉES DANS LES RAPPORTS DE FORCE 300

CHAPITRE V. TROIS MUSICIENNES ENGAGÉES DANS LE JAPON CONTEMPORAIN 309
1. Cocco : l'incarnation du dilemme d'Okinawa 309
1-1. Cocco et son attachement particulier à Okinawa 311
1-2. La postcolonialité d'Okinawa, vue par Cocco 314
1-3. « Il n'y a plus d'utopie, nulle part » 327
2. UA : une perspective écologique dans la musique électronique 329
2-1. La célébration poétique de l'univers chez UA 329
2-2. La reprise : un style d'engagement chez UA 339
3. Terao Saho : le récit des voix subalternes 350
3-1. Regard sur la précarité 350
3-2. La narratologie allégorique de Terao Saho 357
3-3. « Je suis persuadée de la nécessité de continuer à affirmer mes positions. » 363

4. Écologisme et responsabilité : la notion de domination chez les musiciennes d'un point de vue écologique et social *372*
4-1. « L'écoféminisme » : un regard sur l'interdépendance entre les êtres vivants 373
4-2. L'écoféminisme chez UA et Cocco 376
4-3. Terao Saho, la question de la dignité des êtres humains 393
CHAPITRE VI. DES FORMES D'ENGAGEMENT REVISITÉES 400
1. Les formes d'expression des musiciens japonais : une analyse comparative *400*
1-1. Analyse comparative n° 1 : Saitô Kazuyoshi et Gotô Masafumi, ou la subjectivité comme fondement de la responsabilité sociale 401
1-2. Analyse comparative n° 2 : Kishida Shigeru et Ozawa Kenji, la contestation dans une société postmoderne 407
2. Singularités des formes d'expression féminines *428*
2-1. Concepts métonymiques – lueur dans les ténèbres et *inochi* (vie) 430
2-2. Performances corporelles 433
3. Déconstruction des discours dominants dans le monde de la musique populaire *445*
3-1. La quête identitaire des musiciennes engagées 445
3-2. La *responsabilité civile* dans la pensée libérale 450
3-3. La responsabilité sociale dans le cadre théorique et éthique du *care* 455
3-4. La *maternité* : prisme de lecture de l'engagement social ? 462

CONCLUSION 468

ANNEXES 475

ANNEXE 1 476
ANNEXE 2 479
ANNEXE 3 485
ANNEXE 4 488
ANNEXE 5 491

BIBLIOGRAPHIE& DISCOGRAPHIE SELECTIVE 502

OUVRAGES EN LANGUE JAPONAISE *503*
ARTICLES DANS DES REVUES OU DES OUVRAGES COLLECTIFS *510*
OUVRAGES EN LANGUES OCCIDENTALES *519*
ARTICLES DANS DES REVUES OU DES OUVRAGES COLLECTIFS *525*
THESES *530*
ARTICLES DE JOURNAL *531*
RESSOURCES INTERNET *533*
VIDEOS YOUTUBE *540*
DISCOGRAPHIE SELECTIVE *541*

Introduction

Celles et ceux qui s'interrogent sur les rapports entre musique et politique au Japon ne peuvent aujourd'hui mener leur réflexion sans considérer le spectre de la catastrophe de Fukushima, tant cette dernière aura profondément marqué les esprits des artistes de l'archipel et de la communauté musicale internationale.

À la fatalité de ce cataclysme d'origine naturelle s'ajouta en effet un facteur aux conséquences dramatiques : l'imprudence et la négligence humaines, qui pour leur responsabilité directe dans l'accident de la centrale nucléaire de Fukushima Daiichi, ne cessent aujourd'hui encore de diviser la société nipponne. En 2011, la réaction des musiciens à ce désastre et aux nombreuses questions qu'il soulevait fut loin d'être uniforme et univoque : ceux-ci se concentrèrent sur le sort des victimes, ceux-là donnèrent libre cours à leur colère contre les politiques nucléaires, quand d'autres décidèrent, sciemment ou non, de ne pas émettre d'opinion qui emprunterait les canaux de l'industrie musicale. Depuis le 11 mars 2011, le nombre conséquent de témoignages apportés par des artistes opposés au nucléaire ou aux politiques menées par le Japon a conduit les chercheurs à mettre en lumière le rôle prépondérant de la musique dans les mouvements sociaux du Japon post-Fukushima[1].

Il n'en demeure pas moins que la majorité de ces artistes, y compris les plus connus, sont des hommes : force est de constater que leurs homologues féminins éveillent nettement moins l'attention du public. Cette relative absence de musiciennes engagées, du moins dans le panorama de la musique populaire contemporaine, a été mise en évidence par plusieurs travaux récents. La spécialiste de la société civile Yoshii Michiko a établi dans un article une liste de chansons antinucléaires, dont aucune n'était l'œuvre d'une artiste femme[2]. Peu de musiciennes sont par ailleurs présentées comme « engagées » dans les mouvements antinucléaires par l'ouvrage de Manabe Noriko *The Revolution Will Not Be Televised*, en dépit d'une analyse

[1] CHÛJÔ Chiharu, *L'impact de la musique alternative sur la conscience politique des jeunes au Japon après Fukushima*, Mémoire de master en Sciences politiques, sous la direction de Philippe Pelletier, Lyon, ENS de Lyon, 2012 ; OGUMA Eiji, "A New Wave Against the Rock: New Social Movements in Japan Since the Fukushima Nuclear Meltdown", in *Japan Focus*, nº 13‑2, vol. 14, 1er juin 2016, p. 39.

[2] YOSHII Michiko 吉井美知子, "Study on Anti-Nuclear Songs of Japan in 2011: Compared with Anti-War Songs of Vietnam in 1960s", in *Mie daigaku kokusai kôryô sentâ kiyô*, vol. 7, 2012, pp. 55‑65.

herméneutique poussée et d'un corpus d'une grande richesse[3]. En 2011, la revue musicale japonaise *Music Magazine* a également publié un numéro spécial intitulé *Protest Song Chronicle*, lequel répertoriait les principaux musiciens protestataires ou subversifs résidant au Japon et de par le monde. Parmi les cent trente artistes sélectionnés selon des critères assez obscurs par un panel de critiques musicaux, seuls vingt-neuf musiciens japonais, dont six musiciennes, furent présentés comme des artistes « engagés »[4]. Naturellement, ce chiffre ne saurait correspondre au nombre réel d'artistes contestataires au Japon, mais il convient surtout de noter que le panel de spécialistes de la musique populaire responsable de cette sélection ne comptait dans ses rangs que trois femmes pour trente-deux hommes. Cette disparité confirme, si besoin était de le faire, qu'une forte domination masculine s'exerce dans l'archipel à l'égard des discours sur la musique populaire dite « protestataire ». Peu de temps avant la publication de ce numéro de *Music Magazine*, une autre revue intitulée *Bitchfork*, mais élaborée majoritairement par de célèbres critiques japonaises, avait cependant fait état d'une indéniable présence féminine dans les milieux musicaux japonais[5]. Au regard de ces deux recensements récents, nous pouvons supposer qu'existe dans le monde de la critique *ès* musique populaire « engagée » une sorte d'exclusivisme fondé sur l'entre-soi de genre, compte tenu de la présence marginale des femmes en ce domaine.

La médiatique affaire Harvey Weinstein d'octobre 2017 semble rétrospectivement confirmer la tendance des artistes japonaises à une forme d'engagement plutôt timorée. La révélation des faits de harcèlement sexuel dont le producteur américain s'était rendu coupable vit en effet la communauté internationale réagir de manière immédiate et massive à l'affaire, avant d'aussitôt élargir le débat à la globalité du problème incriminé. De nombreuses célébrités témoignèrent ouvertement du harcèlement sexuel qu'elles avaient pu subir dans le cadre de leur travail, tandis que le slogan *MeToo*, lancé en 2007 par la militante américaine Tarana Burke lors d'une campagne de dénonciation du phénomène, se répandait comme une traînée de poudre sur les réseaux sociaux pour traduire la colère des femmes. Le Japon présenta un étonnant contraste avec ce phénomène médiatique international : rares furent les journaux à avoir spontanément évoqué l'affaire, qui dans l'ensemble, ne suscita que des réactions relativement

[3] MANABE Noriko, *The Revolution Will Not Be Televised: Protest Music After Fukushima*, New York, Oxford University Press, 2015, 433 p.

[4] Voir Annexe 3, pp. 496-497.

[5] Voir NODA Tsutomu 野田努 et MITA Itaru 三田格 (dir.), *Zero nendai no ongaku : bicchifôku-hen* ゼロ年代の音楽 : ビッチフォーク編 [De la musique des années 2000 : Bitchfork], Tôkyô, Kawade shobô, 2011, 192 p.

modérées. Une affaire similaire, mais antérieure, devait cependant profiter de cette vague internationale de dénonciation pour surgir dans les colonnes de certains journaux japonais : celle de la journaliste indépendante Itô Shiori, qui avait accusé en juin 2015 son confrère Yamaguchi Noriyuki de violences sexuelles. Il est intéressant de constater qu'il fallut l'ampleur internationale du phénomène *MeToo* et la publication d'un livre par la journaliste pour que la presse japonaise commençât à s'intéresser réellement à l'affaire[6]. Si aucune musicienne japonaise ne prit la parole durant cette période pour lever l'omerta sur la question du harcèlement sexuel au Japon, un tel mutisme ne signifie pas que le pays échappe à cette problématique endémique[7]. Pourquoi ce choix de garder le silence en dépit d'un contexte éminemment favorable à la libération de la parole féminine ? Que révèle-t-il de la place des femmes dans le monde de la musique populaire japonaise ?

La première question que nous avons souhaité aborder dans le présent travail est donc celle de l'existence de musiciennes japonaises dites « engagées », dont il s'agira de définir plus précisément l'engagement. Si certaines d'entre elles manifestent un engagement de nature politique, leurs modes d'expression de prédilection (textes de chansons et performances) sont souvent moins explicites que chez leurs homologues masculins. Est-il dès lors possible de caractériser dans le champ de la musique populaire une forme d'engagement politique au « féminin » ?

Notre thèse se propose d'étudier la complexité de l'environnement musical des artistes populaires et la prise de position de certaines d'entre elles dans un tel contexte. Naturellement, notre objectif ne consiste ni à décrire une quelconque idéologie politique, ni à dresser un état des lieux de la scène musicale populaire féminine qui soit parfaitement exhaustif. Nous avons davantage axé nos recherches sur l'analyse comportementale des musiciennes à travers leurs discours souvent consensuels. Cette poursuite du consensus répond à des normes sociales

[6] D'après nos recherches, le journal *Yomiuri* n'a jamais traité de cette affaire dans ses pages. Quant à l'*Asahi*, il l'évoque pour la première fois deux années après les faits, en juin 2017, pour cesser d'y faire allusion quatre mois plus tard. Si Itô Shiori publia son livre à charge courant octobre 2017, soit presque au même moment que la vague *MeToo*, aucun de ces deux quotidiens ne devait rapporter ce phénomène mondial. Il fallut attendre que l'agence de presse japonaise *Kyôdô tsûshin* mentionne cette parution dans une dépêche datée du 19 octobre 2017 pour que le journal *Mainichi* s'en empare. Nous pouvons donc considérer que l'attention accordée à cette affaire par les médias de masse japonais repose davantage sur la publication de l'essai autobiographique d'Itô que sur l'écho international de l'affaire Harvey, même si cette dernière y contribua dans une moindre mesure.

[7] Certaines militantes et essayistes comme Mori Mayumi (1954-) manifestèrent par voie de presse leur soutien à cette série de dénonciations publiques, mais aucune femme issue du monde de la musique populaire ne s'exprima à ce sujet. Voir le quotidien *Tôkyô Shinbun*, édition du 15 novembre 2017.

particulièrement clivantes pour les femmes japonaises du XXI[e] siècle, comme en témoigne la passivité actuelle du Japon dans les débats relatifs à la question du harcèlement sexuel.

La représentation des femmes dans la question des rapports de force

Nos recherches se penchent sur les formes d'expression adoptées par les musiciennes populaires japonaises pendant, notamment, la période qualifiée par certains auteurs de « postmoderne »[8]. Depuis l'époque moderne, les féministes centrent le débat sur la mise en place d'une politique luttant contre la « domination masculine »[9]. En Occident, les féministes de la première vague[10] se sont battus pour le droit des femmes dans la sphère publique, tandis que le mouvement féministe des années 1960 et 1970 a défini la domination dans la sphère privée comme le fondement de la domination d'un sexe sur l'autre. Avec le slogan *The personal is political* (« Ce qui est personnel est politique »), les féministes ont exprimé l'idée que l'assujettissement des femmes, certes vécu individuellement, prend pour seule origine les rapports de pouvoir hommes-femmes ancrés dans une société donnée. Les expériences que l'on

[8] Dans nos recherches, nous entendons le terme postmoderne de deux manières : d'une part, dans son acception critique de la pensée moderne (Eagleton, 1996), et d'autre part, afin de désigner dans le contexte social du Japon de l'ère contemporaine (voire la période depuis l'après-guerre), une période où la structure du pouvoir et la notion de la vérité, de la rationalité, de la subjectivité commencent, selon Bruno Latour, à faire l'objet de critiques. Bruno LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes*, 2013, Paris, La Découverte, p. 210

[9] Selon Pierre Bourdieu, la domination n'est pas un geste à sens unique, vertical, mais une production sociale concrétisée à travers le « consentement » ou le « compromis » entre les divers composants de la société. Or, pour certains féministes, Pierre Bourdieu s'est retrouvé piégé dans un binarisme moderne (Louis 1999), soit-il « homme / femme » ou sphère « publique / privée ». De plus, pour ses opposants, l'importance excessive accordée au travail de Bourdieu dans la reconnaissance des études de genre au sein de la société française renverrait à un masculinisme caricatural de la société (Marry, 2002). Anne-Marie DEVREUX, Éric FASSIN, Helena HIRATA *et al.*, « La critique féministe et la domination masculine », in *Mouvements*, n° 5, vol. 24, 2002, pp. 60‑72 ; Marie-Victoire LOUIS, « Bourdieu : Défense et illustration de la domination masculine », in *Le Temps Moderne*, n° 604, 1999, pp. 325‑358.

[10] Parmi eux, Harriet Taylor Mill (1807-1858), André Leo (1824-1900), Maria Deraisme (1828-1894), ou encore Charlotte Perkins Gilman (1860-1935). Rappelons ici que le mouvement féministe a connu trois grandes période, ou « vagues » : la première entre le XIX[e] et le XX[e] siècle, puis dans les années 1960-1970, et enfin à partir des années 1990. Comme le suggère Denisa-Adriana Oprea, cette troisième vague n'est pas réellement un « mouvement », mais une tendance politique s'appuyant davantage sur la contextualisation de la question du genre (Oprea 2008 : 5-13). Michèle RIOT-SARCEY, *Histoire du féminisme*, Nouvelle édition, Paris, La Découverte, 2008, 120 p. ; Estelle B. FREEDMAN, *No Turning Back: the History of Feminism and the Future of Women*, New York, Ballantine Books, 2003, 464 p. ; Natalie ZEMON DAVIS, Françoise THÉBAUD, Geneviève FRAISSE *et al.*, *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Perrin, 2002, 896 p. ; Denisa-Adriana OPREA, « Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne », in *Recherches féministes*, vol. 21, 2008, pp. 5-27.

croit personnelles sont au fond collectives, et devraient à ce titre être traitées collectivement, « en faveur des Femmes »[11].

Conceptualiser la « Femme » ne va cependant pas de soi, tant cette catégorie plurielle se divise en de multiples entités selon divers critères ethnique, générationnel, de classe sociale, d'orientation sexuelle, ou encore de couleur politique. Les femmes ne sauraient se mobiliser sous la bannière d'un simple « nous, les femmes », même si elles partagent peut-être une même volonté de contester les rapports de force établis. La question de l'identité collective des femmes est ainsi, depuis les années 1980, au centre des débats féministes[12]. Spécialiste de la littérature anglaise et historienne, Patricia Waugh indique que le féminisme contemporain a toujours remis en cause la pensée des Lumières[13], et notamment la question de la séparation des sphères publique et privée, qui « confina les femmes dans le domaine "privé" de l'incarnation et de la domesticité pour délimiter et définir la sphère publique de la raison et de la souveraineté subjective comme essentiellement abstraite, impartiale et surtout, masculine »[14]. Si la lutte des féministes de la première vague visait ainsi la restitution d'une subjectivité féminine « collective », le féminisme contemporain remet davantage en question l'identité universelle des « Femmes », attirant l'attention sur les problèmes posés par cette notion identitaire. Or, selon Waugh, le « risque » consiste à nier totalement l'existence d'une subjectivité commune au sexe féminin et donc, inévitablement, la possibilité d'un « pouvoir d'action politique pour les femmes » (*political agency for women*) [15]. Aujourd'hui, les enjeux du féminisme se sont recentrés sur cette relation complexe entre une éventuelle subjectivité et la diversité individuelle des femmes[16].

---

[11] Françoise PICQ, « Le personnel est politique : féminisme et for intérieur », 24 juin 1995. Texte en ligne :, https://francoisepicq.fr/le-personnel-est-politique-feminisme-et-for-interieur/, consulté le 20 février 2017.

[12] À ce sujet, voir Ann BROOKS, *Postfeminisms: Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*, London, Routledge, 2002, 240 p. ; Valerie BRYSON, *Gender and the Politics of Time: Feminist Theory and Contemporary Debates*, Bristol, Policy, 2007, 222 p. ; Janice MCLAUGHLIN, *Feminist Social and Political Theory: contemporary debates and dialogues*, Basingstoke, Hampshire ; New York, Palgrave Macmillan, 2003, 214 p. ; Judith BUTLER et Joan Wallach SCOTT (dir.), *Feminists Theorize the Political*, New York, Routledge, 1992, 485 p.

[13] Patricia WAUGH, "Postmodernism and Feminism", in Patricia WAUGH (dir.), *Contemporary Feminist Theories*, New York, New York University Press, 1998, pp. 177‑193.

[14] *Ibid.*, p. 180.

[15] *Ibid.*, p. 180.

[16] Christina CHROSBY, "Dealing with Differences" in *Feminists Theorize the Political*, Judith Butler et Joan Wallach Scott (dir.), New York, Routledge, 1992, pp. 130‑143.

L'engagement politique et les femmes au Japon

Comme aux États-Unis ou en Europe, nous pouvons distinguer dans l'histoire du Japon deux périodes majeures du féminisme. La première vague vit le jour à l'ère Taishô (1912-1926)[17], peu après que l'écrivaine Hiratsuka Raichô (1886-1971)[18] eût créé la revue féministe *Seitô* [Les bas bleus] (1911-1916). Durant ces années, cette dernière anima dans les pages de *Seitô* et d'autres publications similaires bon nombre de débats sur l'identité des femmes, dont l'emblématique débat sur la « protection de la maternité » (*bosei hogo ronsô,* 1918) avec, entre autres, la célèbre poétesse Yosano Akiko (1878-1942)[19]. Il fallut cependant attendre les années 1970 pour qu'à l'instar de la France ou des États-Unis, les rapports de force en œuvre dans la sphère privée soient pointés du doigt par les femmes. Le mouvement féministe nommé *Ûman Ribu* (*Women's Lib*, de l'anglais *Women's Liberation,* souvent abrégé en japonais par *ribu*)[20], qui a ouvert le débat sur de nombreuses thématiques sociétales, se répandit à travers tout l'archipel aussi bien sur le plan scientifique que politique. Selon plusieurs historiennes, les premiers mouvements appartenant aux *ribu* touchèrent de multiples domaines : mouvement contre la discrimination, mouvement des femmes ouvrières, mouvement pacifiste, mouvement de la nouvelle gauche, *etc*[21]. Certains de ces mouvements s'opposèrent à l'eugénisme[22], d'autres s'investirent dans la lutte antinucléaire[23]. En dépit des débats soulevés par son élaboration et

[17] Selon l'historien Inoue Kiyoshi, les premiers discours défendant la parité furent toutefois tenus dès l'ère Meiji (1868-1912), au moment où le Mouvement pour la liberté et les droits du peuple (*Jiyû minken undô*) se répandait dans tout le Japon. Voir INOUE Kiyoshi 井上清, *Gendai Nihon josei-shi* 現代日本女性史 [L'histoire des femmes dans le Japon contemporain], Tôkyô, San'ichi shinsho, pp. 232-250.

[18] Au début des années 1900, quand Hiratsuka poursuivait ses études sur le bouddhisme zen — chose alors rarissime pour une femme —, le but de l'éducation féminine était de former les femmes à être de « bonnes épouses et des mères avisées » (*ryôsai kenbo*). Hiratsuka se montrait très critique à l'égard de cette conception : surdouée, elle refusait « l'idée de l'infériorité de la femme dans la société » et rejetait « fermement l'idéologie de la "*ryôsai kenbo*" diffusé dans les établissements scolaires » (Lévy 2014, p. 28). Dans son livre *Genshi josei wa taiyô de atta* [À l'origine, la femme était le soleil, elle nie la division des sexes, qu'elle qualifie de « niveau moyen ou inférieur au soi », et qui par conséquent, « doit mourir et s'anéantir ». Christine LÉVY (dir.), *Genre et modernité au Japon : la revue Seitô et la femme nouvelle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, 352 p.

[19] Claire DODANE, *Yosano Akiko : Poète de la passion et figure de proue du féminisme japonais*, Publications Orientalistes de France, Aurillac, 2000, pp. 247-258.

[20] Même s'il renvoie par son nom au mouvement féministe américain éponyme, Ueno Chizuko avance que le mouvement féministe japonais n'est pas une simple « importation » du féminisme américai (Ueno 2006 : 390).

[21] MIZOGUCHI Akiyo 溝口明代, SAEKI Yôko 佐伯洋子 et MIKI Sôko 三木草子 (dir.), *Shiryô ûman ribu-shi* 資料ウーマンリブ史 I [Documents sur l'histoire du Mouvement de libération des femmes au Japon, tome 1], Tôkyô, Shôkadô, 1992, 416 p.

[22] *Ibid.*, tome 2, pp. 157-193 ; tome 3, pp. 193-202.

[23] *Ibid.*, tome 3, pp. 123-124.

son fonctionnement, la « Loi pour l'égalité des chances hommes-femmes en matière d'emploi » [24] promulguée en 1986 constitue l'un des hauts faits de toutes ces luttes féministes.

Il est à souligner, néanmoins, que la société japonaise envisage le statut social et le droit des femmes de manière assez particulière : malgré la dénonciation des rapports de force dans la sphère privée, le statut de « femme au foyer » (*shufu*) est considéré comme une place légitime dans la société japonaise. Parmi les chercheurs et chercheuses ayant révélé les structures patriarcales de l'édifice social japonais d'après-guerre[25], la spécialiste féministe de l'éthique Kanai Yoshiko souligne que le postulat patriarcal à l'œuvre dans les mouvements sociaux s'expliquerait, d'une part, par le manque de politiques en faveur de la parité au sein du féminisme japonais des années 1980, mais aussi par le système économique capitaliste, qui lança précisément l'essor économique du Japon en recourant à la division sexuée des tâches[26]. La situation demeure cependant ambivalente : si l'on constate, d'un côté, une participation accrue des femmes de toutes générations au militantisme, aucune évolution sociétale notable ne semble pourtant émerger. La grande majorité des Japonaises continuent, passivement, à se soumettre au dogme du patriarcat après le mariage, acceptant d'être réduites par la société à la seule fonction de mères de famille — voire d'objets à caractère sexuel. Ce comportement s'expliquerait notamment par l'absence de dispositif social et politique défendant une situation

[24] En japonais *Danjo koyô kikai kintô-hô*, abrégé en français par « Loi pour l'égalité ». À noter que l'intitulé original de ce texte législatif ne faisait nulle mention de la parité.

[25] Le débat sur le statut social des *shufu* se poursuivit en effet après la Seconde Guerre mondiale : en 1955, l'activiste et critique Ishigaki Ayako reprocha aux femmes au foyer « de renoncer à leur parcours professionnel lors du mariage » (Mackie 2003, p. 133). Certains suggérèrent que le statut de *shufu* devait être considéré comme une « profession », d'autres soulignèrent le rôle des femmes au foyer dans les mouvements sociaux, notamment ceux en faveur du désarmement nucléaire ; certains encore considérèrent cette question sous un angle marxiste et cherchèrent la valeur « travail » des *shufu*. Cependant, en 1976, l'essayiste Komano Yôko déclara que l'ensemble de ces discussions ne pouvaient s'affranchir de l'idée d'une division sexuée des rôles professionnels. Vera MACKIE, *Feminism in Modern Japan*, Cambridge University Press, 2003, pp 132-135 ; SATÔ Yôko et FUJIMURA-FANSELOW Kumiko, "From Home to the Political Arena", in FUJIMURA-FANSELOW Kumiko et KAMEDA Atsuko (dir.), *Japanese Women - New Feminist Perspective on the Past, Present, and Future*, New York, The Feminist Press, 1995, p. 365‑372 ; NISHIMURA Junko, *Motherhood and Work in Contemporary Japan*, London ; New York, Routledge, 2016, 121 p. ; Journal Nikkei, édition du 9 septembre 2017, texte en ligne : https://www.nikkei.com/article/DGXLASDF29H17_Y7A 900C1MM8000/, consulté le 12 novembre 2017.

[26] D'après Kanai, ce système social s'appuie sur trois principaux éléments : 1. l'emploi à vie, l'ancienneté et le syndicat d'entreprise ; 2. le système fiscal et celui des pensions basées sur les ménages ; 3. le système de protection sociale, qui suppose la division sexuée des tâches — auxquels s'ajoutent un système fiscal favorisant l'abattement pour les charges familiales. KANAI Yoshiko, "Issues for Japanese Feminism", in *Voices from the Japanese Women's Movement,* New York, An East Gate Book, 1996, pp. 3‑22.

égalitaire entre hommes et femmes[27]. Or, pour certains chercheurs[28], réduire les femmes et mères au foyer à des victimes des rapports de force sexués, les cantonner à la sphère privée, revient potentiellement à occulter la complexité de leur position sociale et, parfois, de leur engagement politique. Au Japon, certains mouvements contre le nucléaire[29] furent organisés à leur entière initiative, mais non seulement : aujourd'hui encore, nombre d'actions charitables ou pacifiques sont mises en place par des collectifs de mères japonaises[30]. Aussi l'engagement féminin cherche-t-il d'autant plus à se diversifier, à s'affranchir de normes pétrifiées, que la société s'échine à les y contraindre.

Les musiciennes et l'engagement

Définir la relation qu'entretiennent les femmes avec la notion d'engagement est tout aussi complexe que de déterminer la nature du rapport entre musique et engagement. Le socio-musicologue et spécialiste de la musique populaire anglais Simon Frith suggère que la musique offre aux individus un lieu où « se révèle leur identité »[31]. Pour ce dernier, l'identité n'émerge jamais de l'intérieur de soi, puisqu'elle provient de notre image extérieurement perçue. Autrement dit, la musique aide à révéler l'identité à travers cette extériorité. David Hesmondhalgh souligne cependant que l'identité peut tout de même se constituer grâce au « for intérieur », et plus précisément aux « émotions » qui « surviennent de manière dynamique [au cours de] processus sociaux et psychologiques »[32]. Ces éléments extérieurs et intérieurs libérés

[27] Selon les statistiques pour l'année 2013 du Ministère des Affaires intérieures et Communications, les femmes occupent aujourd'hui encore 70% des emplois sous contrat à durée déterminée proposés au Japon. De plus, leur salaire médian n'atteindrait que 70% du salaire moyen des employés hommes (Ministère de la Santé, de l'Emploi et de la Protection sociale, statistiques de 2010).

[28] Notamment ceux défendant l'éthique du *care*. Voir Carol GILLIGAN, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, 184 p. ; Virginia HELD, *The Ethics of Care: Personal, Political, and Global*, Oxford ; New York, Oxford University Press, 2006, 211 p. ; OKANO Yayo 岡野八代, *Sensô ni kôsuru : kea no rinri to heiwa no kôsô* 戦争に抗する: ケアの倫理と平和の構想 [Contre la guerre : le concept de paix et l'éthique du *care*], Tôkyô, Iwanami shoten, 2015, 281 p.

[29] HASEGAWA Kei 長谷川啓, « 3.11 go no feminizumu ni mukete » 3.11 後のフェミニズムに向けて [Vers un féminisme post-mars 2011], in *« 3.11 Fukushima » igo no feminizumu*「3.11 フクシマ」以後のフェミニズム [Le féminisme après le 11 mars 2011 et Fukushima], Tôkyô, Ochanomizu shobô, 2012, pp. 94‐99. ; YAZAWA Misaki 矢澤美佐紀, « "Umu sei to genpatsu" : Tsuhima Yûko wo tegakari ni »「産む性と原発」 津島裕子を手がかりに [« Le sexe reproductif et l'énergie nucléaire » à travers l'analyse de Tsuhima Yûko], *ibid.*, p. 57‐68.

[30] Voir le chapitre 1 de notre première partie, pp. 53-68.

[31] Simon FRITH, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, University of Harvard Press, 1996, p. 295 ; traduit et cité par David HESMONDHALGH, « Musique, émotion et individualisation » in *Réseaux*, n°141-142, février 2007, p. 210.

[32] *Ibid.*, p. 211.

par l'expérience musicale deviennent également une « ressource importante » pour que les identités « résistent » et « surmontent » le « stigmate », le « stéréotype »[33]. En considérant ces réflexions, ainsi que la notion sartrienne d'engagement[34], nous pouvons supposer que les musiciens engagés construisent leur identité d'individus engagés à travers leur expérience musicale et leurs émotions, à moins qu'ils ne fassent de cette expérience musicale un rempart contre les stigmates et les stéréotypes qu'ils veulent dénoncer.

Pour clarifier l'acception généraliste dans laquelle nous entendons le terme de « musique populaire », précisons dès cette introduction que celui-ci ne fera pas systématiquement référence à une catégorie musicale précise. Nous emploierons dans la présente étude le terme de « musique populaire » pour désigner un vaste éventail de registres musicaux partageant la double caractéristique d'être diffusés par l'industrie musicale et de réunir un large public. Le terme d'« industrie musicale », ou de « marché de l'industrie musicale », se réfère quant à lui aux acteurs détenant dans cet écosystème un pouvoir décisionnel[35]. La musique populaire est ainsi, au sens le plus large, la musique destinée au grand public ainsi qu'aux médias de masse. Dans l'univers de la musique classique occidentale, nombreux sont les travaux académiques à soulever la question du genre : certains s'évertuent à mettre en lumière les œuvres de compositrices longtemps ignorées des milieux musicaux classiques[36], tandis que d'autres dissèquent les causes de génération de codes artistiques banalisant l'exclusion des femmes[37].

[33] Rob Rosenthal et Richard Flacks citent à cet égard les identités « queer », « nigger », « punk » ou les mouvements des musiciens latino-américains. Rob ROSENTHAL et Richard FLACKS, *Playing for Change: Music and Musicians in the Service of Social Movements Paradigm*, Routledge, 2010, p. 94.

[34] Dans *L'Être et le Néant* (1943), Jean-Paul Sartre suggérait que les êtres humains ne pouvaient jamais se libérer totalement de l'engagement : une fois venu au monde, un être humain « est condamné à être libre » et appelé à « choisir différents possibles ». En ce sens, l'indifférence, le « délaissement », c'est-à-dire le fait de ne pas prendre position, est envisagé comme « un choix », une subjectivité autonome. Si le philosophe admet qu'« il n'y a de liberté qu'en situation » (pp. 538-539), la pensée sartrienne pose pour principe qu'un être humain est « toujours responsable, même individuellement, du monde dans lequel il vit » (Wagner 2005, p. 4). Jean-Paul SARTRE, *L'Être et le Néant*, Gallimard, 2017(1943) ; Patrick WAGNER, « La notion d'intellectuel engagé chez Sartre », in *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, Archives des Cahiers de la Recherche, Cahier 1, 2003. Article en ligne : http://journals.openedition.org/leportique/381, consulté le 5 avril 2018.

[35] Jacob Thomas MATTHEWS, *Industrie musicale, médiations et idéologie : pour une approche critique réactualisée des « musique actuelles »*, thèse de doctorat sous la direction de Mireille VAGNÉ-LEBAS, Université Bordeaux-III, 2006.

[36] Voir par exemple les travaux de Kobayashi *et al.* (1999), Koskoff (2014), McVicker (2011), Pendle (2001) ; ou le numéro « Musiciennes » de la revue Clio : *Clio, Histoire, Femmes et Société*, nº 25, Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 320. En ligne : http://journals.openedition.org/clio/2152, consulté le 5 avril 2018.

[37] Parmi eux, les recherches d'Escal et Rousseau-Dujardin (1999) sur la posture des musiciennes au XIX^{e} siècle, ou l'approche sociologique de la posture des musiciennes par Hyacinthe Ravet (2011), par Lebrun Barbara et al. (2012), ou l'approche musicologique de la norme genrée par Catherine Rudent (2005, 2012) ou par Susan McClary (2015).

En ce qui concerne la musique populaire, Simon Frith et Angela McRobbie dénoncèrent dès 1978[38] la prédominance d'un certain phallocentrisme dans ce domaine, où « les rôles de création attribués aux femmes demeurent limités et sont uniquement conditionnés par la volonté des hommes de prendre en compte les aptitudes des femmes »[39]. Certains chercheurs encouragèrent une évolution de cet environnement des plus normés par l'analyse du développement de la « Women's music »[40], ou du mouvement féministe *Riot Grrrl,* qui vit le jour sur la scène punk du début des années 1990, et se répandit aux États-Unis[41]. Bien que ne se revendiquant pas comme féministes, certaines musiciennes de l'époque se retrouvèrent d'autre part à contester un monde dominé par le machisme, précise Liz Evans[42]. Si tout cela conforta la place des femmes dans le monde de la musique populaire, ce fut l'apparition de Madonna qui bouleversa les représentations. L'artiste s'appuyait en effet sur une image mêlant érotisme et sexualité, comme une « forme postmoderne de subversion féminine »[43]. Enfin, comme suggéré par de plus récentes études[44], l'aura provocatrice de Madonna émane chez d'autres musiciennes, comme Lady Gaga. Bien évidemment, les œuvres de musiciennes ne trahissent pas toujours un regard sceptique ou dénonciateur sur le monde masculin. Les femmes sont souvent contraintes d'accepter leur condition dans le monde de la musique populaire, au vu de la conjoncture commerciale. Si les recherches au Japon traitant de la posture des femmes dans la sphère musicale populaire ont atteint leur apogée dans les années 1990 et au début des années 2000[45], peu d'études sont aujourd'hui consacrées à la question de l'engagement des

[38] Simon FRITH et Angela MCROBBIE, « Rock and Sexuality », in Simon FRITH (dir.), *Taking Popular Music Seriously*, Aldershot, Ashgate Publishing, 1991 [1978], pp. 41-57.

[39] *Ibid.*, p. 373. L'analyse de Frith et McRobbie ne prend toutefois pour objet que la musique rock, et non l'ensemble de la musique populaire. Une limite ultérieurement critiquée par Marion Leonard, qui insistera sur la nécessité de considérer d'autres formes musicales, comme la ballade (Leonard 2007, p. 25).

[40] Musique centrée sur la question du genre, composée et jouée par des femmes, pour un public féminin. Ce mouvement musical donna lieu à la création de sociétés de disques ou d'événements exclusivement féminins. Parmi ses principales représentantes, citons Holly Near (1949-), Ani DiFranco (1970-) ou Meg Christian (1946-). Voir Cynthia LONT,"Women's Music: No Longer a Small Private Party", in Reebee GAROFALO (dir.), *Rockin' the boat: mass music and mass movements*, Boston, South End Press, 1992 ; Dee MOSBACHER, *Radical Harmonies*, DVD, Wolfe Video, 2004.

[41] Sara MARCUS, *Girls to the Front: the True Story of the Riot Grrrl Revolution*, 1e éd., New York, Harper Perennial, 2010, 367 p.

[42] Liz EVANS (dir.), *Women, Sex, and Rock'n'Roll: in Their Own Words*, London ; San Francisco, Pandora, 1994, 276 p.

[43] Roseann MANDSZIUK, "Feminist Politics and Postmodern Seductions: Madonna and the Struggle for Political Articulation", in Cathy SCHWICHTENBERG (dir.), *The Madonna Connection*, Westview Press, 1993, pp. 168-169.

[44] Voir l'introduction de notre deuxième partie, p. 161.

[45] Citons le recueil de Kitagawa *et al.* (1999) et les travaux d'Inoue (2003), Koizumi (2005) sur le genre dans la musique populaire, ou d'Ogura (1989, 1990, 1991, 1992) sur la représentation des idoles féminines japonaises.

musiciennes[46]. Il nous semble dès lors urgent de clarifier l'évolution de la situation des musiciennes au Japon depuis les années 1990 à ce jour. Par l'examen des postures engagées des musiciennes japonaises, la présente étude se propose donc de combler une lacune laissée par le milieu académique japonais.

Corpus et plan de thèse

Après avoir pré-examiné toute la production musicale des artistes que nous étudierons, nous avons choisi de retenir quatre types de supports de recherche : les titres individuels (qu'il s'agisse de chansons originales ou de reprises[47]), les albums[48], les matériaux paratextuels (entrevues, essais, articles de la main de l'artiste, prise de parole lors d'évènements) et visuels (vidéo-clips). L'essentiel de notre corpus se compose d'œuvres datant de la décennie 2000, à l'exception de quelques morceaux antérieurs présentés par souci comparatif. La date de sortie des œuvres et le discours de leurs auteurs (à travers titres, jaquettes, entrevues et articles) sont autant de supports auxquels nous avons eu recours pour décoder les concepts que nous souhaitions, à travers les 94 chansons étudiées dans ces pages, mettre en surbrillance.

À partir de ce corpus, il s'agira d'identifier les problématiques communes aux différentes postures artistiques étudiées. Bien que certaines artistes engagées mènent leur carrière en dehors du marché commercial[49], nous avons mis l'accent sur l'aspect populaire de la musique afin d'analyser l'environnement de la culture de masse et les stratégies d'affirmation des artistes dans ces milieux. Nous nous sommes notamment focalisée sur les rares musiciennes conscientes des problématiques de genre à des fins de mise en perspective avec les vedettes

[46] Parmi les quelques articles explicitant la posture des musiciennes à l'égard des questions de genre, voir Nishi (2017) et Katsuki (2014) à propos des *aidoru*, Tanaka (2014) au sujet de la compositrice Yoshida Takako (1910-1956), ainsi que les contributions du numéro d'avril 2017 de la revue *Eureka*, consacré à la musicienne Ômori Seiko, que nous allons aborder en fin de deuxième partie.

[47] Nous avons ainsi souhaité retenir ce mode d'expression en tant qu'élément susceptible d'aider à dresser un portrait plus précis des artistes étudiées : en effet, la reprise n'est pas seulement une remise en valeur de la chanson originale, mais aussi la valorisation de l'interprétation du repreneur, à savoir des idées qui authentifient l'identité de l'artiste. Gabriel SOLIS, "I Did It My Way: Rock and the Logic of Covers", in *Popular Music and Society*, nº 3, vol. 33, juillet 2010, pp. 297‑318.

[48] Dans ces deux premiers cas, nous nous sommes penchées sur les notices discographiques et entrevues des artistes pour remettre les œuvres dans leur contexte historique, ainsi que sur des sites Internet reproduisant les textes des chansons.

[49] Telles les musiciennes subversives PIKA, du groupe Afurirampo, Odani Misako, ou la rappeuse RUMI. Le duo féminin Charisma.com et la rappeuse Akko gorira sont pour leur part des musiciennes féministes.

féminines de la musique populaire commerciale, les « idoles »[50]. Chez les musiciennes japonaises, la question du genre n'entretient pourtant pas de lien systématique avec l'engagement politique. Certaines d'entre elles refusent d'ailleurs que leur identité artistique soit fondée par la question du genre. Afin de mieux explorer cette rupture singulière, nous avons choisi d'étudier plusieurs cas de musiciennes dont l'engagement n'est pas de nature féministe, et que nous comparerons à leurs consœurs plus « féministes », ainsi qu'à leurs homologues masculins.

Pour résumer, le cœur de nos recherches portera sur la caractérisation des musiciennes engagées et de leurs postures dans le Japon des années 1990 à ce jour. Notre argumentaire s'articulera à cette fin en trois parties, dont la première sera entièrement consacrée à l'analyse du contexte historique.

Dans un premier temps, nous définirons la nature de l'implication des femmes au sein des mouvements sociaux contemporains en nous référant aux prémisses des mouvements féministes. Nous nous concentrerons ainsi sur trois périodes thématiques qui nous verront examiner : 1. le statut ambigu des femmes engagées dans les années 1970, lorsque les mouvements féministes du *Women's Lib* virent le jour au Japon ; 2. le virage conservateur esquissé par le féminisme japonais à travers le phénomène critique du *backlash* des années 1990 ; 3. l'après Fukushima, période marquée par la responsabilisation des mères japonaises contre le nucléaire, laquelle connut un essor remarquable depuis le 11 mars 2011. En témoignant de la détermination des femmes engagées, l'analyse de ces trois faits majeurs nous permettra de mieux décrypter le statut des musiciennes que nous étudierons dans la troisième partie. Dans un second temps, nous nous interrogerons sur les comportements des musiciens japonais politiquement et socialement engagés, ainsi que sur les questionnements que leurs activités peuvent soulever. Pour ce faire, nous examinerons plus particulièrement la pratique de l'autocensure, d'usage fréquent au sein de cette communauté de musiciens. Ce chapitre visera à contextualiser et préciser les raisons fondant la singularité du statut des artistes engagées.

Dans la deuxième partie, nous nous focaliserons sur les enjeux du genre au fil d'études de cas destinées à analyser le regard social porté sur les femmes dans le monde de la musique populaire, ainsi que le comportement des femmes évoluant dans cet environnement. Nous nous

[50] Bien que l'univers des idoles soit au Japon aussi bien composé d'hommes que de femmes, nous nous focaliserons dans ces pages sur ces dernières, la présente recherchant porte exclusivement la place des femmes leurs modes d'expression artistique et leurs représentations dans la musique populaire. À ce titre, nous attribuerons par défaut le genre féminin au terme japonais *aidoru.*

attacherons en premier lieu à dresser un historique des différentes méthodes de prise de position des musiciennes japonaises, en lien avec l'évolution de la place des femmes dans la société japonaise. Nous nous focaliserons notamment sur trois figures emblématiques : l'auteure-compositrice-interprète (ACI), l'*aidoru*, et l'interprète électronique du registre vocaloïde[51]. Nous examinerons ensuite le comportement des musiciennes japonaises ayant exploré dans leur œuvre la question du genre à l'aide de quatre exemples. En nous inspirant du concept d'« abjection » développé par Julia Kristeva, nous étudierons en premier lieu « l'aliénation du corps féminin » chez Kobayashi Mariko (1954-), Togawa Jun (1961-) et Sheena Ringo (1978-), trois musiciennes se démarquant des autres artistes japonaises par leur expression provocatrice, avant de nous pencher sur le cas d'Ômori Seiko (1987-), dont les textes et performances ouvrirent dans la musique japonaise de masse de toutes autres portes au féminisme. Des analyses à la fois textuelles et contextuelles participeront à former une vision plus claire de ce pan de la musique populaire japonaise dite « féminine ».

Dans la troisième partie, nous nous intéresserons à trois musiciennes certes engagées, mais dont la posture n'est pas considérée comme « féministe » : Cocco (1977-), UA (1972-) et Terao Saho (1981-). Chacune de ces artistes est notoirement impliquée dans trois domaines d'engagement étroitement liés : les mouvements pacifistes et la contestation des politiques sécuritaires pour Cocco, les mouvements écologistes pour UA, et la contestation des problèmes sociaux pour Terao. Si le cliché de la musicienne doublement engagée dans les mouvements écologistes et pacifistes demeure vivace, ces trois artistes présentent un autre point commun d'intérêt : elles sont toutes trois mères, mais refusent de justifier leur engagement par leur maternité, dont le mythe sclérose encore la représentation de l'engagement social des femmes japonaises. Nous défendrons l'hypothèse d'une ambivalence volontaire : si ces femmes rejettent le corps maternel, elles le font précisément à cause et *en faveur* de leur identité de musiciennes engagées, comme suggéré par Kristeva. Après avoir cartographié la posture de chaque artiste, nous analyserons leurs performances au prisme, notamment, de la conception écoféministe : il s'agira alors d'évaluer s'il émane spontanément de ces musiciennes une aspiration féministe, ou si une certaine forme de négociation se dissimule au contraire dans leurs performances. Enfin, nous consacrerons un chapitre entier à une analyse comparative de ces musiciennes avec quatre artistes masculins retenus pour leur représentativité en matière de posture engagée, ainsi que la

[51] Le vocaloïde, dont nous détaillerons l'utilisation *infra*, est un outil numérique permettant de faire chanter une composition musicale par une voix de synthèse. Cette nouvelle forme de composition ne fut pas sans exercer au Japon un immense impact sur la création et la diffusion d'œuvres amateures.

similarité de leur vision du monde : les ACI Saitô Kazuyoshi (1966-) et Ozawa Kenji (1968-), le vocaliste du groupe de rock Asian Kung-Fu Generation, Gotô Masafumi (1976-), et celui du trio Quruli, Kishida Shigeru (1976-). Nous souhaiterions ainsi, au-delà des genres, mettre en lumière le dénominateur commun à cet ensemble de musiciens et musiciennes dédiés à une forme d'art subtilement politique. Cette perspective nous permettra de réexaminer une dernière fois la spécificité et l'hétérogénéité des postures que nous avons abordées. Entre une acceptation de surface et un désaveu plus ou moins timide, selon leur souci de proscrire tout conflit par trop ouvert avec la société, les musiciennes empruntent en effet des voies détournées dans leur élaboration d'une tactique de défense, sinon de résistance, à l'environnement hypernormé de la société japonaise. Malgré la distance que certaines adoptent volontairement avec le registre « féministe », l'affirmation de leur féminité à travers ces chemins s'avère en définitive directement alimentée, bien que les intéressées n'en aient pas nécessairement conscience, par le profond mépris de la société nipponne pour la question de l'égalité de genre.

PREMIÈRE PARTIE

Réflexions liminaires

Disserter de l'engagement politique contemporain des musiciennes japonaises engagées suppose au préalable de définir ce que sous-entend, dans ce cadre, l'« engagement » — notamment par un retour historique sur le contexte socio-politique ayant mené ces artistes à s'affirmer dans la sphère professionnelle. Aujourd'hui, au Japon, les articulations entre engagement politique féminin et féminisme restent profondément complexes. Les figures de la première vague du féminisme japonais ont livré, depuis la Seconde Guerre mondiale, un combat aspirant à la participation accrue des femmes dans la sphère politique. Telle lutte pour la revendication des droits des femmes repose sur une dialectique entre corps féminin et relation de pouvoir, problématique déjà présente au début du XX^{e} siècle. À cette période, la question de la maternité (*bosei*) se trouvait au centre des débats féministes japonais. Durant la Première Guerre mondiale (1914-1918), certaines féministes japonaises encouragèrent les femmes à participer plus activement à la politique de l'État : ainsi la militante Ichikawa Fusae (1893-1981) s'engagea-t-elle en politique en défendant le concept de « front domestique » (*jûgo*), faisant du rôle de « soutien » le rôle féminin par défaut en ces temps de crise. Comme le rappelle Ueno Chizuko[52], l'écrivaine Hiratsuka Raichô (1886-1971) fit quant à elle de la maternité le point d'ancrage des femmes dans ce conflit[53]. Sa cause fut pourtant souvent combattue : en

[52] UENO Chizuko 上野千鶴子, *Nashonarizumu to jendā* ナショナリズムとジェンダー [Nationalisme et genre], Tôkyô, Seidosha, 1998, pp. 32-33.

[53] Il convient toutefois de noter que Hiratsuka ne défendait pas la division sexuelle des rôles sociaux. Lorsque cette dernière intégra l'Éducation supérieure du Zen (très rares étaient les femmes admises à l'époque), l'Éducation Nationale encadrait l'éducation féminine avec le slogan « bonne épouse, mère avisée » (*ryôsai kenbo*). Hiratsuka a toujours dénoncé cette conception très paternaliste : cette surdouée refusait en effet « l'idée de l'infériorité de la femme au sein de la société » autant qu'elle rejetait « fermement l'idéologie de la *ryôsai kenbo* largement reprise par les établissements scolaires » (Lévy, 2014, p. 28) Dans son livre *Genshi josei wa taiyô de atta* [À l'origine, la femme était le soleil], elle nie la division genrée des sujets, qui abaisse pour elle la qualité des femmes. Sa découverte des travaux de Ellen Key influença son opinion quant à la valeur à accorder à la maternité (Hirose, 2006, p. 41). Key suggérait trois principes inhérents à l'identité féminine : l'éducation centrée sur les enfants, le suprématisme de l'amour basé sur l'individualisme, et la maternité. Pour Key, les hommes sont « déductifs et analytiques », tandis que les femmes sont « intuitives et synthétiques » — une psychologisation des caractères cherchant à rendre aux femmes toutes leurs possibilités dans les domaines de l'amour, de la maternité, du ménage, de la capacité et de l'imagination. Elle en conclut que les femmes excellent par leur maternité, « un don reçu de la Nature » (Key, 1973, p. 21), et défend par conséquent la notion de « soins maternels » qui pousserait aussi bien les femmes à se consacrer à l'éducation des enfants qu'à les décourager de s'engager dans une activité professionnelle (Kaneko, 1999, p. 128-131). Pour elle, l'important est de sauver « la potentialité des femmes ». La maternité serait donc à ses yeux une valeur féminine distinctive, qui assure aux femmes un positionnement social propre, et c'est en cela qu'elle la valorise. Enfin, pour Hiratsuka, une bonne maternité est garante d'un enfant meilleur, capable d'assurer la paix et de servir les intérêts de l'État, de sorte que ce dernier devrait protéger la maternité et, à travers elle, les femmes. Voir HIRATSUKA Raichô 平塚らいてう, *Genshi, josei wa taiyô de atta* 原始、女性は太陽であった [À l'origine, la femme était le soleil], t. 1, Otsuki shoten, 1971-1972, p. 219 ; HIROSE Reiko, "The Formation of Hiratsuka Raicho's Thought: À Discussion of the Influence of Ellen Key's Ideas on Hiratsuka Raicho and Honma Hisao", in *Jendâ shigaku*, vol. 2, 2006, pp. 35-48 ; Christine LEVY (dir.), *Genre et modernité au Japon : La revue* Seitô *et la femme nouvelle*, Presses Universitaires de Rennes, 2014 ; TACHI Kaoru 舘かおる, « Kindai tennôsei kokka to seibetsu nibunka » 近代天皇制国家と性別二分化 [L'État impérial de l'ère moderne et la division des sexes], in TANAZAWA et NAKAJIMA. (dir.),

1918, Yosano Akiko (1878-1942), célèbre poétesse et écrivaine, lui opposa le concept de « bonne épouse et mère avisée » (*ryôsai kenbo*), entretenu par ce lien indéfectible à la maternité, et rendant les femmes « esclaves » de la famille[54]. Selon Ueno, la position de Hiratsuka s'explique par sa volonté d'inscrire — et de justifier — la contribution de la femme dans l'effort de guerre en essentialisant le lien vital qui la relie à l'État : son pouvoir de reproduction. Pour Hiratsuka, la place sociale des femmes est de fait assurée par leur contribution primale à l'État et à l'intérêt général en tant que mères, dans un contexte historique d'exclusion de la femme de cet espace public. Ueno souligne par ailleurs que ce débat conceptuel entre Yosano et Hiratsuka se focalise sur une exagération du système d'État chez Hiratsuka. Les origines sociales de Yosano, issue d'une famille de commerçants, expliquent peut-être cette distanciation vis-à-vis du système public, qu'elle reproche à Hiratsuka d'idéaliser. Mais on peut noter que la guerre fut effectivement l'occasion, pour les femmes, d'affirmer leur rôle capital dans la natalité de leur pays et l'éducation des enfants, grâce au pouvoir conféré par la maternité, que l'on retrouve dans la notion de *jûgo*.

Une telle notion recélait pourtant une ambivalence problématique. L'historienne féministe Kanô Mikiyo (1940-) révèle en effet que ce rôle de « renfort » pouvait, à l'époque, être considéré comme une forme « d'émancipation » pour de nombreuses femmes[55]. Participer aux activités civiques était une avancée majeure pour ces femmes autrement privées de la

フランスから見る日本ジェンダー史[Histoire des femmes au Japon : Une approche française], Tôkyô, Shin.yôsha, 2007, pp. 159-161.

[54] Dans son article de 1918 intitulé « Josei no tettei shita dokuritsu » [L'indépendance totale des femmes], Yosano Akiko critique la position de Hiratsuka, laquelle cherche à appliquer la théorie de Key au contexte japonais. Yosano souligne que les femmes sont déjà asservies à leur mari par leur fonction reproductrice. Elles devraient donc refuser « pour la même raison ». le lien de dépendance qui les lierait à l'État (cité par Claire DODANE, *Yosano Akiko (1878-1942), De ses premiers poèmes à ses essais sur la condition féminine*, thèse de doctorat, 1992, p. 339). Dans sa logique, le couple se doit d'acquérir une indépendance économique et matérielle avant de fonder une famille, ceci impliquant une nécessaire insertion professionnelle de la femme. En effet, le « statut d'assisté », dépendant d'une aide de l'État, ne peut favoriser l'« esprit indépendant et courageux » des femmes. Ce débat s'est perpétué, entraînant d'autres féministes comme Yamakawa Kikue (1890-1980), qui défendit le socialisme afin de favoriser la place des femmes, ou Yamada Waka (1879-1957), qui à l'instar de Hiratsuka, soutint la notion de « bonne épouse, mère avisée » ainsi que l'aide de l'État pour protéger la maternité. *Ibid.*, pp. 337-349.

[55] L' « Association des femmes pour la sécurité nationale » (*Kokubô Fujin-Kai)*, groupe politique de femmes établi en 1932 afin de servir les intérêts des armées japonaises à titre de « renforts », a ainsi mobilisé plus de 600 000 femmes. Contrairement à l'image bourgeoise des associations féminines répandue à l'époque, la *Kokubô Fujin-Kai* a mis en avant le « caractère populaire » (*shominsei*) de son implication politique. Le groupe a ainsi intégré à ses rangs des femmes issues de classes sociales variées, avec pour slogan : « la sécurité nationale commence dans la cuisine » (*kokubô wa daidokoro kara*). Même si ce slogan ne fait mention que de leur rôle domestique, l'implication des femmes allait en réalité bien au-delà de la sphère privée : elles se mobilisaient pour le départ ou le retour des soldats, collectaient les dons pour l'État, contrôlaient les tenues vestimentaires des femmes qu'elles jugeaient inaptes, en raison de leurs toilettes apprêtées, au rôle attendu d'une femme pendant la guerre. (Kanô, 2009, pp. 171-181)

possibilité de disposer de leur temps à des fins citoyennes. Malgré un présupposé patriarcal, plus perceptible encore aujourd'hui, Kanô considère que la guerre a tout de même incité les femmes à s'imposer dans la société[56]. Ainsi, l'émancipation des femmes japonaises de l'époque s'appuie sur une dichotomisation des sphères publique et privée, cette dernière étant considérée comme secondaire. La majorité des femmes alors engagées dans la politique œuvraient en faveur d'une institutionnalisation de la place des femmes dans un rôle d'« épouses » ou de « mères »[57], intériorisant ainsi, et non sans paradoxe, « l'*idéologie domestique* de la société[58] » dans leur engagement politique.

Ce paradoxe devait persister dans les années 1970, au cours desquelles les mouvements sociaux atteignirent leur apogée au Japon. La participation des femmes à ces mouvements a toujours été considérée comme une contribution marginale de citoyennes *déclassées*. Ce carcan idéologique patriarcal généra la deuxième vague du féminisme japonais, dit « Women Lib » (*Ûman Ribu* ウーマンリブ), et une remise en cause de la dichotomie privé / public. En dépit de ces phases de questionnement et de militantisme féministes, la société japonaise demeure encore frileuse quant à l'intégration sans condition des femmes à la vie civique. Selon le rapport du Forum économique mondial sur les disparités entre les sexes publié en 2017, le Japon se situe au 114e rang sur 144 pays[59]. Cette même année, la proportion de députées au Parlement japonais stagnait aux environs de 10%, tandis que 56,3 % des femmes actives travaillaient sous contrat à durée déterminée — contre 21,8 % de leurs homologues masculins[60]. À côté de ces chiffres, et plus abstraitement, on peut observer une répulsion profonde du peuple japonais à l'égard du féminisme.

---

[56] UENO, *op. cit.*, p. 51.

[57] IKAWA, 2003, p. 10.

[58] Précisons ici le terme d'*idéologie domestique*, de l'anglais *domestic ideology* ou *domesticity* : il s'agit de l'idéologie qui s'est développée à la fin du XIXe siècle, dans le sillage de la Révolution industrielle, et qui se réfère à « l'expérience vécue de la vie privée, aux dimensions matérielles du foyer et à une idéologie qui organise des idées complexes et souvent contestées sur la vie privée, le travail, l'identité sexuelle, la famille, la formation, la classe socioéconomique, la moralité civilisatrice et la représentation culturelle ». Ce concept est fondé sur une stricte séparation entre sphères privée et publique. Voir notamment Monica F. COHEN, "Introduction" in *Professional Domesticity in the Victorian Novel: Women, Work, and Home*, Cambridge, U.K., New York, Cambridge University Press, Cambridge studies in nineteenth-century literature and culture, 2005, pp. 1‑ 11. ; Ashlyn K. KUERSTEN, *Women and the Law: Leaders, Cases, and Documents*, Santa Barbara, California, ABC-CLIO, 2003, pp. 16-17.

[59] *Gender Gap Report*, World Economic Forum, 2017, pp. 190-191.

[60] Rapport sur la situation des femmes travailleuses, in *Hataraku josei no jitsujô*, Ministre de la Santé, du Travail et des Affaires sociales, 2016 : http://www.mhlw.go.jp/bunya/koyoukintou/josei-jitsujo/dl/15b.pdf, pp. 15-16., consulté le 25 août 2017.

L'écrivaine féministe Kate Millett suggère que la domination masculine du corps féminin est l'une des « idéologies » les plus fondamentales sur laquelle reposent les systèmes de pouvoir dans la société[61]. Cette domination trouve racine dans le patriarcat, fondement social de la misogynie, décelable dans certains comportements masculins et intériorisé par les femmes elles-mêmes. L'objectif du premier chapitre est de mettre en lumière ce rapport de domination, en analysant historiquement la construction du rôle social des femmes japonaises dans la sphère politique.

Comprendre l'enjeu du positionnement politique des musiciennes populaires japonaises nécessite de questionner la littérature sur les déterminants de cet engagement. Comme nous l'avons observé dans un travail de recherche précédent[62], selon le spécialiste de la musique populaire Azami Toshio[63], il existe quatre visions de l'industrie musicale :

1. La vision antagonique, selon laquelle les artistes sont en opposition à l'industrie musicale ;

2. La vision de « chaîne de transmission » et de « travail d'équipe », selon laquelle chaque acteur de l'industrie musicale dans son ensemble (producteurs, managers, artistes, etc.) a un rôle particulier à jouer[64], constituant un microcosme en interaction et en négociation permanente dans la création d'œuvres musicales demeurant avant tout des produits commerciaux standardisés[65].

3. Selon une conception moins systématique et moins formalisée, la vision de la « culture de production » considère que la production d'œuvres musicales découle plutôt de

[61] MILLETT Kate, *Sexual politics*, London, Virago Press, 1997, 393 p.

[62] CHÛJÔ, *op. cit.* pp. 94-99.

[63] AZAMI Toshio, *Popurâ ongaku wa dare ga tsukuru no ka : ongaku sangyô no seijigaku* ポピュラー音楽は誰が作るのか: 音楽産業の政治学 [Qui fabrique la musique populaire ? Sciences politiques de l'industrie musicale], Tôkyô, Keisô Shobô, 2004, 251 p.

[64] Selon Hirsch, quatre types d'acteurs de l'industrie musicale interviennent dans les processus de fabrication à diffusion d'une œuvre : 1. l'agent, qui met en relation artiste et producteurs ; 2. les producteurs, qui fournissent à l'artiste le capital et l'organisation nécessaires à la fabrication de l'œuvre ; 3. les promoteurs, qui se chargent du management ; et 4. les « gardiens », tels que les médias de masse, qui relient l'industrie musicale et les consommateurs. Les gardiens prennent un rôle « crucial » et « ultime » dans la sélection des œuvres (Hirsch, 1970. p. 7).

[65] HIRSCH Paul, "The structure of Music Industry: The Filtering Process by which Records are Preselected for Public Consumption", in Ann ARBER (dir.), *Institute for Social Research*, University of Michigan, 1970, pp. 4-70.

relations interindividuelles entre acteurs[66]. Chacun devient « un intermédiaire de la culture musicale »[67], formant un rapport d'interdépendance entre le monde de la musique populaire et l'audience[68].

4. Une dernière vision considère l'équilibre entre créativité et aspect commercial des œuvres comme une dialectique essentielle. Dans cette perspective, dont Simon Frith est le théoricien emblématique[69], la production de musique, et en particulier de rock, est tributaire du consentement ou du compromis entre les artistes et les autres acteurs de l'industrie musicale.

Or, avec le développement des technologies de production et de diffusion domestique, qui s'appuient notamment sur l'évolution des outils en ligne et le système de *streaming*, cet environnement solidement réglementé connaît aujourd'hui de profonds changements. Ces évolutions ont ainsi contribué à l'essor de labels indépendants, ayant eux-mêmes permis une diversification des carrières artistiques, détachées du contrôle des grandes sociétés de production[70]. Une situation qui pousse d'autre part les artistes indépendants à créer des réseaux entre artistes[71]. En ce sens, le monde des musiciens indépendants japonais tend à se calquer dans son fonctionnement sur le modèle occidental. Cette évolution des cadres de production et de diffusion exerce un impact considérable sur la liberté d'expression des musiciens, notamment sur leurs visées contestataires ou revendicatives. Or, depuis les années 1970, le monde de la musique populaire japonaise s'est toujours tenu à distance de la possibilité d'exercer une fonction politique. Cette frilosité à se faire l'écho des grandes causes ou des débats publics tient à la fois de l'industrie en elle-même, mais aussi des musiciens. Ainsi, après avoir consacré un premier chapitre à la place des femmes dans la société japonaise, nous nous

[66] HENNION Antoine, "The Production of Success : An Antimusicology of the Pop Song", in *Popular Music*, vol. 3. pp. 158-193. ; Jean-Pierre VIGNOLLE, « Mélange des genres, alchimique sociale ; La production des disques de variété », in *Sociologie du travail*, vol. 2, pp. 129-151.

[67] Negus emploie la notion d'« intermédiaires culturels » de Pierre Bourdieu, qui désigne la typologie des travailleurs dans le secteur de la représentation ou de l'expression, ainsi que de ceux travaillant dans le secteur des produits et services culturels, qui se chargent « d'en contrôler les conditions de réception ». Voir Patrick COTELETTE, « Actuel Bourdieu », in *Lectures*, 23 octobre 2013, p. 4.

[68] NEGUS, *op. cit.*, pp. 61-64.

[69] FRITH Simon, *Sound Effects: youth, leisure and the politics of rock'n roll*, Pantheon Books, 1981, cité par AZAMI, *op. cit.*, pp. 38-42.

[70] OCHIAI Shinji 落合真司, *Ongaku gyôkai de okotte iru koto* 音楽業界で起こっていること [Ce qui est en train d'arriver dans l'industrie musicale], Tôkyô, Seikyûsha, 2008, pp. 47-52.

[71] ISOBE Ryô 磯部涼, *Asobitsukareta asa ni – jûnendai indi musikku wo meguru taiwa* 遊びつかれた朝に—10 年代インディ・ミュージックをめぐる対話 [Au matin où l'on est fatigué du divertissement – une discussion sur la musique indépendante des années 2010], Tôkyô, P vain, pp. 89-94.

focaliserons dans le deuxième chapitre sur la situation contraignante des musiciens populaires japonais à travers l'historique de l'environnement de l'industrie musicale et de sa relation avec les musiciens contestataires. Nous aborderons ensuite la période post-Fukushima, durant laquelle la contestation des artistes japonais connaît une phase d'accentuation.

Chapitre I. La place sociale des femmes japonaises, des mouvements sociaux d'après-guerre jusqu'à aujourd'hui

Nous aborderons dans ce chapitre trois grands aspects qui révèlent l'ambivalence de la place sociale des femmes au Japon. En premier lieu, nous nous pencherons sur deux militantes emblématiques : Nagata Hiroko (1945-2011), l'une des dirigeantes de l'« Armée rouge unifiée Japonaise » (*Rengô sekigun*), et Tanaka Mitsu (1943-), icône des mouvements féministes *Ûman ribu* des années 1970. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons au tournant du féminisme japonais de la fin des années 1990, qui exerça un impact important sur le recul de la place des femmes au sein de la société actuelle. Finalement, et dans notre perspective de problématisation, nous examinerons le militantisme politique féminin post-Fukushima, notamment dans son articulation avec la question de la maternité. L'impact potentiellement mutagène et reprotoxique des radiations issues de l'accident de la centrale de Fukushima Daiichi, de concert avec la nouvelle loi de sécurité, suscitèrent une forte inquiétude chez les femmes, et notamment les mères japonaises. Leur angoisse les mena à participer en masse aux mobilisations antinucléaires. Or, leur engagement fut négativement accueilli par certains féministes japonais, qui les mirent en garde contre les dangers d'un refuge derrière la dialectique essentialiste de féminité, ou maternité. Ces trois sous-chapitres nous permettront d'illustrer la complexité de l'engagement dit « féminin » dans la société japonaise.

1. Nagata Hiroko et Tanaka Mitsu : le corps féminin et l'engagement politique

Nagata Hiroko est une dirigeante emblématique de la *Rengô sekigun*, condamnée à la peine de mort pour avoir dirigé ledit groupe, et fini par assassiner certains de ses membres à l'issue de leur activité militante radicale. Forte d'un regard critique vis-à-vis de la place des femmes dans les mouvements estudiantins, Tanaka Mitsu se dirigea au même moment vers le féminisme, et aiguilla les mouvements féministes des années 1970. Ces deux militantes japonaises dont la posture est clairement distincte pourraient, chacune à leur manière, illustrer le carcan social imposé au Japon aux femmes engagées. En examinant leur positionnement, nous serons en mesure d'éclaircir tout l'enjeu du statut féminin dans les mouvements sociaux japonais de cette époque, nous ouvrant par là une piste pour l'analyse de la place des femmes engagées dans le Japon de notre temps.

1-1. Nagata Hiroko : la femme-soldat

Nagata Hiroko est née à Tôkyô en 1945. À l'âge de 18 ans, cette jeune étudiante en pharmacie s'intéresse au marxisme et s'engage dans des activités militantes. Pendant ses études de troisième cycle, elle s'implique davantage en politique et adhère à *Keishô* [Tocsin], un groupe maoïste dirigé par Kawakita Mitsuo[72]. Après avoir travaillé dans plusieurs hôpitaux, Nagata s'engage aux côtés d'activistes luttant pour l'émancipation féminine et démissionne de son poste afin de se consacrer pleinement à son militantisme. Membre important de *Keishô* puis de la branche Kanagawa du Parti communiste, Nagata est alors l'une des « trois femmes-soldats du *Keihin Anpo* »[73] avec deux autres militantes, Ishii Isako et Kawashima Yôko. En 1970, elle devient la responsable du groupe et orchestre une série d'attentats qui causera de nombreux morts et blessés. L'année suivante, Nagata décide de collaborer avec la faction « armée rouge » de la Ligue communiste japonaise (*Kyôsan shugi dômei sekigun ha*), et crée quelques mois plus tard l'Armée rouge unifiée (ARU, ou en japonais : *Rengô sekigun*)[74], un groupe militant connu pour ses actions radicales et ses lynchages internes. En 1972, elle est arrêtée avec son camarade Mori Tsuneo, l'autre chef du groupe, avant d'être convaincue et condamnée à mort, onze ans plus tard, pour acte terroriste.

Nagata n'est pas sans avoir cristallisé la curiosité des médias et la haine de ses camarades masculins. Son image a été vivement déformée et diabolisée, à la fois par les médias — ceci dans le but de défrayer la chronique —, mais aussi par ses anciens camarades de lutte, qui en profitèrent pour clamer leur innocence. Ueno Chizuko souligne que parmi les nombreux articles traitant des mouvements estudiantins de l'époque, rares sont ceux qui abordent le positionnement de cette militante. Elle est souvent qualifiée d' « inhumaine » et décrite comme un « assassin démoniaque », une « sorcière » « jalouse d'autres femmes », des descriptions

[72] Il s'agit d'un groupe politique militant, constitué d'une part par une faction dérivée du marxisme-léninisme (*ML-ha*), et d'une faction issue du front marxiste (*Marukusu sensen-ha*). Elle critique la Révolution prolétarienne, qu'elle estime « despotique », et reproche au Parti communiste de l'époque, selon elle « révisionniste », d'avoir « laissé ce despotisme s'installer ». (Nagata 1982, p. 44)

[73] La *Keihin Anpo*, ou plus précisément *Keihin Anpo Kyôtô*, est une faction du Parti communiste sise à Kanagawa. Elle est également qualifiée de « courant de la gauche révolutionnaire » (*Kakumei sa-ha*).

[74] Il s'agit d'une armée constituée de deux groupes militants : la « Fédération des communistes – branche de l'Armée rouge » (*Kyôsanshugi dômei sekigun-ha*, abrégé en *Sekigun-ha*), et le « Parti communiste – bureau de Kanagawa » (voir note précédente).

basées pour la sociologue sur des notions « misogynes » [75]. Dans une étude à propos des mouvements féminins de libération, et plus particulièrement de ces groupes politiques armés, la sociologue Shigematsu Setsu relève la différence de traitement d'image entre Nagata et Mori au moment de leur arrestation, très médiatisée et largement photographiée[76]. Les clichés de Mori mettent clairement en avant son profil, montrant « un leader » déterminé, tandis que Nagata est montrée tête baissée, suggérant par là-même une idée de « honte ». Pour Shigematsu, « ce genre de traitement met ostensiblement l'accent sur le fait que Nagata est une femme, et influence ce faisant l'opinion que les différents publics se forgeront d'elle »[77]. Symbole fort, le verdict de 1983 renvoie la responsabilité de Nagata dans les lynchages à un trait de personnalité. La sociologue américaine Patricia Steinhoffe [78] dénonce l'aspect sexiste de ce jugement suggérant que Nagata, étant à l'origine des lynchages, aurait organisé le massacre de ses camarades, notamment féminines, sous couvert de jalousie, d'animosité, voire d'un scepticisme « propres aux femmes » [79].

Ce portrait de Nagata façonné par les médias a été dénoncé par plusieurs personnes, dont Ueno Chizuko, Ôtsuka Eiji et Tanaka Mitsu. Ueno souligne, sans minimiser la responsabilité de Nagata, que le véritable instigateur des lynchages était Mori Tsuneo, le chef de l'ARU, là où Nagata ne faisait que « suivre » ses décisions à dimension fortement misogyne, comme l'étaient celles des autres hommes du groupe. La misogynie et le sexisme sont loin d'être

[75] UENO Chizuko 上野千鶴子, *Ikinobiru tame no shisô* 生き延びるための思想 [Philosophie de la survie], Tôkyô, Iwanami Gendai Bunko, 2012, p. 108.

[76] SHIGEMATSU Setsu, *Scream from the Shadows – the Women's Liberation Movement in Japan*, University of Minnesota Press, États-Unis, 2010, pp. 145-148.

[77] "This kind of news reporting unabashedly emphasized Nagata's sexual difference, as a female leader, mediating how she would be viewed by multiple publics". *Ibid*., p. 148. Il s'agit de notre traduction.

[78], Dans ses études sociologiques de l'Armée rouge japonaise, Steinhoffe souligne que celle-ci était composée de deux groupes militants aux projets politiques distincts. Sur le sujet de la position sociale de la femme, le groupe *Sekigun-ha* n'était pas réticent à l'éventualité d'une relation homme-femme, tandis que le *Kakumei sa-ha* prônait l'absence de relations amoureuses et l'abstinence sexuelle. Malgré une plus grande ouverture d'esprit, la faction *Sekigun-ha* défendait une division sexuelle des rôles basée sur une conception très patriarcale des modèles sociaux. Quant à l'autre groupe, il arborait un slogan d'émancipation féminine tout en nourrissant l'intime conviction que les militantes femmes se devaient d'être au service de leurs homologues masculins. Dans les deux cas, les militantes féministes restaient subordonnées aux décisions et orientations déterminées par les hommes. Patricia G STEINHOFFE パトリシア・G・ステインホフ (trad. de l'anglais par KIMURA Yumiko), *Nihon sekigun-ha – sono shakaigakuteki monogatari* 日本赤軍派―その社会学的物語 [L'Armée rouge japonais – un récit sociologique], Tôkyô, Kawade shobô shinsha, 1991, pp. 132-133.

[79] ÔTSUKA Eiji 大塚英志, *Kanojotachi no rengô sekigun* 彼女たちの連合赤軍 [L'Armée rouge unifiée, vue par elles], Tôkyô, Kadokawa bunko, 1996, p. 33.

exceptionnels dans les mouvements sociaux de l'époque ou dans les médias. Pour preuve, Nagata décrit entre autres un « système patriarcal » actif au sein du groupe *Keishô* : les dirigeants y imposaient des mariages « arrangés » (*miai kekkon*) et « interdisaient » aux couples mariés d'avoir un enfant – les femmes devant avorter en cas de grossesse. Les femmes célibataires et celles qui s'opposaient à cet « opportunisme » de leurs dirigeants se voyaient « exclues » du groupe[80]. Nagata est elle-même victime de ce système restrictif : violentée par un collègue, Kawashima Tsuyoshi, également chef du groupe, elle tombe par la suite enceinte de son « mari », Sakaguchi Hiroshi, lui aussi membre de l'Armée rouge, qui la contraint à avorter. Souffrant de la maladie de Basedow[81], Nagata était pourtant persuadée être stérile. Elle commence alors à se questionner sur le bien-fondé de ces avortements largement imposés dans les milieux militants.

Au-delà de ces violences infligées aux femmes, c'est tout un ensemble de comportements jugés « féminins » que dénonce l'ARU. Les membres, majoritairement masculins, dénigrent toute coquetterie et tout geste considéré comme « trop féminin » chez les femmes du groupe, qu'ils soumettent à des « autocritiques », les *sôkatsu*. Ce terme suggère à l'origine l'idée de « faire un résumé », ou « mettre quelque chose au point ». Dans un groupe militant, il s'agit d'un acte d'introspection réalisé par les différents membres de l'organisation afin de déterminer leur orientation et d'établir des principes de fonctionnement, même s'il arrive parfois qu'un dirigeant fixe de manière arbitraire cette orientation[82]. Le terme devient cependant fort ambivalent dans ce contexte précis, puisqu'il désigne à la fois une introspection et l'analyse de ses propres défauts par le biais de l'autocritique. Mori avait d'ailleurs tendance à ne jamais préciser la différence de sens. Selon Steinhoffe, ce dernier ne considérait pas l'individu en dehors de son groupe ; dans ces conditions, le *sôkatsu* devenait un impératif au service de la communauté, un rempart contre d'éventuels agissements individuels pouvant menacer la survie du groupe. « En d'autres termes, Mori pense que chaque membre du groupe doit saisir son comportement en relation avec le groupe, et l'améliorer en tenant compte de l'ensemble de l'organisation »[83]. Cette pratique suggérée par Mori est bien accueillie par les membres de l'ARU et devient ainsi une coutume au sein de l'organisation. Or, c'est cette notion même

[80] NAGATA Hiroko, *Jûroku no bo hyô* 十六の墓標 [Seize stèles funéraires], Tôkyô, Sairyûsha, 1982.

[81] Maladie attaquant le système immunitaire de la thyroïde, qui réduit par conséquent la production de l'hormone thyroïdienne.

[82] STEINHOFFE, *op. cit.*, p. 128.

[83] *Ibid.*

d'autocritique qui devait donner lieu aux lynchages pratiqués en interne. Certains n'hésitent pas à reprocher aux femmes leur comportement « trop féminin », les accusant de « s'incliner devant la bourgeoisie » et d'« empêcher la Révolution communiste », faits pour lesquels elles doivent être punies, voire « exécutées »[84]. Ainsi, malgré le degré d'arbitraire (in)fondant ce discours, quatre des douze membres lynchés furent des femmes. Mori accusa notamment une certaine Kaneko Michiyo de « manquer d'esprit autocritique » : Kaneko, alors enceinte, avait eu le « droit » d'échapper à l'avortement, mais Mori se chargea de révéler à tous sa situation en lui reprochant « de se servir de son enfant pour éviter le *sôkatsu* »[85]. Pour lui, elle « détournait l'enfant à son profit personnel » ; son comportement était donc à sanctionner. Il suggéra même de lui « retirer le bébé » pour « l'élever en tant que soldat du groupe »[86]. L'atrocité de ces accusations fut rapportée par les médias et placée dans la bouche de Nagata — preuve, pour Ôtsuka, de leur attirance morbide (et de celle de la société) pour une image complètement fictive de femme-soldat, de sorcière[87]. Tandis que les membres du groupe s'obstinent à justifier les lynchages au nom de la « lutte contre la bourgeoisie », Kaneko décèdera dans le camp de l'ARU[88] après plusieurs « sanctions ». Mori qualifie sa mort de « défaite face au désir de possession de son enfant » (*kodomo no shibutsuka ni katenakatta*).

On retrouve l'obsession de ce regard critique et aliénant porté sur le corps féminin dans l'histoire de Tôyama Mieko, une des membres sans doute les plus « féminines » du groupe. En effet, Tôyama est la première personne à qui l'ARU impose le *sôkatsu* à cause du port d'une bague lors des entraînements. Les membres de l'ARU portaient déjà « un regard critique » sur son comportement, car Tôyama « se teignait les cheveux » et « appliquait de la crème à ses lèvres (*rippu kurîmu*) ». Chose curieuse, c'est Nagata qui commença à la fustiger devant les autres et lui ordonna de faire son *sôkatsu*. Cette forme d'autocritique devint une pratique quotidienne et Tôyama fut l'objet de critiques et de sermons quotidiens. Finalement, Mori ordonna à la jeune militante de se frapper au visage, avant de la faire attacher et rouer de coups par ses camarades. Par la suite, elle finit par tomber dans la démence, puis mourir, affaiblie par le froid et la faim.

[84] Certains membres jugés incapables de faire leur *sôkatsu* ont été tués au nom de « l'exécution ».

[85] ÔTSUKA, *op. cit.*, pp. 79-80.

[86] *Ibid.*

[87] *Ibid.*

[88] Situé dans la montagne Kashôzan, département de Gunma.

Dans son essai, Nagata décrit toutefois le malaise qu'elle éprouvait envers certains agissements de ses camarades à l'égard de Tôyama. Elle raconte ainsi que Mori ordonna, Tôyama étant attachée, de lui placer « une bûche » entre les jambes. Un autre la somma d'« écarter les jambes comme si [elle] couchait avec un homme ». Nagata juge ces actes obscènes et reproche à ses camarades leurs paroles, sans pour autant oser aborder le problème fondamental inhérent à leurs actes misogynes. Elle se justifie ainsi :

> 私はこれを聞いた時ひどいことをすると思ったが、遠山さんが両足を崩して座っていたことをもって、総括しようとせず女を意識していると批判したことから、女を意識させずに総括させるためのものだと思い、反対できず何となく悶々とした。[89]

> Cette décision me paraissait affreuse. J'étais tourmentée de n'avoir pas pu m'opposer à cette idée, puisque je trouvais tout de même pertinent qu'il punisse Tôyama, assise par terre à son aise en arborant sa féminité, ce qui nous donnait l'impression qu'elle ne prenait pas au sérieux l'idée d'autocritique.

Ôtsuka souligne à quel point les acteurs de cette scène manquent de conscience quant à leurs agissements sexistes et sont prisonniers de leur vision de la société et des femmes. Les membres masculins se soumettent également à l'autocritique, mais sans s'interroger sur la question de leur « masculinité », alors qu'ils placent la « féminité » (*onnarashisa*)[90] au cœur des reproches et critiques adressés. Bien évidemment, la notion de « féminité » est une conception genrée, propre à une société donnée, et imposée aux femmes. Paradoxalement, en souhaitant bannir les différences de comportements homme / femme au sein de leur communauté, les militants hommes stigmatisent les comportements dits « féminins » à un degré véritablement obsessionnel. Ils recréent ainsi une communauté phallocentrique dans laquelle la femme ne peut trouver une place à part entière.

Il est évident qu'une telle contradiction chez des militants hommes avait déjà généré des mouvements féministes[91], mais elle n'a jamais été mise en cause dans cette faction de l'ARU,

---

[89] NAGATA Hiroko, *Jûroku no bohyô (ge)* 十六の墓標（下）[Seize stèles funéraires, tome 2], Tôkyô, Sairyûsha, 1983, p. 252.

[90] ÔTSUKA., *op. cit.*, p. 70.

[91] Les membres de l'ARU se sont installés dans la base en 1971, tandis que les premières activités féministes ont été observées en 1970.

où s'est donc exercée une domination masculine et sexiste. Il est intéressant de réfléchir aux conditions et raisons pour lesquelles Nagata, la deuxième tête pensante de l'ARU après Mori, n'a pas pu dénoncer la misogynie des membres masculins. Certes, elle fut obligée de céder à la domination et à l'autoritarisme de Mori, qui sut imposer sa philosophie sous l' « étrange »[92] slogan de « communisation » (*kyôsanka*). Pour autant, Ôtsuka et Ueno avancent l'idée qu'à elle seule, Nagata incarne la problématique liée à la notion de « féminité ».

1-2. Les notions de « féminité » et de « femme-soldat » chez Nagata

Dans son livre, Ôtsuka Eiji analyse le comportement contradictoire de Nagata au sein de l'ARU. Il souligne deux éléments cruciaux : son environnement familial et son affirmation identitaire en tant que femme. Nagata, issue d'un père ouvrier travaillant dans une société d'électricité, est en effet née dans une famille modeste. Selon « le souhait de sa mère », elle entre cependant dans un lycée de jeunes filles privé, une école bien vue des cadres de la société de son père : en réaction à l'humilité du statut de son mari, la mère de Nagata s'est battue bec et ongles pour améliorer le sort de sa fille. Ôtsuka émet l'hypothèse que cette situation familiale a pu, indirectement, déterminer la vision du monde de Nagata. En prenant appui sur les travaux du critique littéraire Etô Jun concernant la structure sociale de la famille « moderne » (*kindai kazoku*)[93], Ôtsuka réfléchit au développement identitaire de la jeune fille. Dans ses travaux, Etô souligne que la « modernité » du Japon a fait tomber les barrières des classes sociales grâce au système scolaire, et ouvert une voie de « réussite sociale » à toute la population. Cette situation amène les mères issues de familles modestes, autrefois honteuses du statut social de leur famille ou de leur mari, à encourager leur « fils » à s'élever dans l'échelle sociale. Etô a beaucoup travaillé sur les hommes au cours de la période d'avant-guerre ; Ôtsuka, pour sa part, constate qu'un phénomène comparable s'observe chez les femmes après la Seconde Guerre mondiale, quand elles acquirent — quasiment — les mêmes droits que les hommes. Ce dernier souligne toutefois la difficulté à rapprocher les aspirations de deux générations de femmes, entre l'avant et l'après-guerre, malgré une identité de genre partagée par les filles et leurs mères. Selon l'anthropologue, l'omniprésence du discours de réussite sociale engendre chez les jeunes femmes une sorte de répugnance pour les femmes des générations précédentes, qui étaient à

[92] ÔTSUKA., *op.cit.*,

[93] Par « moderne », Etô entend ici désigner la période d'avant-guerre.

leurs yeux subordonnées à leur mari. Cette répulsion conduit les jeunes générations féminines à nourrir un certain ressentiment envers cette « féminité » longtemps imposée à leurs aînées. Cette forme de rancune, les jeunes générations la dirigent tout particulièrement vers leurs mères, sans y englober toute la société. Nagata, née dans cette période d'après-guerre, fait partie de celles vivant sous cette double contrainte :

> 永田もまた母のように父を「恥じ」、だからこそ「男のように」出発しようとした。「恥ずかしい父」に従属する「母」を嫌悪し、だからこそ永田は、自分の中の「母」を否定しなくてはならない。[94]

> Nagata, comme sa mère, avait « honte » de son père, si bien qu'elle désirait vivre « comme un homme ». Elle avait de la répugnance pour sa « mère » qui se subordonnait à son père, « dont elle avait pourtant honte ». Il lui fallait ainsi renier la « mère » qui était en elle.

D'autre part, durant les années 1950, alors que Nagata est adolescente, la société japonaise se transforme et s'oriente vers une société de consommation. Les femmes comme les hommes consomment de plus en plus de divertissements. Pour Ôtsuka, cette conjoncture économique encourage le ressentiment de Nagata vis-à-vis de la « féminité », mais de manière détournée : pour cette jeune marxiste, la négation de la « féminité » est le pendant de la négation de la consommation, en ce que la consommation rend les femmes « bourgeoises ». Les militantes de l'époque, y compris d'autres femmes-soldats de l'ARU (et notamment Tôyama) étaient également préoccupées par cette transition économique. Ôtsuka cite ainsi la description qu'Ueno Chizuko fait d'une jeune militante arrêtée en 1970. Le jour de son arrestation, elle portait une tenue « en vogue » et avait sur elle *An An*, un magazine de mode alors assez répandu chez les femmes. Peut-être avait-elle voulu se déguiser en jeune étudiante « typique » de l'époque, mais Ueno souligne qu'elle ne cherchait pas nécessairement par-là à dénigrer la mode d'alors. L'exemple de cette jeune militante fournit à la sociologue l'occasion d'observer la réaction des femmes face à la transition de leur société et au passage de l'époque d'après-guerre à celle de la consommation de masse :

[94] ÔTSUKA, *op.cit.*, p. 51.

> 過激派女子学生と『アンアン』というとり合わせは、セイジやカクメイを語る運動家の大学生でさえ、もやはエリートではなくなった、爛熟大衆社会の幕あきを象徴していた。[95]
>
> La combinaison d'une étudiante militante radicale et du magazine de mode *An An* symbolise le prélude à l'apogée d'une société de masse, où même les militants étudiants arborant des idées politiques ou révolutionnaires ne sont plus cantonnés à l'élite.

L'acceptation de cette nouvelle donne sociale est ainsi illustrée par le comportement de Tôyama, qui continuait à attacher de l'importance à son apparence tout en étant engagée dans des activités politiques radicales. Ainsi, la critique que Nagata formule à l'encontre de Tôyama est aussi fondée sur la négation de sa propre *féminité*. Nagata avait, elle aussi, adopté une allure et une conduite « féminines » (au sens orthodoxe du terme) dans son adolescence. Ôtsuka relève par exemple qu'elle appréciait « les romances un peu puériles », comme nous le montrent les dessins qu'elle réalisa en détention, et qui représentaient une jeune fille dans le style manga. Cette jeune fille ne doit cependant pas son émancipation à la société de consommation, mais bien davantage aux mouvements et formes de pensées « révolutionnaires ». En niant cette « féminité », qu'elle percevait comme un attribut « bourgeois », Nagata cède aux comportements misogynes de militants qui méprisent également cet ensemble de caractères spécifiques à la femme. Toutefois, cette féminité niée par Nagata ne se réduit pas à une simple notion « bourgeoise » en matière d'attributs et d'attitudes : il s'agit de la « féminité » qu'incarnait sa mère et toutes celles à s'être subordonnées avant elle. C'est donc autant un refus de soumission à la domination masculine qu'un rejet de son propre corps.

Ôstuka souligne par ailleurs que la misogynie des membres de l'ARU ne s'explique pas seulement par leurs idées marxistes et leur critique de la bourgeoisie. Le chercheur prend comme exemple le comportement de Mori, qui montrait clairement son « refus » du corps féminin lors des entraînements au camp. D'après les écrits de Nagata, il n'avait aucune considération pour le corps des femmes, s'interrogeant sur la nécessité des « serviettes hygiéniques » et montrant clairement son dégoût pour les menstruations. Pour Ôtsuka, cette répugnance de Mori envers le corps féminin réside dans son « effroi » *(osore)* du corps maternel. En japonais, *osore* peut s'écrire de deux manières : avec les caractères 恐 ou 怖,

[95] UENO Chizuko, « *Watashi » sagashi gêmu* 「私」探しゲーム [Le jeu de la quête d'identité], 1992, cité par Ôtsuka, *op. cit.*, p. 30.

auquel cas il signifie « effroi » ; ou avec le caractère 畏, qui renvoie également à la peur, mais implique une notion de respect et de déférence. Ôtsuka emploie le dernier caractère pour décrire la vision de la femme chez Mori. En effet, pour Mori, le corps féminin est avant tout le corps de la « genèse » (*botai*), un objet à la fois de « répulsion et d'attachement ». En ce sens, le « refus » du corps féminin chez Mori s'entend comme un refus de la « féminité » chez Nagata : les deux mêlent à la fois répugnance et déférence.

> 「女性」である自己を受容できない永田が、「女性性」を嫌悪する森と奇妙な共闘を組んだのが連合赤軍の不可思議な構図であった。[96]
>
> La structure étonnante de l'ARU voulait que Nagata, qui n'arrivait pas à accepter qu'elle était elle-même une « femme », s'inscrivît étrangement dans la même lutte que Mori, qui entretenait lui aussi une forme de répugnance pour la « féminité ».

Bien que la vision relative au corps féminin ait amenée Nagata à adopter un comportement extrême et outrancier, elle n'était pas la seule femme-soldat à avoir adopté une telle posture. Dans les mouvements estudiantins des années 1960 et 1970, les femmes engagées devaient, comme le fait remarquer Ueno Chizuko, faire un choix entre deux postures : soit elles respectaient l'image imposée aux femmes par la société et se comportaient avec « féminité », quitte à se contenter de jouer un rôle « accessoire », soit elles agissaient « comme des hommes » et rejetaient leur « féminité » afin de participer sans réserve aux activités militantes[97]. Nagata incarne pleinement ce conflit, elle qui aspirait à travers le militantisme à la réussite sociale en tant que femme — tout en cherchant à rejeter sa propre « féminité ». Mais cet écartèlement ne se rencontre-t-il pas également aujourd'hui dans les comportements de certaines femmes cherchant à s'affirmer dans une société encore très restrictive pour elles ? La tragédie de cette jeune femme-soldat continue à nous intriguer et nous renvoie à la société actuelle, où la véritable reconnaissance sociale des femmes pose toujours question.

[96] ÔTSUKA, *ibid.*, p. 86.

[97] UENO, *op. cit.*, 2012, chapitre I.

1-3. Tanaka Mitsu : la mise en cause du patriarcat dans les mouvements sociaux

Tandis que ces femmes-soldats s'échinent à se faire entendre dans les mouvements sociaux de l'époque, d'autres femmes choisissent plutôt la rupture avec le patriarcat. Tanaka Mitsu est dans les années 1970 l'icône de cette deuxième voie. Elle est souvent considérée comme le symbole des mouvements féministes de cette décennie, dits *Ûman ribu*[98]. Née trois ans avant Nagata dans une famille de commerçants, à Tôkyô, Tanaka connaît une enfance heureuse. Grâce au talent commercial de sa mère, elle grandit dans une atmosphère « économiquement stable »[99], mais se fait un jour abuser sexuellement par un employé de ses parents. Malgré une intervention et des mesures « très appropriées »[100] de la part des adultes de son entourage, Tanaka ne parvient pas à surmonter son traumatisme : elle n'arrive pas à effacer de sa mémoire cet affront et commence à se considérer comme une femme « souillée » qui n'a « plus de valeur ». Sa « colère » ne cesse de grandir contre ce monde qui l'a rendue « sans valeur », ce qui l'amène à s'engager dans les mouvements *ribu*.

Après avoir participé à des mouvements contre la guerre du Vietnam, Tanaka entame sa trajectoire féministe en même temps que les mouvements estudiantins se radicalisent. Si elle n'a pas fait d'études supérieures, elle entretient néanmoins des liens avec les étudiants engagés dans ces mouvements — tout en les méprisant. Elle exprime comme suit la déception qu'elle a ressentie en accueillant des « soldats » dans sa chambre afin de les cacher aux autorités :

> 彼らを身近に知って、武装闘争とか過激派というものの正体見たりって感じよ。女の活動家はもっぱら炊事、洗濯、電話番、弁護士との連絡、拘置所への差し入れなどが仕事。そのお蔭で使わないですんでるエネルギーで内ゲバしたり激論を交わしてる革命気取

[98] Il est à noter que les *Ûman ribu* regroupent en réalité divers mouvements féministes assez répandus dans l'archipel. Tanaka confirme également que les mouvements *Ribu* étaient dirigés par de nombreux groupes et militantes (Tanaka, 2014). Entre 1992 et 1995, Mizoguchi Akiyo, Saeki Yôko et Miki Sôko ont publié sous le titre *Shiryô Nihon ûman ribu-shi* des recueils d'articles informels écrits par des groupes féministes de l'époque. Ces tomes témoignent de la démocratisation massive des mouvements féministes dans les années 1970.

[99] MATSUI Hisako 松井久子 et TANAKA Mitsu 田中美津 (dir.), *Nani wo osoreru: feminizumu wo ikita onnatachi* 何を怖れる フェミニズムを生きた女たち [De quoi avez-vous peur ? Ces femmes qui ont vécu le mouvement féministe], Tôkyô, Iwanami Shoten, 2014, p. 3.

[100] Sa mère, aussitôt ce harcèlement sexuel découvert, accusa l'auteur des faits mais également son propre mari, qui ignorait l'acte de son employé. Une fois le problème réglé, elle ne l'a cependant plus jamais évoqué, comme si elle ne se souvenait de rien. Tanaka apprécia son geste, se sentant néanmoins « coupable » d'avoir subi telle expérience ayant « souillé » son corps. Voir TANAKA Mitsu, *op. cit.*, 2001, pp. 93-105.

りの男たち。彼らを部屋の隅からじっと眺めつつ、「こんな程度かよ」と繰り返し、繰り返しは幻滅。[101]

À proximité de ces hommes, j'ai vu la vérité cachée derrière leurs discours sur l'insurrection armée ou leur posture « radicale ». Là aussi, ce sont principalement les militantes qui se chargent des repas, des lessives, des appels téléphoniques, de mettre en lien les avocats et les prisonniers. Ces hommes soi-disant révolutionnaires peuvent se déchirer entre factions et débattre avec ardeur grâce à elles. Je n'ai cessé d'être déçue en les voyant défiler dans ma chambre, je me disais : « voilà donc de quel niveau ils sont ! »

Tanaka, qui ne faisait pas partie de ces mouvements, était lucide quant à la contradiction inhérente à leur structure. Face aux sujétions et obligations que subissaient les femmes, elle était persuadée qu' « il fallait se lever de manière autonome »[102]. Contrairement aux « femmes-soldats », que la vision patriarcale de leurs homologues masculins laissait perplexes, mais qui n'arrivaient pas à trouver leur voie pour se rebeller, Tanaka développe des idées bien à elle et rejette en bloc le phallocentrisme des mouvements estudiantins. En 1970, la jeune militante publie le pamphlet, *Benjo kara no kaihô* [La libération des *chiottes*][103]. Dans cet article, aujourd'hui célèbre parmi les milieux féministes, Tanaka dénonce les deux rôles genrés des femmes dans la société : celui de « mère » et celui de « *chiottes* ».

女が女であることによって、抑圧され、女であることによって支配の体制の加担者としてあるその構造とはどのようなものか？(…) 端的に云ってそれは、男の意識を媒介に女の性を抑圧することによって男の性を管理していくという構造としてある。(…) 男にとって女とは、母性のやさしさ＝母か、性欲処理機＝便所か、という二つのイメージに分かれる存在としてある。[104]

Qu'en est-il d'une structure où les femmes sont oppressées en raison de leur sexe tout en prenant part au système de domination ? […] En bref, il s'agit d'une structure dans laquelle elles contrôlent la sexualité des hommes tout en réprimant leur propre sexualité par l'intermédiaire de l'esprit des

[101] *Ibid.*, p. 8.

[102] *Ibid.*

[103] Tanaka utilise intentionnellement le terme populaire — voire vulgaire — *benjo* (« chiottes »), et non le plus neutre *toïre* (« toilettes »). Ce choix d'un terme provocateur s'expliquerait par sa position subversive contre le machisme.

[104] TANAKA Mitsu, « Benjo kara no kaihô » 便所からの解放 [La libération des chiottes], in *Shinpen Nihon no feminizumu – ribu to feminizumu*, Tôkyô, Iwanami shoten, 2009, pp. 56-58.

> hommes. […] Pour les hommes, coexistent deux images distinctes de la femme : la gentillesse liée à la maternité (= la mère), et le dispositif pour évacuer leur désir sexuel (= les *chiottes*).

Dans cette conception, la « mère » renvoie à la « bienveillance » maternelle, tandis que « les chiottes » font appel au corps féminin en tant qu'objet du désir sexuel masculin. Les hommes attribuent le premier rôle aux femmes « qu'ils souhaitent épouser », et le second à celles « avec qui ils se débarrassent de leur désir sexuel ».

> やさしさの性と官能の性を一体としてもつ〈女〉は、私有制経済の要請で作りあげられた男の分離した意識のまえに解体され、部分として生きることを強要される。[105]

> Les « femmes » ont une sexualité de gentillesse et une autre de volupté mais, démembrées par l'esprit des hommes obéissant à une économie privée, elles sont contraintes de vivre en morceaux.

Ainsi, au lieu d'accepter d'être une synthèse de ces deux formes de sexualité, les femmes doivent choisir entre deux rôles imposés par des normes patriarcales qui ne conçoivent pas de symbiose possible. Les hommes, à force de valoriser les femmes en fonction du rôle qu'*ils* leur imposent, et en refusant de les regarder dans leur entière complexité, sont quant à eux également condamnés à une logique sexuelle étriquée.

Tanaka met en cause cette structure dominante en matière de sexualité, qui serait selon elle la cause des divisions entre hommes et femmes. Elle suggère une « véritable libération de la sexualité » à travers, notamment, une « libération de la sexualité des femmes » destinée à dissoudre les relations de pouvoir dans la société contemporaine. Pour la jeune militante, se contenter de lutter pour les droits des femmes ne résoudra rien à leur position sociale. Il faut disséquer la structure dominante à laquelle elles se subordonnent et mettre au jour le système fondant cette structure. Son article, qui exerça un impact considérable, la fit connaître dans la société japonaise : selon Ueno Chizuko, les mots de Tanaka « ont donné une voix puissante » aux femmes dans l'Histoire[106]. L'année suivante, Tanaka fonde un groupe féministe, le

[105] *Ibid.*

[106] UENO Chizuko, « Fuan na otoko tachi no kimyô na "rentai" » 不安なオトコたちの奇妙な「連帯」[L'étrange « solidarité » des hommes angoissés], in *Bakku rasshu ! Naze jendâ furî wa tatakareta noka ?* [Backlash ! Pourquoi le concept de « gender free » a-t-il fait l'objet d'attaques ?], Tôkyô, Sôfûsha, 2006, p. 409.

« Groupe des femmes en lutte » (*Gurûpu tatakau onna*), et s'engage davantage dans des activités féministes.

1-4. L'ontologie du corps féminin chez Tanaka

Tanaka rencontre Nagata un an et demi après avoir entamé ses activités féministes. Elle la trouve « sympathique », mais les deux jeunes femmes ne peuvent s'entendre sur le terrain du militantisme. Plus tard, elle est invitée au sein du camp de l'ARU. Elle s'y rend en « mini-jupe » et « talons » afin d'afficher clairement sa singularité et ses divergences de perspective sur la question féminine. Au cours de la rencontre, un événement retient tout particulièrement son attention : après avoir terminé leur discussion dans un restaurant, Nagata demande à ramener les restes de son repas au camp d'entraînement, situé en pleine montagne. Tanaka estime que ce comportement reflète une distinction cruciale entre militants femmes et hommes, car ces derniers « ne feraient jamais une chose qu'ils jugent honteuse (*kakkô warui*) »[107]. Des années plus tard, cette anecdote a permis à Tanaka de comprendre le malaise de Nagata et la complexité de son positionnement dans une communauté patriarcale.

> 永田は、できもないことをしようとしての無理を、粛清という手段を用いて乗り切ろうとしたのではないか。頭でっかちな赤軍派がペラペラと世界同時革命がどうのこうのというのを聞いて、口では赤軍派にかなわないから、別の凄味で存在感を示そうとした。遠山恵美子という人は、（…）射撃練習をするときに口紅を付けていたという罪で粛清されてしまった。口紅に気づいたのは、言うまでもなく永田だ。「武士は食わねど高楊枝」風のカッコよさが身上の赤軍派。それにたいして次にいつ食べられるかわからないから残飯を持ち返ることを考える永田。彼女はまぎれもなく「ここにいる女」だった。[108]

> Je suppose qu'à travers ces purges, Nagata a cherché à surmonter son incapacité à faire certaines choses. Elle s'est rendue compte qu'elle ne pourrait pas gagner face au baratin de l'Armée rouge[109] quant à une Révolution internationale, et a donc cherché à s'affirmer d'une autre manière, tout aussi menaçante. Tôyama Mieko […] a été évincée à cause du rouge à

[107] TANAKA, *op. cit.*, 2014, p. 9.

[108] *Ibid.*, 2014, p. 10.

[109] Tanaka désigne l'ARU par le terme « l'Armée rouge ».

> lèvres qu'elle portait lors d'un exercice de tir. C'est bien sûr Nagata qui l'a dénoncée en premier. L'Armée rouge avait la vertu d'encourager ses membres à « faire les braves » quand ils étaient ensemble, alors qu'à l'extérieur, Nagata avait osé garder les restes de son repas, au cas où. Elle n'était rien d'autre qu'une femme « ordinaire ».

Selon Tanaka, le malheur de Nagata réside dans sa quête désespérée du statut de « femme extraordinaire » au sein d'une économie phallocentrique. Afin d'atteindre cet idéal aux yeux de ses collègues masculins, il lui faut nier les éléments qui rendent à leur yeux les femmes « ordinaires », comme le rouge à lèvres de Tôyama, la grossesse de Kaneko ou les menstruations communes à toutes. Tanaka suppose que Nagata a éliminé ses collègues féminins parce qu'elles « lui rappelaient la médiocrité des femmes »[110]. Ainsi, si « c'est bien Nagata qui a tué [ses camarades féminins], c'est également elle qui a été tuée »[111].

Tanaka souligne néanmoins que la posture observée chez Nagata s'avère en réalité inhérente à toutes les femmes. Lorsque celles-ci tombent amoureuses ou procréent, elles tendent souvent à se comporter comme ces femmes « ordinaires » qui s'occupent du ménage ou de leur famille, posture qu'elles rejetaient auparavant. Ce changement n'est ni dû à une abdication, ni le fait d'une raison économique exogène. Pour Tanaka, la femme japonaise aurait intériorisé une sorte de « masochisme », un désir de sacrifice pour les hommes et les enfants — logique qui serait progressivement devenue essentielle, dictant leurs jugements et priorités. Finalement, les femmes qui aspiraient jadis à être « extraordinaires » ne voient en elles qu'un « moi médiocre » et sont condamnées à l'ambivalence de ce « double moi » :

> 男に向けて尻尾をふるこの世の女という女はすべて永田洋子なのだ。
>
> Toutes les femmes qui remuent leur queue pour plaire aux hommes sont des Nagata Hiroko. [112]

Par cette déclaration, Tanaka touche à la question de la place des femmes japonaises vivant dans un monde phallocentrique. L'ambivalence et la potentielle violence qui en découlent existent dans toutes les femmes. Dans une situation aussi cadenassée et contrainte

[110] SHIGEMATSU, *op. cit.*, p. 166.

[111] TANAKA, *op. cit.*, 2014, p. 10.

[112] TANAKA Mitsu, *Inochi no onna tachi e - torimidashi ûman ribu-ron* いのちの女たちへ: とり乱しウーマン・リブ論 [Aux femmes avec l'esprit : une théorie désordonnée du *Ûman ribu*], Tôkyô, Pandora gendai shokan, 2001.

que celle de Nagata, la contradiction de ses « deux moi » débouche sur une explosion de violence. Malgré la représentation « déshumanisée »[113] de Nagata livrée par les médias ou ses camarades masculins juste après son arrestation, la posture et les agissements de cette jeune militante permettent d'entrevoir la norme féminine dans une société restrictive. Pour Shigematsu :

> Tanaka a surtout vu Nagata comme l'incarnation d'un ensemble de thématiques et de principes ontologiques, comme une femme incarnant la crise et les contradictions liées au sacrifice du sexe féminin (*onna*) pour la Révolution. [114]

Tanaka met en avant l'aspect « contingent » qui fonderait l'existence. Née avec une insuffisance rénale chronique, victime d'une expérience traumatisante d'abus sexuel, la militante en a toujours voulu à sa « malchance ». Lorsqu'elle attrape la syphilis à l'occasion d'un unique rapport sexuel avec l'un de ses amants de l'époque, Tanaka commence à s'interroger sur les « contingences », qui semblent s'acharner contre elle. Par la suite, elle se sert de son regard sur ces « hasards » non seulement pour dédramatiser sa situation mais aussi pour se sortir d'une vision binaire distinguant « ce qui est bien de ce qui est mal »[115].

Tanaka invite ainsi à la réflexion sur l'identité des femmes. Elle réfute le fait qu'être femme revienne à vivre dans une ambivalence. On demande aux femmes d'être « extraordinaires » alors qu'elles sont piégées dans le conflit du « double moi » : un moi qui « désire se libérer de la féminité imposée » et un autre moi qui « veut cette féminité dans leur corps ». Pour elle, c'est dans ce « trouble », ce « dérangement » (*torimidashi*) que les femmes peuvent rechercher leur identité. Les femmes doivent s'interroger sur leur position sociale, en questionnant leur propre ambivalence, ainsi que la « posture inélégante » (*kakko warusa*)[116] qui en découle. Il s'agit selon elle d'une étape incontournable pour parvenir à une émancipation de la sexualité. La libération des femmes « progresse au fur et à mesure qu'elles s'interrogent, troublées, sur le conflit opposant en elles la raison à l'émotion ». Un trouble en somme salutaire, dont elles ne devraient pas se départir.

---

[113] SHIGEMATSU, *op. cit.*, p. 167.

[114] "Tanaka rather understood Nagata as the embodiments of a set of thematics and ontological principles, a woman who embodied the crisis and contradiction of sacrificing *onna*'s sex for the revolution." *Ibid.*

[115] SHIGEMATSU, *ibid.*, p. 168.

[116] TANAKA, *op. cit.*, 2001, pp. 334-336.

En situant les femmes dans le conflit du « double moi », Tanaka prend donc le risque de verser dans un essentialisme figeant la posture féminine. Ses travaux ont néanmoins dénoncé la contrainte pour les femmes, cruciale s'il en est, de vivre dans l'ambivalence. Une réflexion ouvrant le champ à d’autres questionnements.

À travers sa propre expérience de la contingence et sa rencontre avec Nagata, Tanaka suggère une voie alternative à cette perpétuelle contradiction, comme enchâssée dans le corps féminin. La dénonciation de l'ambivalence de ce corps sera d’ailleurs développée par des femmes de la génération suivante, comme Ueno Chizuko ou Inoue Teruko, qui fonderont dans les années 1980 la discipline académique des « études sur les femmes » (*joseigaku*), ou « études féminines ».

2. Le *bakku rasshu* (*backlash*), ou « débat sur l'identité des femmes »

Les mouvements *Ûman ribu* se sont ainsi répandus dans les années 1970, ce que corrobore le rapport publié en 2006 par Inoue, Nagao et Funahashi[117], qui retracent dans ce texte leur évolution. En 1974, la sociologue féministe Inoue Teruko introduisit les *études féminines* (*women's studies*) au Japon sous le nom de *joseigaku.* En créant une section consacrée à cette discipline au sein du département de sciences humaines de l'Université de Wakô, Inoue devint une pionnière en la matière. À la veille de l'année internationale de la femme (1975), qui marqua l'organisation de la première Conférence internationale sur les femmes, quelques personnalités japonaises s'organisèrent : les députées Ichikawa Fusae et Tanaka Sumiko créèrent ainsi un groupe féministe, la « Société des femmes en action (à l'occasion de l'année internationale de la femme) » (*Kokusai fujin nen wo kikkake to shite kôdô wo okosu onna tachi no kai*, ou *Kôdô suru kai,* en abrégé). Nous avons brièvement examiné dans les pages précédentes[118] la figure charismatique et le rôle fondateur de Tanaka Mitsu dans les mouvements *ribu*[119]. Le rapport précité définit toutefois les *ribu* comme un grand mouvement protéiforme, constitué d'un « nombre considérable de femmes » aux revendications tout aussi plurielles et multiformes. Les protagonistes de ces mouvements, « jadis privées de l'occasion comme de la motivation de s'exprimer », commencent alors à faire entendre « leurs propres mots et façons de faire »[120]. Ainsi, maintes entreprises féministes virent le jour durant cette période, générant « des formes de communication aussi variées que les récits d'histoires personnelles, les performances artistiques ou les reportages dans des médias locaux ». Des activités non pas « dirigées par les partis politiques ou les syndicats », mais organisées par les individus eux-mêmes[121].

Dès leur apparition dans la sphère publique, les féministes attirèrent pleinement l'attention du public japonais. La première manifestation organisée par des groupes féministes

---

[117] INOUE Teruko 井上輝子, NAGAO Yôko 長尾洋子, FUNAHASHI Kuniko 船橋邦子, « Ûman ribu no shisô to undo – kanren shiryô no kisoteki kenkyû » ウーマンリブの思想と運動―関連資料の基礎的研究 [Pensée et activisme pendant les *Ûman ribu* – documents et recherches relatifs], in *Tozai Nanboku : Bulletin of the Wako Institute of Social and Cultural Sciences*, 2006, pp. 134-158.

[118] Voir pp. 42-58.

[119] Le groupe féministe des « femmes en lutte » (*Gurûpu tatakau onna*), établi et dirigé par Tanaka, est aujourd'hui considéré comme le premier à s'être manifesté dans la sphère publique ; entre discours de rue et distribution de tracts il occupait une place importante dans les mouvements *ribu* entre 1970 et 1975 (INOUE *et al*. *ibid.*, pp. 140-141).

[120] *Ibid.*, pp. 134-135.

[121] *Ibid*.

fut couverte par les trois grands quotidiens nationaux que sont l'*Asahi*, le *Mainichi* et le *Yomiuri Shinbun* ; à l'instar de ces journaux, des magazines commencèrent parallèlement à présenter et documenter les activités des *Ûman ribu*[122]. Pourtant, au même moment, ces mouvements firent également l'objet de railleries et de sarcasmes de la part des médias de masse : le grand regroupement féministe organisé à Nagano en 1971[123] fut notamment médiatisé pour mieux être caricaturé et méprisé par certains journaux. Le *Shûkan Bunshun*, un hebdomadaire conservateur fort connu au Japon, le décrivit comme une manifestation où « des femmes audacieuses dansent nues » (*môjo to hadaka odori*), quand il n'était pas une « réunion de confessions sexuelles » (s*ei kokuhaku shûkai*)[124]. En réaction, certaines féministes indignées se rendirent dans les bureaux de rédaction de ces mêmes journaux afin de faire retirer ces formules diffamatoires[125]. Au-delà de cet événement, la grande majorité des femmes revendiquant leurs droits ou contestant la discrimination sociale fit fréquemment l'objet de critiques et de discrédit.

2-1. Le *backlash* de Susan Faludi

L'histoire des mouvements féministes japonais et de leur réception médiatique ne semble pas faire exception. Comme le souligne Susan Faludi dans le cas des États-Unis, les mouvements féministes locaux, souvent ignorés par les médias, connurent eux aussi une réception passable peu avant les années 1970. Contrairement aux stigmatisations et dérisions qui accompagnèrent l'arrivée des mouvements féministes au Japon, l'ignorance fut de mise aux États-Unis. Faludi suggère que ce positionnement pour le moins distant et cette indifférence feinte témoigneraient de l'angoisse, alors prévalente, d'une potentielle émancipation féminine. À partir de la moitié des années 1970, cette attitude devient plus ambiguë : de grands journaux et un certain nombre de publicitaires instrumentalisent les mouvements féministes à des fins de *marketing*, allant jusqu'à s'en revendiquer les partisans. L'image de la femme indépendante,

---

[122] SAITÔ Masami 斉藤正美, « "Ûman ribu to media", "ribu to joseigaku" no danzetsu wo saikô suru 1970 nen aki "*Asahi* shinbun" tonai-ban no ribu hôdô wo kiten to shite »「ウーマンリブとメディア」「リブと女性学」の断絶を再考する一九七〇年秋『朝日新聞』都内版のリブ報道を起点として」[Reconsidérer la rupture discurive au sujet des rapports entre *Ûman ribu*, médias et études féminines à partir des informations diffusées dans l'édition régionale du quotidien *Asahi*, au cours de l'automne 1970], in *Josei-gaku nenpô*[Annulaire des études sur les femmes], n° 24, pp. 1-20.

[123] Grand rassemblement féministe organisé par les groupes principaux des *ribu*, dont le *Gurûpu tatakau onna* [Groupe Femmes en lutte]. Ce rassemblement avait pour but de compléter les discussions entamées en 1970, lors d'un précédent rassemblement visant à débattre de l'émancipation des femmes (*Onna kaihô tôron shûkai*). Cet événement avait, sous la forme d'un stage, accueilli trois cents femmes venues de tout le Japon, avec des profils très différents. MIZOGUCHI *et al*. *op. cit.*, t. 1, pp. 315-330.

[124] Voir EHARA, *op. cit.*, 1985 ; UENO *et al*., *op. cit.*, 2006, pp. 383-388.

[125] *Ibid.*

libre de ses choix, est ainsi utilisée comme symbole mercantile pour inciter le public à la consommation, tandis que ces femmes dites « libres » deviennent une nouvelle cible *marketing* dans les publicités[126]. Ce comportement démagogique des médias à l'égard des mouvances féministes s'essouffle peu à peu pour disparaître dans les années 1980, laissant place à une vaste campagne de dénonciation.

Nous retrouvons dans la propagande antiféministe, nommée *backlash* par Faludi, deux prétentions majeures, sur lesquelles insistent particulièrement les fondamentalistes catholiques et les sympathisants des *New Rights*, mouvement conservateur qui vit le jour dans les années 1980. Ils combattent et réfutent en effet l'idée d'une « neutralisation des sexes », et conçoivent le féminisme comme une perturbation dangereuse de la notion de division sexuelle, pilier de l'organisation sociale. Ce mouvement vise également à défendre la notion de famille, entendue dans un sens des plus conservateur et patriarcal — une conception contestée et combattue par les féministes depuis les années 1950. Les *New Rights* prétendent que l'émancipation féminine met en danger les hommes et, à travers eux, l'État : en proclamant l'égalité des sexes, la libération des femmes pourrait saper la confiance et l'assise masculines et ainsi questionner leur « qualité de leaders »[127].

Ce mouvement remporte un fier succès au Parlement, entraînant une remise en question de la légitimité et du bien-fondé de l'*Equal Rights Amendment* (ERA) – un amendement conçu pour sanctionner le sexisme et approuvé par le parlement en 1972. Les protagonistes de ce *backlash* réussissent à empêcher la ratification et donc l'adoption de cet amendement, remplacé par le *Family Protection Act*, un projet de loi consistant, selon Faludi, à « priver les femmes de leurs droits légaux, fruits des mouvements féministes »[128]. Plus précisément, cet article vise à abolir les lois fédérales favorables aux défenseurs de l'avortement ou du divorce, à l'égalité des hommes et des femmes dans l'éducation, ainsi qu'à la sanction de la violence domestique. Pour Faludi, cet amendement est le déni d'une réalité pourtant en marche, dans laquelle le combat féministe, reflétant des revendications concrètes, a permis l'accès à des droits civiques

[126] FALUDI Susan, *Bakku rasshu : gyakushû sareru onna tachi* バックラッシュ: 逆襲される女たち [Backlash : la contre-attaque sur les femmes] (*Backlash: The Undeclared War Againt American Women, 1991*), trad. par ITÔ Yukiko 伊藤由紀子 et KATÔ Makiko 加藤真樹子, Tôkyô, Shinchôsha, 1994, p. 79.

[127] *Ibid.*, pp. 210-213.

[128] *Ibid.*, p. 213.

fondamentaux — ceci en dépit de la résistance de structures patriarcales fortement ancrées dans l'organisation de la société américaine.

Différents signaux médiatiques et culturels, perceptibles dans la société d'alors, auraient pu augurer de cette tendance politique rétrograde. Comme indiqué précédemment, les médias participèrent à cette hostilité en lançant dans les années 1980 une grande campagne réactionnaire à l'encontre du féminisme. Celle-ci débuta par une attaque contre des revendications jugées capricieuses et émanant d'activistes « mécontentes malgré les progrès en matière d'égalité entre hommes et femmes »[129]. La logique de ce discours mit les femmes au cœur d'un faux dilemme consistant à mettre en opposition l'accès à de nouveaux droits et la préservation des valeurs familiales. Ce discours simpliste, en caricaturant les revendications du féminisme, souligne la responsabilité de celui-ci dans la création dudit « conflit interne ». Ce sont, sans surprise, les mêmes discours qui imputent la problématique des mariages tardifs, de la stérilité ou des liens familiaux distendus à un féminisme « néfaste », qui ferait de ces femmes issues des classes moyennes « de mauvaises mères »[130].

L'auteur du terme *backlash* souligne cependant que tous les médias ne sont pas hostiles au féminisme, même si dans la majorité des cas, ils utilisent la critique pour attirer l'approbation facile de l'opinion, tendance encouragée par la concurrence entre médias qui fit rage aux États Unis dans les années 1980. Faludi accuse en revanche ces médias d'avoir à la fois cru que la libération des femmes avait déjà eu lieu et que le féminisme avait atteint son objectif. Certes, au regard de la décennie précédente, la situation des femmes progressait, mais elle était loin d'être optimale : nombre d'emplois, de responsabilités et d'opportunités professionnelles demeuraient toujours réservés aux hommes, phénomène doublé par la persistance d'écarts salariaux considérables[131]. Pour Faludi, les médias ont donc contribué de manière insouciante à ce *backlash* au lieu de prendre le temps d'analyser la position sociale *réelle* des femmes dans la société. Par ailleurs, leur participation au *backlash* n'ayant été qu'indirecte, leur responsabilité fut largement minimisée, voire ignorée.

[129] *Ibid*., p. 81.

[130] *Ibid*.

[131] La journaliste américaine relève par exemple qu'une femme ne gagne que 64 % du salaire d'un homme pour un emploi équivalent.

2-2. Le *backlash* au Japon

Au moment où le *backlash* frappe la société américaine, le féminisme au Japon se trouve encore à son apogée, du moins dans les sphères académiques et militantes : de nombreux chercheurs et chercheuses commencent en effet à aborder les problématiques de genre[132], et les Japonaises, comme le souligne l'économiste Takenaka Emiko, occupent désormais une place importante dans le monde du travail et dans l'économie nationale[133]. Dans le domaine politique, le département de Tôkyô met en place dès 1978 des mesures d'encouragement à l'émancipation des femmes, tout en établissant un programme offensif consacré aux problématiques sexistes. À l'échelle nationale, le gouvernement japonais ratifie en 1985 la « Convention sur l'élimination de toutes les formes de discrimination à l'égard des femmes » ; cette année-là, il vote par ailleurs la « Loi pour l'égalité », législation aspirant à résorber le déséquilibre entre hommes et femmes face à l'emploi. Celle-ci, plus concrètement, oblige les employeurs à déployer « davantage d'efforts » afin de faciliter l'accès des femmes au travail (en révisant notamment leurs critères de recrutement et de promotion), et leur interdit en outre d'observer des critères genrés en matière de retraite, de démission ou de licenciement. Pour les féministes[134], cette loi a certes amélioré l'accès des femmes à l'emploi, sans toutefois altérer le caractère discriminant présidant à leurs conditions de travail[135].

Si le féminisme japonais n'est pas encore systématiquement dénigré comme aux États-Unis, cette absence d'opposition ne signifie pas, comme l'illustre la loi pour l'égalité, que le féminisme ou les mouvements *Ûman ribu* soient particulièrement reconnus dans la sphère politique — ou plus généralement dans la société. La féministe et spécialiste en histoire de l'art Wakakuwa Midori, analysant les différences effectives entre les deux pays à cette époque-là, précise qu'au Japon, la société semble moins angoissée qu'indifférente vis-à-vis du féminisme,

[132] Outre les travaux déjà cités dans notre introduction, citons les études de Ueno Chizuko (1985, 1987) abordant le féminisme marxiste pour révéler la double domination patriarcale et capitaliste des femmes, tandis que les travaux de Ehara Yumiko (1985, 1988) dissèquent l'édifice social du Japon, où se produit et se reproduit dans une variété de domaines la norme imposée aux femmes. Mentionnons également les travaux, certes non académiques, de Kanô Mikiyo (1979, 1987), qui abordent néanmoins la question du genre dans l'histoire du Japon.

[133] TAKENAKA Emiko 竹中恵美子 (dir.), *Joshi rôdô-ron : « kikai no byôdô » kara « kekka no byôdô » e* 女子労働論「機会の平等」から「結果の平等」へ [De la théorie de l'employabilité des femmes : de « l'égalité des chances » à « l'égalité des résultats »], Tôkyô, Yûhikaku, pp. 250-255.

[134] NAGATA Mieko 永田美江子, "The Present Situation and the Problem of the Equal Employment Opportunity Law Between Men and Women*"*, in *Heian Jogakuin University journal*, n° 9, 2008, pp. 43-45.

[135] *Ibid.*, pp. 43-53.

notamment parmi les conservateurs[136]. Pour ces derniers, le féminisme est effectivement incapable de constituer, à terme, une menace pour l'androcentrisme auquel ceux-ci tiennent farouchement. Selon Wakakuwa, c'est à partir de la fin des années 1990, au moment où l'émancipation des femmes commence à prendre une forme institutionnelle, que les mouvements féministes deviennent la cible de critiques plus acerbes.

Ainsi, la vague du *backlash* voit le jour au Japon à la fin de cette décennie 1990 — plus précisément après la promulgation de la « Loi fondamentale pour une société fondée sur l'égalité des sexes » (*Danjo kyôdô sankaku shakai kihon-hô*), en 1999 — avant de se radicaliser à partir des années 2000. Peu après, le « Groupement des femmes de Tôkyô » (*Tôkyô Josei Zaidan*) promeut le concept de « gender free » (*jendâ furî),* qui consiste à dénoncer les préjugés sexistes ; ce terme sera dès lors employé aussitôt que prises des mesures sur le genre. La vague de *backlash* se déploie dans ce contexte, commençant par frapper la sphère politique : en 2001, un groupe ultra-conservateur, la « Société pour la réforme des manuels d'Histoire » (*Atarashii kyôkasho wo tsukuru-kai*, abrégée en *Tsukuru-kai*), voit autorisé un manuel de sa conception — manuel niant autant « la présence des femmes de réconfort pendant la Seconde Guerre mondiale[137] » qu'il met clairement en valeur « les vertus de la famille »[138]. Dès lors, les conservateurs manifesteront une sorte de répugnance à l'égard des thématiques connexes aux questions de genre dans l'Histoire. L'éducation sexuelle, notamment dans les manuels scolaires, devient en parallèle la cible de critiques de la part des figures de proue du *backlash*. L'année où la *Tsukuru-kai* voit son manuel scolaire autorisé, Yamatani Eriko, députée démocrate et ancienne journaliste pour le quotidien conservateur *Sankei*, critique à la fois la notion de *jendâ furî* et le contenu de l'éducation sexuelle dispensée, fondé sur la « Loi sur

[136] WAKAKUWA Midori 若桑みどり, « Bakku rasshu no nagare » バックラッシュの流れ [L'évolution du *backlash*], in *Jendâ no kiki wo koeru ! Tettei tôron bakku rasshu* ジェンダーの危機を超える！徹底討論バックラッシュ[Au-delà de la crise du genre ! Débat exhaustif autour du *backlash*], Seikyûsha, 2006, p. 86.

[137] Pendant la Seconde Guerre mondiale, les armées impériales japonaises établirent un système d'esclavage sexuel sur les champs de bataille de plusieurs pays d'Asie, mais aussi dans les campagnes de l'archipel japonais. Dans la majorité des cas, des femmes locales y étaient conduites, de force le plus souvent. Ce système de « services sexuels », qui fait souvent l'objet de critiques de la part des négationnistes japonais, fut accusé pour la première fois au Japon en 1991, par trois anciennes « femmes de réconfort » (*ianfu*) coréennes. Considérées comme déshonorantes aux yeux du gouvernement coréen, les anciennes femmes de réconfort furent en effet longtemps privées d'indemnisation de sa part, tout comme de soutien. Selon Ueno Chizuko, leur dénonciation découle de l'essor, dans les années 1980, de mouvements féministes en Corée du Sud (Ueno, 2012). Depuis lors, les féministes japonaises n'ont pas manqué de relever le lien qu'entretenait ce service sexuel organisé par le gouvernement au patriarcat mis en valeur lors de la Seconde Guerre mondiale. Voir KUMAGAI Naoko et NOBLE David, *The Comfort Women: Historical, Political, Legal and Moral Perspectives*, 1st English ed., Tôkyô, International House of Japan, 2016, 229 p. ; UENO Chizuko, *op. cit.*, 2012, pp. 98-149.

[138] WAKAKUWA, *op. cit.*, p. 88

l'égalité des sexes ». Yamatani porte son attaque auprès des hautes sphères du Ministère de l'Éducation, de la Culture, des Sports, des Sciences et de la Technologie (MEXT), arguant que cette forme d'éducation sexuelle risque non seulement d'empêcher la population japonaise de « conserver la notion traditionnelle de famille », mais qu'elle « nie l'esthétique du Japon »[139]. Cette critique est alors relayée et amplifiée par les médias conservateurs. En 2002, le journal de droite *Sankei* se fait l'écho des dénonciations de Yamatani, qui reproche par ailleurs au Ministère de l'Economie, du Commerce et de l'Industrie (MEXT) de cautionner et encourager la contraception dès le premier cycle scolaire[140]. De la même manière, la revue conservatrice *Shokun !*[141] relaie les propos injurieux du pédagogue nationaliste Takahashi Shirô en lui consacrant un article de plusieurs pages blâmant les féministes, à la limite de l'injure[142]. La même année, le magazine conservateur *Shûkan shinchô*[143] entame pour sa part une critique de l'éducation sexuelle qui accélère, selon lui, la dégradation du rapport de la jeune génération à la sexualité. En parallèle, certaines municipalités, s'opposant à la conception du genre prônée par les féministes, ratifient des arrêtés prônant la division sexuelle et les valeurs familiales.

Nous pouvons distinguer chez ces opposants au féminisme trois arguments principaux : tout d'abord, l'idée de *jendâ furî* serait selon eux « délétère » pour les notions de masculinité et de féminité. La « neutralisation des sexes » risquerait en effet d'aboutir à un refus d'une division des rôles genrés selon les sexes biologiques, ce qui nuirait grandement aux conceptions de famille et de culture traditionnelle ancrées dans la société japonaise. La notion de *jendâ furî* serait de surcroît incompatible avec certaines traditions locales, réservant par exemple aux hommes ou aux femmes l'accès à des lieux publics précis[144]. En 2005, le Parti Libéral Démocrate s'organise contre l'éducation sexuelle encouragée par le courant *jendâ furî*, au nom

[139] Article du journal *Sankei*, édition du 15 avril 2002. Reproduit sur le site de Yamatani Eriko à l'adresse suivante : http://www.yamatani-eriko.com/old/news/2002/news06.html (consulté le 16 juillet 2017).

[140] WAKAKUWA, *ibid.*, p. 89.

[141] Le terme *shokun* souligne l'apostrophe du public.

[142] TAKAHASHI Shirô 高橋史郎, « "Kateika" to iu kankyô horumon, farosu wo tamete kuni tatazu – momo kara umareta momoko-chan wa oni to kyôsei ? Ii kagen ni shiro, feminizumu no koshinuke domo »「家庭科」という環境ホルモン ファロスを矯めて国立たず--桃から生まれたももこちゃんは鬼と共生?いい加減にしろ、フェミニズムの腑抜けども [Des perturbateurs endocriniens nommés *économie domestique* : le contrôle du phallus ne servira pas à l'État. Une jeune fille née d'une pêche peut-elle cohabiter avec un démon ? J'en ai marre de ces abruties de féministes !], in *Shokun !*, n° 7, vol. 34, juin 2002, pp. 156‑166.

[143] *Shûkan shinchô*, vol. 47, n°26, semaine du 11 juillet 2002, pp. 149-151.

[144] Dans de nombreuses fêtes *shintô*, il est généralement interdit aux femmes de prendre part aux rites ou cérémonies. Nous pouvons citer l'exemple du défilé de chars *shintô*, les *mikoshi*, qui a notamment lieu lors des fêtes traditionnelles.

de la défense des « cultures traditionnelles de l'ethnie japonaise » et du « rôle de la famille et de la communauté locale ». En mai de la même année, il chapeaute ainsi un colloque intitulé « Réflexion sur l'éducation sexuelle et l'omniprésence des idées *jendâ furî* »[145]. À l'instar du PLD, de nombreux conservateurs ont reproché à ce concept de « nuire à la tradition », extrapolant sur la capacité d'une idée à « miner le moral des populations » par l'excès de liberté que celle-ci accorde aux individus — notamment la liberté de choisir entre la contraception ou l'avortement[146].

Ces discours ont curieusement trouvé un écho non seulement dans les médias, mais également dans la sphère politique, et se sont répandus partout dans l'archipel. Selon certains chercheurs et spécialistes du genre, ce « retour en arrière » trouverait sa source dans le contexte politico-économique et académique.

Wakakuwa Midori, qui souligne la recrudescence des courants conservateurs japonais dès le début des années 1990, considère ce climat politique comme l'un des éléments ayant pu déclencher le *backlash*. Le conservatisme de l'après-guerre, érigé comme un rempart contre le communisme, n'est ni une conception sociale, ni une idéologie politique : le cœur de cette vision est fondé sur des « sensibilités, émotions et passions sans nom »[147]. Avec le déclin de la gauche amorcé dans les années 1970, et notamment l'échec des mouvements *Anpo*, *Zenkyôtô*[148], puis celui du syndicat de la Japanese National Railway (*Kokutetsu*), qui débouche sur la privatisation des chemins de fer japonais, les conservateurs perdent leur « adversaire » historique. Ainsi

[145] Le magazine hebdomadaire *Shûkan Kin'yôbi* critique ce colloque et qualifie les discours des participants de « ramassis de conceptions rétrogrades ». *Shûkan Kinyôbi*, vol. 1, n°1, 1993, pp. 18-22.

[146] YAMAGUCHI Tomomi 山口智美, « Jendâ furî ronsô to feminizumu undô no ushinawareta jûnen » ジェンダーフリー論争とフェミニズム運動の失われた 10 年 [La décennie perdue du débat sur le *Gender Free* et des mouvements féministes], in *Bakku rasshu ! Naze jendâ furî wa tatakareta no ka ?*, *op. cit.*, 2006, p. 267.

[147] « Meijô shigatai kankaku, kansei, jôsho, jônen » 名状しがたい感覚、感性、情緒、情念. MIYAZAKI Tetsuya 宮崎哲也 (2006), cité par WAKAKUWA Midori, *op. cit.*, p. 105.

[148] Abréviation de *Zengaku Kyôtô Kaigi*, terme désignant les mouvements estudiantins de la fin des années 1960, dont ceux de l'Université de Nihon (*Nichidai*) et de l'Université de Tôkyô (*Tôdai*). En réalité, cette union de groupuscules militants estudiantins s'est étendue à de nombreuses universités de tout l'archipel. Les mouvements *Zenkyôtô* se caractérisent notamment par le recours à la force et parfois, le blocage des établissements universitaires. Si les deux mouvements de *Nichidai* et *Kyôdai* sont emblématiques, le terme *Zenkyôtô* renvoie également, de manière plus générique, à l'atmosphère de la société de l'époque, marquée par les mouvements estudiantins. Par extension, il est aujourd'hui employé dans la plupart des cas pour désigner les conceptions et positionnements plus ou moins partagés qu'adoptèrent ces mouvements. À mesure de leur propagation, les formes de contestation mises en œuvre évoluèrent vers une radicalisation — qui aboutira finalement à la tragédie de l'Armée rouge unie évoquée *supra*. Voir :KOSAKA Shûhei 小坂修平, *Shisô to shite no zenkyôtô sedai* 思想としての全共闘世代 [La génération *Zenkyôtô* : sa philosophie], Tôkyô, Chikuma Shobô, édition Kindle, 2006, 219 p.

tombés « dans un état de délire » causé par un « manque idéologique », ils ont plus que jamais besoin d'un ennemi[149]. La droite réaffirme par conséquent sa foi en diverses notions liées à la tradition, tout en se cherchant de nouveaux adversaires — comme les pays d'Asie orientale et les féministes, qui leur paraissent nuire à l'idée qu'ils se font de la tradition. Mais ce dernier concept reste vague : aucun des discours de droite n'explicite ni ne définit ce qu'elle entend par « tradition japonaise ». Le critique Miyazaki Tetsuya estime que ce nouveau positionnement s'apparente à « une manifestation de haine sans aucun lien avec le conservatisme », là où le sociologue Miyadai Shinji voit une « fluctuation de la croûte terrestre du conservatisme » (*hoshu chiban no chikaku hendô*)[150] due à l'angoisse de la société japonaise devant les excédents financiers de la fin des années 1980. Tel surplus provoque selon lui une perte de repères chez les individus, une perte qui n'est pas sans plonger la société dans une sorte d'anomie. Miyadai affirme par ailleurs que cette anomie devait favoriser le populisme dans les années 2000, notamment lors du mandat de Koizumi Jun'ichiro (2001-2006). À cette période, les conservateurs se diviseraient en effet en deux groupes : celui des conservateurs ruraux, qui réaffirment leur communautarisme ; et celui des conservateurs urbains, ne revendiquant souvent aucune position sur l'échiquier politique, mais qui ne demeurent pas moins anxieux face aux incertitudes que traverse la société[151]. Conséquence de ce désarroi, les conservateurs urbains développent le besoin d'une figure politique héroïque qui puisse leur offrir une ligne à suivre et un projet de société attrayant et rassurant — une figure qu'ils trouveront dans la personnalité originale de Koizumi. Toujours selon Miyadai, les principaux instigateurs du *backlash* seraient issus du groupe des conservateurs ruraux, qui n'hésitent pas à faire du féminisme leur cible et la cause de tous leurs maux.

Pourquoi donc le féminisme est-il ainsi devenu la cible des conservateurs ruraux ? Pour Wakakuwa comme Miyadai, l'expansion progressive de l'économie néolibérale dès les années

[149] WAKAKUWA, *op. cit.*, pp. 105-109.

[150] MIYADAI Shinji 宮台真司, « Nejireta shakai no genjô to mezasubeki daisan no michi » ねじれた社会の現状と目指すべき第 3 の道 [L'état actuel d'une société gauchie et la troisième voie à cibler] » in *Bakku rasshu ! Naze jendâ furî wa tatakareta no ka ?*, Tôkyô, Sôfûsha, 2006, pp. 15‐16.

[151] Miyadai propose ce schéma pour analyser la structure de la société dans les années 1990. Par « conservateurs ruraux », le sociologue entend des conservateurs classiques, qui soutiennent le système mis en place au Japon par le PLD à partir de 1955. Ce conservatisme est axé autour d'une mobilisation massive fondée sur le communautarisme, c'est-à-dire sur le lien direct entre les membres de la communauté. Quant aux conservateurs urbains, le terme « urbain » renvoie moins à la notion géographique qu'à la situation sclérosée du communautarisme, due à l'urbanisation. Ce phénomène d'urbanisation aboutit en effet dans les années 1980 à un isolement accru des individus : au fur et à mesure du développement administratif et des marchés économiques, les individus ont de moins en moins recours à la communauté, notion fondée sur le principe de l'entraide entre ses membres. Miyadai, *ibid.*, p. 85.

1980 peut constituer une possible explication. Sous l'égide de Nakasone Yasuhiro, qui renforça la libre-concurrence sur les marchés, le gouvernement japonais de l'époque mit en place une politique réduisant le champ d'action de l'État par restriction des interventions gouvernementales. Le cabinet de Nakasone accéléra les réformes au sein des organisations publiques et privatisa massivement, y compris trois grandes entreprises publiques : la Japan Tobacco and Salt Public Corporation, la Japan National Railway et la Nippon Telegraph and Telephone Public Corporation. Ces nombreuses privatisations mirent à bas les syndicats de ces sociétés, affaiblissant par-là, et de manière considérable, un Parti socialiste fondé sur le syndicalisme.

Destinées à stimuler la mondialisation des entreprises japonaises, les réformes néolibérales de Nakasone accélérèrent ainsi l'augmentation du nombre d'emplois précaires, tels qu'en contrat à durée déterminée[152]. Wakakuwa souligne que ces réformes « écartèrent la puériculture, l'éducation et le soin » en valorisant la responsabilité individuelle ; pour les auteurs de ces réformes, les femmes étaient censées prendre en charge ces fonctions sociales. Pour ce faire, ils les enjoignirent à se montrer « plus féminines » (*onnarashii onna*)[153] afin de pouvoir se consacrer avec efficacité à ces tâches. « En résumé, que ce soit directement ou indirectement, les partisans du *backlash* ont pris le parti du néo-libéralisme en négligeant le bien-être social »[154]. Un système économique qui sous-tend la libre-concurrence et réduit la portée des services publics nécessite en effet une population à même de prendre en charge des champs non lucratifs[155].

Miyadai va plus loin dans son analyse des partisans du *backlash*[156]. Selon lui, la société japonaise connaît une situation très particulière depuis l'avènement du néolibéralisme, une

[152] La mise en place en 1986 de la « Loi sur les travailleurs temporaires » (*Rôdôsha haken-jigyô no tekisei un'ei no kakuho oyobi haken rôdôsha no shûgyô jôken no seibi-tô ni kan suru hôritsu*, en anglais : *Act for Securing the Proper Operation of Worker Dispatching Undertakings and Improved Working Conditions for Dispatched Workers*) a notamment accéléré cette hausse. TSUNO Kimio 津野公男, « Shin-jiyû shugi-ka no rôdôsha kaikyû no jôtai » 新自由主義下の労働者階級の状態, in YOSHIDA et SAWANO (dir.), *Shni-jiyû shugi no sôkatsu to kakusa shakai* 新自由主義の総括と格差社会 [Synthèse du néolibéralisme et la société des disparités], Izumibashi shobo, 2009, pp. 203-218.

[153] Il est difficile de traduire le terme *onnarashii*, littéralement : « digne d'une femme ». Nous pouvons proposer comme traduction : « plus féminine », ou « plus efféminé », bien que la question soit d'autant plus complexe que la qualité de femmes est ici mise en cause.

[154] WAKAKUWA Midori, *op. cit.*, p. 106.

[155] UENO Chizuko 上野千鶴子, *Neo liberarizumu to jendâ* ネオリベラリズムとジェンダー [Néolibéralisme et genre] in *Journal of Gender Studies*, Ochanomizu University, n° 20, mars 2017, pp. 21-33.

[156] MIYADAI Shinji, *op. cit.*, pp. 19-21.

situation qui ne se caractérise ni par un État-providence, ni par une libre-concurrence parfaite (une loi du plus fort), ni par une solution « pragmatique » cherchant, du moins en théorie, une réelle égalité des chances, comme le suggéraient les élites du New Labour quand elles parlaient dans les années 1990 de « troisième voie » au Royaume-Uni[157]. Pour Miyadai, le Japon n'a pas implanté sur son territoire le système d'économie néolibéral dont disposent les États-Unis ou le Royaume-Uni depuis les années 1980 : en dépit des tentatives de réforme de Nakasone, demeure en effet un système valorisant la répartition des richesses, soutenu par une centralisation bureaucratique encore très présente. Tel système entraîne cependant des conséquences singulières, puisqu'il combine à la fois politiques de bien-être social, mesures éducatives et réformes. Au Royaume-Uni, les élites de gauche, soucieuses du fossé se creusant entre les nantis et les plus démunis, cherchent à résoudre cette inégalité issue de la libre-concurrence en donnant aux populations « les moyens de gagner en autonomie, de développer leur potentiel, leur "capital humain" et leur aptitude à orienter le cours de leur existence ; en somme, d'être "actives" »[158]. Au Japon, l'inverse prévaut : malgré un encouragement et une valorisation de la libre-concurrence, le postulat de répartition persiste. Or, au fur et à mesure que la concurrence économique s'intensifie, l'anxiété des conservateurs urbains redouble. Ce groupe prend alors pour cible, selon l'expression de Miyadai, les « plus faibles », soient les populations disposant d'un accès limité, sinon néant, au marché économique de la libre-concurrence (femmes, enfants, étrangers précaires, personnes handicapées ou âgées, *etc*).

2-3. Le *backlash* dans les milieux scientifiques au Japon

Paradoxalement, le *backlash* fut également soutenu par les milieux académiques japonais. Pour rappeler la définition du terme *jendâ furî* mentionné *supra*, cette notion désigne la « résolution des préjugés liés au genre ». Le terme fut utilisé pour la première fois en 1995 dans un livret intitulé « Gender Free : pour les enseignants des jeunes générations », rédigé par le « Groupement des femmes de Tôkyô » (*Tôkyô Josei Zaidan*) sous la direction de trois chercheurs : Fukaya Kazuko, Tanaka Tôji et Tamura Takeshi. Ces universitaires issus de diverses disciplines (Fukaya est psychologue, Tanaka pédagogue et Tamura psychanalyste) n'entretenaient guère de liens avec les mouvements féministes ou les *Ûman ribu*[159]. Ce livret avait pour but de sensibiliser les lecteurs aux « préjugés de genre » historiquement ancrés dans

[157] Jérôme TOURNADE-PLANQUE, « La Troisième voie et la question sociale », in *Informations sociales*, vol. 159, n° 3, 2010, pp. 24-33.

[158] *Ibid.*, p. 26.

[159] YAMAGUCHI Tomomi, *op. cit.*, pp. 246-247.

la société japonaise[160]. Si le terme *gender free* est un anglicisme, il n'est pas utilisé dans le même sens en anglais : employé dans le livret, il désigne un parti-pris sciemment discriminatoire en matière de genre. Quand la pédagogue américaine Barbara Houston utilise ce terme dans un article publié en 1994[161], elle désigne plutôt un environnement dans lequel la différence de genre est totalement négligée. L'argumentation de Houston consiste à se demander si la négation complète de la notion de genre peut résoudre la discrimination fondamentale qui existe entre les sexes. En comparant les pensées de Platon et Rousseau sur la différence des sexes en matière d'éducation, Houston analyse la notion d'égalité des genres dans l'éducation. Son travail relève les limites d'une éducation attachée à une différenciation entre les genres, ou cherchant à ignorer toute forme de différence ; elle suggère plutôt une éducation « sensible à la dimension de genre » (*gender sensitive*). Autrement dit, la pédagogue met en avant la nécessité de demeurer vigilant en matière de questions de genre, afin de s'assurer que les droits d'une personne soient respectés dans son éducation quel que soit le genre de cet individu[162]. Ce genre d'argument n'est ni examiné, ni même mentionné dans le livret.

En l'absence d'une définition précise, le terme de *gender free* s'est librement répandu dans le champ de l'éducation. Il remplace tantôt le terme *danjo byôdô* (« égalité hommes / femmes »), tantôt celui de *seisabetsu teppai* (« lutte contre le sexisme »), quand il n'est pas employé dans le sens suggéré par Barbara Houston. Une telle ambiguïté a suscité dans les milieux académiques bien des débats, d'où émergent deux critiques principales : la non-adaptabilité d'une notion occidentale importée dans la société japonaise, trop éloignée du contexte social des pays occidentaux[163], et une forme de scepticisme devant une neutralisation excessive des sexes.

En réaction à ces critiques, des universitaires japonais ont cherché à affiner leur approche et élaborer leur propre perspective en matière d'études de genre. En 2006, deux recueils d'essais académiques sont publiés ; l'un est intitulé *Bakku rasshu ! Naze jendâ furî wa tatakareta no ka ?* [*Backlash* ! Pourquoi le *gender free* a-t-il fait l'objet d'attaques ?], l'autre,

[160] Voir FUKAYA Kazuko 深谷和子, « Gender Free: wakai sedai no kyôshi no tame ni » Gender Free: 若い世代の教師のために [Gender free : pour les enseignants des jeunes générations], Groupement des femmes de Tôkyô, 1995.

[161] Barbara HOUSTON, "Should Public Education be Gender Free?", in Lynda STONE (dir.), *The Education Feminism Reader*, Routledge, 1994, pp. 122-134.

[162] Barbara HOUSTON, « "Jendâ furî" gainen ni kan suru komento »「ジェンダー・フリー」概念に関するコメント [Commentaires sur la notion de *gender free*], traduit par YAMAGUCHI Tomomi, in *Bakku rasshu!*, *op. cit.*, pp. 241-242.

[163] Nous entendons ici les pays européens et nord-américains.

Jendâ no kiki wo koeru ! Tettei tôron bakku rasshu [Au-delà de la crise du genre ! Débat exhaustif autour du *backlash*]. La majorité des articles présentés dans ces deux livres souligne l'incompréhension du terme *jendâ* (« genre »), importé au Japon sans traduction et par conséquent sujet à de nombreux malentendus et dénigrements[164]. Ehara Yumiko livre un très bon résumé de la définition accolée à ce terme, du moins telle qu'entendue dans les études de genre au Japon ; selon cette dernière, le terme *jendâ* aurait plusieurs acceptions principales. Tout d'abord, le mot revêtirait le même sens que « sexe » — aux États-Unis, il remplace d'ailleurs souvent le terme « sexe », voire « différence entre les sexes »[165]. Mais il recouvrirait en outre la notion de « catégorisation » selon les différences biologiques existant entre les sexes, ainsi qu'une différenciation des sexes selon des caractéristiques socialement construites, différenciation qui contribuerait à produire et reproduire une acception purement socio-culturelle de la différence des sexes, voire de la norme genrée. D'où l'émergence nécessaire d'un rapport de pouvoir entre hommes et femmes dans une société donnée. Inoue Teruko relève quant à elle trois usages du terme *jendâ furî*[166] : selon elle, cette expression désignerait soit la fin de la discrimination et des préjugés à l'origine des rapports de force dans la société, soit la dissolution de la norme genrée d'une société donnée, soit la dissolution de la norme réglant une structure de genre fondée sur l'opposition binaire homme / femme.

À l'instar d'Ehara et Inoue, de nombreux chercheurs spécialistes des études de genre ont donné aux termes *jendâ* et *jendâ furî* des définitions plus ou moins identiques. En effet, personne ne se donne vraiment la peine de débattre pour aboutir à une définition unifiée des termes. Ehara note par exemple la nécessaire prolifération de concepts inhérents au sujet :

> すなわちそこには、その概念を創出することなしには描き出せない現実が、あるのであり、そのような新たな現実を描き出そうとすることは、当然にもその概念を創出する以前に描かれていた現実に対抗することである。[167]

---

[164] EHARA Yumiko 江原由美子, « Jendâ gainen no yûkôsei ni tsuite » ジェンダー概念の有効性について [De la valeur de la conception de genre], in *Bakku rasshu! , op. cit.*, 2006, pp. 41-44.

[165] Si Ehara n'a pas précisé dans quel contexte cet usage était le plus fréquent, nous considérons ce type d'occurrence majoritaire dans le langage courant, et non dans le cadre académique.

[166] INOUE Teruko 井上輝子, « "Jendâ", "jendâ furî" no tsukaikata tsukawarekata »「ジェンダー」「ジェンダー・フリー」の使い方、使われ方 [L'usage et l'utilisation des termes *gender* et *gender free*], in *Jendâ no kiki wo koeru ! Tettei tôron bakku rasshu, op. cit.*, pp. 73-74.

[167] EHARA Yumiko 江原由美子, *Jendâ to shakai riron* ジェンダーと社会理論 [Genre et théorie sociale], 2000, Tôkyô, Keisô shobô, pp. 36-37.

> En effet, certaines situations réelles ne pourraient jamais être décrites sans qu'un concept ne soit créé. Et ce travail de création de concepts est accompli pour faire face à ces situations.

Pour la sociologue, un concept est un levier qui permet non seulement d'aborder des problématiques, mais qui évolue avec le temps en s'adaptant aux nouvelles problématiques soulevées par ces recherches. Par conséquent, la définition de l'anglicisme *jendâ* gardera toujours une certaine ouverture, une certaine malléabilité. Le sociologue et spécialiste en études de genre Ida Hiroyuki s'inscrit également en porte à faux quant aux reproches formulés à l'égard de l'« ambiguïté » de la définition de *jendâ*. Il estime que cette notion recèle une dimension plus riche que l'égalité homme / femme ou la critique de la division sexuelle du rôle social ; pour lui, les nombreuses critiques entourant cette définition illustrent le problème fondamental posé par celle-ci — et notamment le rejet du féminisme par les conservateurs[168]. Yamaguchi Tomomi trouve quant à elle ces débats absurdes. Elle reproche aux défenseurs du féminisme d'être tombés dans des luttes d'intérêt personnel par leur implication exaltée dans cette course à la définition[169]. Yamaguchi souligne également que le concept de *jendâ furî* s'établit sur la même base que les mouvements féministes des années 1970 : tout comme les mouvements féministes, il interroge en effet la notion de pouvoir dans une société patriarcale. Or, en devenant un outil procédant de mesures administratives encore très contraignantes à l'égard des femmes, le *gender free* serait dénaturé par son transfert dans le cadre politico-légal : il ne serait donc plus lié par essence aux problématiques de genre, et ne serait dès lors plus qu'un discours au service d'un pouvoir consistant *in fine* à effacer l'histoire des mouvements féministes comme à rompre avec le féminisme japonais tel qu'il existait jusqu'alors. Finalement, ce débat centré sur la définition du concept de *gender free* — et accusé de trahir la nature des revendications féministes — aura contribué à alimenter le phénomène de *backlash* et la condamnation systématique de l'autonomie sexuelle des femmes par rapport aux carcans patriarcaux.

Malgré ces débats entre chercheurs, et malgré les campagnes autour du *jendâ furî*, l'émancipation féminine au Japon est encore loin d'être un processus abouti. Il serait plus juste de considérer que l'institutionnalisation des droits des femmes, institutionnalisation marquée

[168] IDA Hiroyuki 伊田広之, « Feminisuto no ichibu ga dôshite jendâ furî gainen wo sakeru no ka » フェミニストの一部がどうしてジェンダーフリー概念を避けるのか [Pourquoi une partie des féministes cherchent-elles à esquiver la notion de *gender free* ?], in *Jendâ no kiki wo koeru ! Tettei tôron bakku rasshu*, *op. cit.*, pp. 237-245.

[169] YAMAGUCHI Tomomi, *op. cit.*, p. 278.

par la « Loi sur la parité » ou les campagnes précitées, n'a fait bénéficier la société nipponne que d'un apport modeste et marginal. Le rôle minimisateur du *backlash* est indéniable, mais il serait trop simpliste de considérer l'opposition des conservateurs comme l'unique cause d'une émancipation *ralentie*. Comme l'indique Faludi, il convient de voir derrière le phénomène du *backlash* la propagation et l'intériorisation d'idées selon lesquelles les femmes devraient se satisfaire d'une position sociale cantonnée aux stricts rôles dits « traditionnels » — ainsi qu'à des prérogatives limitées dans l'espace public. L'intériorisation de tels principes participe à la stigmatisation et au rejet des mouvements féministes de la part des femmes elles-mêmes. Comme nous l'expliciterons dans les deux parties suivantes, persiste dans la culture populaire et la société contemporaine une image stéréotypée des femmes. Toutes les femmes ne partagent pas d'ambitions d'émancipation identiques, et c'est pourquoi nous nous pencherons en priorité sur un sujet encore peu traité par les études de genre : la place des femmes dans les mouvements sociaux autres que féministes. Aujourd'hui encore, leur place en dehors du milieu féministe demeure fort archétypale en ce qu'elle répond, dans les grandes lignes, au principe de division sexuelle des rôles communément admis par la société. Telle situation s'explique par le fossé identitaire pouvant exister entre celles qui se proclament féministes et celles qui rejettent cette épithète. Le sous-chapitre suivant s'attachera ainsi à caractériser les femmes impliquées dans des activités civiles ou politiques de nature non féministe, plus particulièrement depuis 2011 et l'entrée de la société japonaise dans la période post-Fukushima, qui favorisa la naissance de nouveaux mouvements sociaux au Japon.

3. Après Fukushima : l'ambivalence des postures

Si les analyses *supra* nous ont permis de constater combien les femmes engagées se trouvaient en butte aux contraintes inhérentes à la vie en société dans le Japon contemporain — et combien la prise de position féministe conservait dans l'archipel une image toujours contrastée —, l'engagement social des femmes japonaises ne saurait cependant se limiter à leur implication dans les mouvements féministes. En effet, la participation des femmes à certaines activités civiques s'est considérablement développée depuis la Seconde Guerre mondiale, et occupe aujourd'hui une place importante au sein de la société nipponne. Toutefois, les femmes sont souvent reléguées au second plan dans les activités civiques mixtes. On notera, en évoquant les femmes impliquées dans ces actions militantes ou sociales, que celles-ci se démarquent constamment par un statut particulier : celui de mère. L'image renvoyée par ces mères de famille militantes n'est pas sans générer toute une production médiatique et scientifique — mais aussi un regard critique de la part de certain(e)s féministes japonais(es). À cet égard, les pages suivantes se pencheront sur la question de la place des femmes dans les mouvements mixtes au Japon, et sur la rupture insolite observée avec certains féministes japonais.

3-1. La place des femmes dans une société civile « non féministe »

Exception faite de quelques mouvements historiques, tels que les premiers mouvements antinucléaires des années 1950, les femmes furent après la Seconde Guerre mondiale souvent reléguées à un plan mineur dans l'histoire des mouvements sociaux japonais dits « mixtes ». Certains chercheurs se sont par conséquent interrogés sur la place réelle des femmes dans ces activités sociales, et notamment sur le rôle des femmes dans le syndicalisme, sujet récurrent s'il en est. Les travaux de Goga Tomoko à propos de la participation féminine aux mouvements ouvriers organisés par le *Sôhyô*[170] dans les années 1960 sont à ce titre salutaires. Ils traitent une réalité encore très peu abordée dans les milieux académiques aujourd'hui : l'établissement, au sein du Conseil Général des syndicats japonais, de commissions dédiées aux femmes par des « organisatrices » (*fujinkai orugu*) qui s'impliquaient dans le syndicalisme[171].

Toutefois, ces études révèlent que ces commissions féminines consistaient principalement à soutenir l'engagement syndicaliste de leur conjoint. Composées de « femmes

[170] Abréviation de *Nippon rôdô kumiai sôhyô gikai*, « Conseil Général des syndicats du Japon ».

[171] TAKENAKA Emiko 竹中恵美子, « Recommendation », in *Onna, orugu-ki* 女、オルグ記 [La mémoire de l'implication des femmes], Tôkyô, Domesu shuppan, 2016.

au foyer », ces organisations continuaient de refléter la division du rôle social selon le sexe des individus, même si les femmes qui y participaient mirent peu à peu en cause ce partage. Au fur et à mesure qu'elles se (re)mirent au travail, leurs membres commencèrent à revendiquer non seulement des droits pour leur conjoint, mais également leurs propres droits en tant qu'employées. Inspirées et soutenues par la vague féministe, les participantes finirent par revendiquer en 1978 l'égalité entre les hommes et les femmes[172]. Ni Yamada, ni Goga ne se sont réellement penchées sur la question des préjugés de genre au sein des activités du *Sôhyô*. Leurs travaux se sont plutôt focalisés sur l'autonomisation progressive des « femmes au foyer », qui jusqu'ici, acceptaient de se positionner en retrait, laissant passer leurs intérêts propres après ceux de leur conjoint. Goga rapporte tout de même une anecdote singulière : en 1960, la commission soumit une résolution consistant à entériner la disparité des salaires entre hommes et femmes suite aux revendications ouvrières du printemps de la même année, proposition toutefois négligée par les membres masculins[173]. Comme Goga le dénonce, la situation restrictive des femmes découlait en partie de la disparité des salaires entre militants masculins et féminins. Faute de ressources propres suffisantes, les femmes dépendaient de leur conjoint jusque dans la gestion des commissions.

D'autres travaux analysent les défis posés aux femmes dans le syndicalisme. À la fin des années 1990, les syndicats supprimèrent progressivement les commissions féminines ; les employées syndiquées furent donc peu à peu intégrées aux comités principaux. Le taux d'adhésion des femmes aux syndicats, qui se monte à environ 28%, ne fait cependant que stagner depuis la fin des années 1980. Certains chercheurs expliquent cette absence de progression par la prédominance du patriarcat[174] dans les syndicats d'entreprise et par le mépris qu'il suscite à l'égard des femmes[175]. Shutô Wakana précise que rares sont les femmes à avoir conscience de la notion de droit du travail, faute d'avoir « acquis des connaissances en la

[172] GOGA Tomoko 伍賀偕子, *Onna orugu-ki : Josei no jiritsu to rôdô kumiai undô no susono wo hirogete* 女・オルグ記: 女性の自律と労働組合運動のすそ野を広げて [Mémoires des organisatrices : ouvrir les perspectives des mouvements syndicaux et favoriser l'autonomie des femmes], Tôkyô, Domesu shuppan, 2016, p. 6.

[173] GOGA, *ibid.*, p. 136.

[174] SAKAI Kazuko 酒井和子, « Jendâ kara mita rôdô undô to josei rôdô undô no orutanatibu » ジェンダーからみた労働運動と女性労働者運動のオルタナティブ[Les alternatives au syndicalisme et au syndicalisme féminin du point de vue du genre], in *Rôdô hôritsu shunpô* [Revue saisonnière sur les lois du travail], n° 1572, 2004, pp. 54-58.

[175] KANAI Yoshiko 金井淑子, « Rôdô undô feminizumu – shokuba ni mochikomareta kafuchôsei » 労働運動フェミニズム――職場にもちこまれた家父長制 [Le féminisme dans le syndicalisme – le patriarcat sur le lieu de travail], in *Rôdô undô kenkyû*, n° 244, 1989, pp. 2-4.

matière »[176]. Par la comparaison qu'elle dresse avec le cas particulier de sociétés dans lesquelles le taux de femmes syndiquées progresse, celle-ci souligne la nécessité de reconsidérer en premier lieu le système « phallocentrique » du syndicalisme, mais aussi de repenser « l'étoffe des dirigeants masculins ». Bien évidemment, l'absence de femmes syndiquées ne saurait se réduire à cette seule analyse. Les femmes mariées ou celles ayant des enfants se chargent encore aujourd'hui principalement du ménage et de l'éducation de leur progéniture[177]. Pour qu'elles se syndiquent, il faudrait une transformation plus générale des mentalités et des structures sociales, afin que leur famille prenne la mesure de leur situation et que les institutions sociales acceptent de leur proposer des aménagements.

Les autres mouvements sociaux mixtes restent quant à eux encore peu accessibles aux femmes, bien qu'il convienne d'évaluer cette situation avec prudence, faute de travaux scientifiques sur le sujet. Néanmoins, à l'instar du cas syndicaliste, les hommes occupent bien souvent le devant de la scène des activités militantes au Japon, ainsi que l'écrit la critique Kondô Kazuko[178]. Les femmes, selon elle, n'y joueraient encore qu'un rôle de « machiniste »[179]. C'est entre autres cette atmosphère qui serait à l'origine de mouvements féministes des années 1970 évoqués *supra*. Ironiquement, celle-ci touche d'autres formes de militantisme dits « féminins » dans le Japon contemporain. Les coopératives de consommateurs (Co-op), dont l'origine remonte au début du XX^{e} siècle, sont un cas emblématique en la matière. Depuis la fin des années 1950, l'industrialisation de la production alimentaire a évolué, se calquant sur le rythme effréné de l'essor économique d'après-guerre. Elle prit la forme d'une production de masse, basée sur l'utilisation massive d'antibiotiques et de pesticides, ce qui occasionna des problèmes

[176] SHUTÔ Wakana 首藤若菜, « Josei kumiai yakuin no zôka to kumiai undô no henka » 女性組合役員の増加と組合運動の変化 [L'augmentation du nombre de femmes dans les syndicats et l'évolution du syndicalisme], in *Ohara shakai mondai kenkyûjo*, n° 633, 2011, p. 21.

[177] Même si le nombre de couples dont les deux membres travaillent dépasse celui de couples où seul l'époux est actif, les femmes sont toujours, selon le Ministère de la Santé, du Travail et des Affaires sociales (MHLW), les principaux agents du travail domestique. En 2011, le nombre d'heures de ménage réalisées par les époux était en moyenne dix fois moins important que celles accomplies par leurs épouses. Voir MINISTÈRE DE LA SANTÉ, DU TRAVAIL ET DES AFFAIRES SOCIALES, *Haigûsha teate no torimaku kankyô ni tsuite* 配偶者手当の取り巻く環境について [De la situation autour de l'allocation conjugale], Ministère de la Santé, du Travail et des Affaires sociales, 2011.

[178] Kondô Kazuko est une critique et une militante antinucléaire japonaise. En 1986, elle a produit, en collaboration avec le cinéaste anglais Beeban Kidron, un film documentaire intitulé « Carry Greenham Home », dans lequel elle retrace l'activité de femmes luttant contre l'installation de missiles de croisière nucléaires sur la base de la Royal Air Force de Greenham Commune.

[179] KONDÔ Kazuko 近藤和子, « Greenham no onnatachi kara Fukushima no onnatachi e » グリーナムの女たちから福島の女たちへ [Des femmes de Greenham aux femmes de Fukushima], in *Fukushima genpatsu to onnatachi* 福島原発と女たち [La centrale nucléaire de Fukushima et les femmes], Nashinokisha, 2012, p. 168.

sanitaires d'ampleur chez les consommateurs. Dans les années 1960 et 1970, l'activisme Co-op se répandit largement chez les femmes (notamment au foyer, en japonais : *shufu*) dotées d'une conscience aiguë des problèmes sanitaires et écologiques — entre autres ceux des « additifs alimentaires, du contrôle des prix, des étiquetages abusifs, de la pollution de l'air, de l'eau et de l'eczéma causés par les détergents, *etc*. »[180]. Les Co-op se sont développés à l'échelle nationale dans les années 1980, axant leurs activités autour de trois piliers principaux : l'adhésion des consommateurs et l'implication des membres dans le choix de l'action ; la livraison à domicile via la distribution groupée ; et les campagnes de sensibilisation[181]. Les campagnes de sensibilisation à l'écologie ont alors notamment contribué à la mise en place d'une action antinucléaire. Lors du séisme qui frappa en 1995 la région de Hanshin-Awaji (département de Hyôgo) et dévasta plusieurs branches de Co-op locales, les Co-op d'autres régions se mobilisèrent non seulement pour venir en aide à leurs camarades, mais également afin de fournir aux sinistrés un ravitaillement en médicaments et denrées alimentaires. L'expérience apportée par cet événement a d'ailleurs été réinvestie lors de désastres ultérieurs, y compris lors de la catastrophe du 11 mars 2011. Nous ne pourrons pas aborder de manière exhaustive toutes les actions sociales initiées, prises en charge et dirigées par des femmes. À l'instar de ces mouvements de Co-op, un nombre grandissant de femmes s'engagent à l'heure actuelle dans des activités collectives, notamment dans des domaines directement liés à leur vie quotidienne, tels que la question des problèmes sanitaires et écologiques. Curieusement, la présence masculine y est beaucoup plus modeste que dans le milieu syndical.

3-2. Les mobilisations de femmes après Fukushima

Il n'est donc guère surprenant, dans ce contexte social, de constater la forte mobilisation féminine qui suivit le séisme du 11 mars 2011, et les nombreuses actions politiques organisées sous l'impulsion de groupes féminins après la catastrophe de la centrale nucléaire de Fukushima Daiichi (ci-dessous F1). En effet, les figures de proue de ces actions politiques furent, dans la majorité, des femmes déjà impliquées dans des mouvements antinucléaires. Il conviendra tout de même de souligner que la catastrophe de F1 a également mené de nombreuses femmes autrefois non politisées à s'impliquer dans des mouvements antinucléaires et politiques.

[180] KURIMOTO Akira, « Histoire et actualité des coopératives de consommateurs au Japon : un modèle unique ? », in *Recma*, n° 324 (NDLR), 2012, p. 96.

[181] *Ibid.*, pp. 100-101.

Mais avant d'aborder plus spécifiquement la question de leurs prises de position et modalités d'action, il sera au préalable utile d'éclaircir les problématiques liées à l'accident de F1, qui conduisit un nombre important de citoyennes à s'insurger contre la politique menée par le gouvernement en matière de nucléaire. Rappelons avant toute autre chose l'insuffisance d'informations vitales communiquées à la population juste après l'accident. Lorsqu'une forte explosion d'hydrogène endommagea le réacteur n° 1 de F1, le gouvernement attendit la confirmation de l'augmentation du taux de radioactivité par l'Agence de sûreté nucléaire industrielle japonaise (NISA) pour intimer l'ordre d'évacuer la zone périphérique à la centrale dans un rayon de vingt kilomètres, sans toutefois adresser de consignes aux populations résidant dans les zones situées entre vingt et trente kilomètres de distance. Quant aux conséquences sanitaires de l'exposition à la radioactivité aux alentours immédiats de la centrale, il ne communiqua aucune information ni estimation prévisionnelle au public[182]. En outre, alors que la Commission de sûreté nucléaire avait conseillé de distribuer à la population des compléments en iode, cette mesure fut négligée par le préfet de Fukushima comme le Centre des opérations d'urgence nucléaire dirigé par le Premier Ministre de l'époque, Kan Naoto. Seule la municipalité de Miharu (située à cinquante kilomètres de la centrale nucléaire) choisit d'en distribuer à ses habitants, quand ceux qui connaissaient l'efficacité de cette mesure n'hésitèrent pas à en ingérer[183]. Nombreux sont ceux à ne pas avoir pu bénéficier de compléments en iode dans les vingt-quatre heures suivant l'accident, alors même que l'efficacité de ce complément diminuait considérablement passé ce délai[184]. Dans les faits, ce n'est que quatre jours après l'accident que des compléments furent distribués aux habitants de Fukushima.

[182] *Jiko chokugo no dêta wo kôhyô sezu :yonjûnengo no mirai e Fukushima genpatsu jiko no ima* 事故直後のデータを公表せず｜40 年後の未来へ 福島第一原発の今 [La non diffusion de données après la catastrophe : l'actualité de la centrale de Fukushima Daiichi et son avenir dans quarante ans]. Article publié sur le site web de la NHK, la chaine nationale japonaise : http://www3.nhk.or.jp/news/genpatsu-fukushima/20110604/0600_data.html, consulté le 17 juillet 2017.

[183] *Shôni kôjôsengan wo ou – yôsozai fukuyô wo uyamuya ni shita sekininsha wa dareka ?*【小児甲状腺がんを追う】ヨウ素剤服用をうやむやにした責任者は誰か? [Enquête suivie sur le cancer de la thyroïde chez les enfants – Qui est responsable de la mesure relative aux compléments en iode ?], Days Japan, 19 janvier 2017. Article en ligne à l'adresse suivante : https://daysjapan.net/2017/01/19/, consulté le 27 janvier 2017.

[184] L'ingestion d'un complément iodé dans un délai inférieur à vingt-quatre heures après irradiation empêche à 90 % l'assimilation des radiations dans la thyroïde, contre 7 % passé ce délai.

Le 22 avril 2011, le gouvernement détermina trois zones d'évacuation en fonction du seuil maximal d'exposition d'un individu à la radioactivité, soit 20 mSv/an. Selon ce découpage :

1. Les villes situées à moins de vingt kilomètres de la centrale relevaient de la « zone de vigilance » (*keikai kuiki*), dont les habitants devaient impérativement être évacués ;

2. Les villes situées entre vingt et trente kilomètres depuis la centrale furent classées « zones préparées à l'évacuation en cas d'urgence » (*kinkyûji hinan junbi kuiki*) ; leurs habitants devaient partir ou s'abriter seulement en cas d'urgence ;

3. Au-delà de trente kilomètres de distance, les villes exposées à plus de 20 mSv annuels appartenaient enfin à la « zone d'évacuation planifiée » (*keikakuteki hinan kuiki*), que l'on pouvait également demander d'évacuer[185].

Ce zonage fut rectifié comme suit en 2013 :

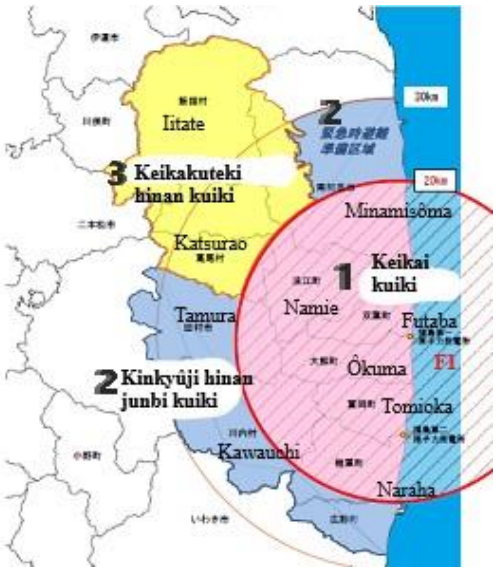


Figure 1 : Carte des zones à évacuer[186]

[185] Ce fut notamment le cas de la ville d'Iitate, située à plus de trente kilomètres de la centrale nucléaire (voir fig. 1, au nord-ouest). Celle-ci fut en effet fortement touchée par les radiations à cause des précipitations amenées par un vent de nord-ouest les premiers jours après l'accident. Le 14 mars, le relevé maximal d'exposition à la radioactivité atteignait déjà le chiffre de 44,7 µSv/h, soient 391,572 mSv/an. Voir IMANAKA Tetsuji 今中哲二, « Ītatemura jûmin no shoki gaibu hibakuryô no mitsumori » 飯舘村住民の初期外部被曝量の見積もり [Estimation de l'exposition externe initiale des résidents du village d'Iitate], in *Kagaku*, nº 3, vol. 84, mars 2014, pp. 322‐330.

[186] Créée par l'auteure en se référant au site web de la préfecture de Fukushima : le site web de la préfecture de Fukushima : http://www.pref.fukushima.lg.jp/site/portal/cat01-more.html, consulté le 24 février 2017.

Les autorités et la Tôkyô Electric Power Corporation (TEPCO) s'appuyèrent sur ce nouveau découpage pour indemniser les sinistrés. Le gouvernement mit d'abord en place un « Comité de règlement des différends » (CRD) afin d'« indemniser les dommages nucléaires conformément à la loi de 1961 portant sur le même objet »[187]. Nous n'entrerons pas dans le détail des modalités d'indemnisation des dommages nucléaires en droit japonais, ni dans des questions de jurisprudence concernant les victimes, mais il convient de noter que la responsabilité de l'indemnisation, d'un point de vue légal, est à la charge de l'exploitant nucléaire, soit TEPCO[188]. Par conséquent, le gouvernement japonais se doit d'assurer la sécurité des sinistrés conformément au « *Disaster Relief Act* » (*saigai kyûjo hô*), et proposer dans mesures d'aide au logement à destination des habitants des trois premières zones d'évacuation. Le tableau ci-dessous, établi par la conseillère juridique principale à l'Agence pour l'énergie nucléaire (AEN) Ximena Vásquez-Maignan, résume les responsabilités et mesures d'indemnisation de l'accident[189].

Résumé : responsabilités et indemnisations	
Législation en matière de responsabilité civile nucléaire	L'exploitant de centrale nucléaire est soumis à une responsabilité objective illimitée et doit garantir financièrement sa responsabilité jusqu'à JPY 120 milliards (EUR 1,16 milliards) par site. Le gouvernement peut lui apporter une aide financière avec l'approbation de la Diète.
Convention d'indemnisation	Le gouvernement a versé à TEPCO : JPY 120 milliards (EUR 1,16 milliards).
Fonds pour la facilitation de la réparation des dommages nucléaires Établi en septembre 2011	Montant reçu par TEPCO de la part du Fonds pour la facilitation de la réparation des dommages nucléaires : JPY 558,7 milliards (EUR 5,39 milliards).
TEPCO	Estimation des montants d'indemnisations provisoires payés jusqu'à ce jour : – JPY 52 milliards (EUR 0,5 milliards) à des foyers ; – JPY 43 milliards (EUR 0,4 milliards) à des particuliers pour les frais d'évacuation ; – JPY 63 milliards (EUR 0,6 milliards) aux fermiers, pêcheurs et petites et moyennes entreprises.

Figure 2 : Résumé des responsabilités et mesures d'indemnisation de l'accident établi par Ximena Vásquez-Maignan[190].

[187] NOMURA Toyohiro, « La responsabilité dans les dommages nucléaires en droit japonais et son évolution après l'accident de Fukushima », in *Revue juridique de l'environnement*, 2014, vol 39, pp. 629-639.

[188] Selon Nomura, la somme d'indemnisation versée par TEPCO aux victimes aurait atteint 4 000 milliards de yens. (Nomura, *ibid.*)

[189] Ximena VASQUEZ-MAIGNAN, *Fukushima : responsabilités et indemnisation*, Agence pour l'énergie nucléaire, 2011. Document en ligne à l'adresse suivante : https://www.oecd-nea.org/nea-news/2011/29-2/aen-infos-fukushima-29-2.pdf, consulté le 5 mars 2017.

[190] *Ibid.*

Ces mesures de zonage, d'indemnisation et de sécurité prises par l'État et TEPCO ont toutefois suscité la perplexité de la population sinistrée. Exclus de fait des zones de prise en charge et d'accompagnement, les habitants vivant hors des zones désignées se retrouvèrent en effet démunis : ils durent juger par eux-mêmes de la nécessité de leur évacuation. Les citoyens « auto-évacués » ont été considérés, aussi bien par les autorités que par le public[191], comme « des réfugiés *volontaires* » (*jishu hinansha*), voire « des réfugiés ayant voulu partir »[192], et se sont *de facto* privés des indemnisations prévues par TEPCO[193].

Dès 2013, le zonage fut réduit à mesure que la dose de radioactivité ambiante diminuait[194]. La levée progressive de l'ordre d'évacuation constitua une source d'inquiétude pour les déplacés ; d'un point de vue économique d'abord, car il pouvait signifier un désengagement de l'État dans l'aide au logement, mais aussi du point de vue de la sûreté, car la majorité des évacués demeurait tout à fait sceptique quant à la non nocivité des taux de radioactivité enregistrés. Cette situation plurielle et incertaine est très bien dépeinte par la journaliste Yoshida Chia :

> 原発事故が起き、人々は分けられた。その後、住む場所の放射能汚染の程度で、人々は再度分けられ、被爆影響に対する個々人の認識の違いで、人々はさらに分断された。避難する人と、とどまる人。とどまった人のなかでも、放射能汚染と向き合う人、本当は気になっているけれど考えないようにしている人、まったく気にせず日常を過ごす人、さまざまだ。[195]

> Les populations ont d'abord été séparées juste après l'accident de la centrale nucléaire. Elles ont ensuite été distinguées selon le degré de contamination de leur zone de résidence, avant d'être à nouveau divisées en fonction de la perception individuelle sur l'effet de la radioactivité. Certaines

[191] L'ancien ministre de la reconstruction, Imamura Masahiro, a notoirement déclaré dans sa conférence de presse du 28 janvier 2017 que les auto-évacués étaient « responsables de leur décision ».

[192] YOSHIDA Chia 吉田千亜, *Rupo boshi hinan : kesareyuku genpatsu jiko higaisha* ルポ母子避難―消されゆく原発事故被害者 [Reportage sur les mères avec enfants déplacées, ou l'effacement des victimes de l'accident nucléaire], Tôkyô, Iwanami Shoten, 2016, 216 p.

[193] Selon le « Livre blanc des déplacés suite à l'accident nucléaire » (2015), la TEPCO a indemnisé cette population à hauteur de 80 000 yens par adulte, à l'exception de certains cas : 480 000 yens furent vers aux mères seule ou aux femmes enceintes, et 680 000 yens à celles devant être déplacées (Yoshida, *ibid.*).

[194] Marie AUGENDRE et SUGITA Kurumi, *DILEM_Rapport annuel*, Lyon, NEEDS-CNRS, 2014. pp. 4-5.

[195] YOSHIDA, *op. cit.*, p. 211.

> personnes ont décidé de quitter les lieux, d'autres de rester. Parmi celles qui sont restées, certaines se battent contre la contamination, certaines s'en inquiètent tout en fermant les yeux, quand d'autres ne s'en soucient absolument pas. Bref, aucune situation n'est identique.

Des conflits éclatent, et dans tout le pays, le fossé se creuse entre les sinistrés. Ces conflits tiennent à la différence d'indemnisation et de garantie d'un sinistré à l'autre, mais aussi aux désaccords sur la sûreté nucléaire et les effets de la radioactivité. La question de la contamination radioactive a bouleversé la vie des sinistrés de multiples manières : si les agriculteurs et les pêcheurs furent bien évidemment les premières victimes du chômage, d'autres populations déplacées se retrouvèrent elles aussi sans emploi, quand elles ne durent pas se résoudre à se reconvertir professionnellement. Pour nombre de sinistrés étant restés à Fukushima, penser à la contamination ou à la radiation est aujourd'hui « une activité permanente »[196]. En 2014, le nombre de décès indirectement imputables à la catastrophe du 11 mars est de 1 699 cas, dépassant le total de morts « directes »[197].

3-3. Les mouvements antinucléaires depuis 2011

Les femmes, dans ce contexte particulier, ont participé à différentes actions civiles et se sont massivement mobilisées à travers tout l'archipel : les mères venues de Fukushima et des départements alentours ont réclamé la mise en place d'examens médicaux[198], tandis que de nombreuses associations féminines ont énergiquement réclamé que le Japon sorte du nucléaire[199]. Ces mouvements procèdent de la mobilisation spontanée de femmes jusqu'ici indifférentes à la politique et éloignées de toute forme d'action civile. La plupart d'entre elles sont des mères déplacées dont le mari demeure encore dans leur ville d'origine. Des travaux sur les auto-évacués relèvent que pour diverses raisons, la majorité de ces femmes sont

[196] Anne GONON, « Le féminisme à l'épreuve d'une catastrophe nucléaire. Mères, nature et *care* dans le Japon d'après-Fukushima », Cahiers du Genre, 2015, n° 59, p. 158.

[197] *Fukushima minpô* du 22 avril 2014 : http://www.minpo.jp/pub/topics/_jishin2011/2014/04/post_9844.html, consulté le 27 aout 2017.

[198] GONON, *op. cit.*, p. 154.

[199] On peut citer, parmi les nombreuses associations fondées depuis le 11 mars, deux grands groupes féminins : les « Femmes de Fukushima contre l'énergie nucléaire » (*Genpatsu iranai Fukushima no onnatachi)* et l'« Association des femmes aspirant à la sortie de nucléaire » (*Datsu genpatsu wo mezasu onnatachi no kai*). Le premier dénonce la situation à Fukushima en termes de contamination du sol et de l'alimentation, tandis que le second réclame l'abandon de l'énergie nucléaire.

contraintes de mener une double vie entre leur ville d'arrivée et de départ[200]. Certaines s'impliquent dans des activités de soutien aux évacués, quand d'autres s'engagent dans des mouvements plus politiques, allant jusqu'à participer à des procès au cours desquels elles n'hésitent pas à faire parler d'elles[201].

Mères ou femmes au foyer jouent ainsi un rôle de premier plan dans de nombreux mouvements sociaux directement liés au quotidien. Il convient néanmoins, comme le souligne Shutô[202], de s'interroger sur la présence quasi-exclusive de femmes mariées dans ces activités, qui peut induire un écart considérable entre leur condition et celle des femmes célibataires. Après la catastrophe de Fukushima, on constate d'autre part que ce sont en particulier les mères qui détiennent les rôles décisionnels dans une majorité d'associations de soutien aux déplacés et de collectifs de plaignants à l'origine d'actions en justice relatives à des questions d'indemnisation. À ce sujet, l'historienne et *hibakusha*[203] Kanô Mikiyo signale que le statut de « mère » est toujours revendiqué par les femmes impliquées dans la politique[204]. Pour que leur action et leur engagement soient reconnus dans la société civile japonaise, il faut en effet qu'elles puissent justifier du fait d'être mères, qui leur procure en lui-même une légitimité en tant que garante des intérêts et de la protection de leurs descendants.

Si les mères déplacées ou auto-évacuées font souvent l'objet d'articles dans les médias de masse, qui leur apposent invariablement l'étiquette de « mères victimes », les mères restées à l'intérieur de la zone contaminée sont quant à elles souvent condamnées par l'opinion publique pour avoir exposé leurs enfants à la radioactivité [205]. Cette opprobre s'explique par le lien systématiquement établi entre la notion de « protection de la vie » et l'image de la mère, supposée se dédier à la protection de ses enfants, comme l'évoque Kanô. La chercheuse souligne ainsi que ce discours, s'il permet à certaines femmes de s'intégrer dans la société civile, exclut

[200] Voir le Rapport annuel du DILEM sur les caractéristiques des auto-évacués (*op. cit.*), ou les travaux de Yamane sur les auto-évacués du département de Yamagata (2013).

[201] AUGENDRE et SUGITA, *DILEM_Rapport annuel*, *op. cit.*, p. 24.

[202] SHUTÔ, *op. cit.*, pp. 20-35.

[203] Le terme *hibakusha* désigne les survivants des bombardements atomiques de Hiroshima et Nagasaki en 1945.

[204] KANÔ Mikiyo 加納実紀代, *Hiroshima to Fukushima no aida : Jendā no shiten kara* ヒロシマとフクシマのあいだ: ジェンダーの視点から [Hiroshima et Fukushima: du point de vue du genre], Tôkyô, Inpakuto shuppankai, 2013.

[205] ÔHASHI Yukako 大橋由香子, « Shigarami, nariyuki, akirame no naka de no hitori hitori no sentaku wo taisetsu ni shitai — bosei, feminizumu, yûsei shisô » しがらみ、なりゆき、あきらめのなかでの一人ひとりの選択を大切にしたい － 母性、フェミニズム、優生思想 [Respectons le choix de chacun dans la contrainte, le processus de vie et la résignation – maternité, féminisme et eugénisme], in *Fukushima genpatsu jiko to onnatachi*, *op. cit.*, p. 144.

dans le même temps toutes celles qui ne font pas partie de cette catégorie. Notons que ce genre de critiques furent déjà observées après les événements de Hiroshima et Nagasaki : depuis la bombe atomique, féminisme et mobilisation antinucléaire des femmes ne semblent pas une seule et même lutte. Après Hiroshima et Nagasaki, le féminisme japonais s'est fortement opposé à ce que la maternité soit directement liée à l'idée de « protection de la vie », souligne la sociologue Anne Gonon. Pour la majorité des féministes, revendiquer le droit à la sécurité au nom des mères induit de fait une essentialisation de la maternité — un discours qui persiste encore à l'heure actuelle. La critique et spécialiste des études de genre Matsumoto Mari note à cet égard l'attitude sceptique des féministes vis-à-vis des mouvements antinucléaires de mères. Selon cette dernière, « les féministes japonaises se méfiaient particulièrement des femmes ordinaires qui manifestaient et s'engageaient dans la politique en tant que "mères" »[206]. De plus, certaines féministes opposées à l'eugénisme dénoncent l'idée que des femmes puissent s'inquiéter d'avoir des enfants atteints de maladies ou de difformités[207]. Une réaction déjà rencontrée chez certaines féministes lors de l'accident de Tchernobyl[208]. En somme, « [l'e]ngagement dans l'action et la théorie sont clairement distincts dans le féminisme japonais »[209].

Ôhashi Yukako défend pour sa part l'idée de mouvements féminins post-Fukushima bien plus riches que ce que laissent entendre les propos rapportés par les médias ou les personnes extérieures à ces mouvements. Les femmes engagées ne partagent effectivement pas toutes la perspective « maternaliste » imposée par la société :

[206] MATSUMOTO Mari 松本麻里, Entretien « Genpatsu to saiseisan rôdô – feminizumu no kadai » 原発と再生産労働—フェミニズムの課題 [L'énergie nucléaire et le travail de reproduction – le devoir du féminisme]. Japan Fissures in the Planetary Apparatus, 12 juin 2011 : https://jfissures.files.wordpress.com/2011/11/matsumoto_interview_jp. pdf, consulté le 3 aout 2017.

[207] L'eugénisme et l'avortement sont des sujets très fortement contestés par les mouvements féministes japonais. L'État japonais a longtemps interdit aux femmes japonaises d'avorter à l'aide de lois défendant l'eugénisme telles que la « Loi eugénique nationale », promulguée en 1940, puis remplacée par la « Loi de protection eugénique », entérinée en 1945. Deux cas font exception : lorsque le corps maternel court un danger mortel ; ou est l'hôte d'une maladie génétique grave. Cette politique eugénique est décriée par les associations soutenant les personnes handicapées. Les féministes ont quant à elles pu faire l'objet de critiques de la part de ces associations parce qu'elles mettaient davantage en avant leur droit au choix que celui des personnes handicapées. Ces deux mouvements se sont malgré tout retrouvés autour de l'idée que cette politique eugénique était une forme de domination du corps féminin. ÔHASHI, *op. cit.*, pp. 141-155.

[208] GONON, *op. cit.*, p. 164.

[209] *Ibid.*, p. 162.

「母としての脱原発」に共感する人も多かっただろうが、自分は違うと感じる女性も少なくない。だが、違和感をもつ彼女たちは、母であることを契機に脱原発の声をあげている人を批判したり揶揄したりはしない。小さな子をもつ暮らしのしんどさは想像できるし、自分には子供がいなくても、今の社会を構成している大人のひとりとして、未来の世代のために、一緒に「子どもを守れ」とシュプレヒコールをあげる。[210]

Nombre d'entre elles pensent qu'elles sont « contre le nucléaire en leur qualité de mère », certes, mais il y a aussi des femmes qui ne se sentent pas très à l'aise avec cette idée. Ces dernières ne font pourtant jamais de reproches ni ne se moquent des autres. Elles peuvent imaginer la peine des mères qui doivent nourrir leurs enfants ; elles réclament malgré tout d'être protégées en tant que membres de cette société, même si elles n'ont pas d'enfants.

Ôhashi relève aussi que ces femmes, soit parce qu'elles n'ont pas pu avoir d'enfants, soit parce qu'elles n'ont pas voulu en avoir, semblent être quelque peu distantes et circonspectes à l'égard de femmes ayant le statut de mère, pensant qu'elles ne peuvent partager les mêmes revendications. Bien évidemment, se trouvent également des mères rejetant l'idée que l'engagement antinucléaire soit fondé sur la maternité. En tenant compte de la diversité des postures de femmes impliquées dans ces mouvements, Ôhashi suggère l'existence de multiples identités, même chez les mères, dont le statut social est souvent réduit au discours uniformisant des autorités ou de la société.

3-4. Les femmes et les mouvements sociaux post-Fukushima

Quelques années après Fukushima, des mouvements anti-gouvernementaux continuent de se développer dans la société nipponne, dont les plus emblématiques sont dirigés par la jeune génération. Ces mouvements ont pour origine l'opposition populaire à la Loi sur la sécurité qui autorise l'intervention de l'armée japonaise dans des activités militaires extérieures[211]. On

[210] ÔHASHI, *op.cit.*, p. 148.

[211] L'enjeu principal de cette Loi est celui du droit légitime de défense collective. Il s'agit du droit d'un pays d'intervenir militairement lorsque l'un de ses pays alliés subit une attaque militaire. Ce droit consiste à apporter une aide à un pays tiers directement concerné par le conflit, en lui apportant une aide militaire. Ce principe permet ainsi au Japon de posséder et disposer d'armement militaire, chose qui lui était jusqu'à présent interdite par l'article 9 de la Constitution. Cette Loi de sécurité fut largement critiquée par la population japonaise, même de la part de scientifiques conservateurs tels que Uchida Tatsuru. Le philosophe Nishitani Osamu, par exemple, dénonce une loi qui « bouleverse le régime principal du Japon défendu pendant soixante-dix ans depuis la fin de

observe là aussi une forte représentation des mères[212], mais également de jeunes femmes, au premier rang de ces mouvements. Le journal *The Guardian* a ainsi rapporté les paroles de jeunes femmes dirigeant et animant des manifestations[213]. Les étudiantes prirent la parole en public, avec parfois l'injonction implicite de faire un discours plus émotionnel et personnel afin de susciter l'empathie. Shibata Mana, une de ces étudiantes, a par exemple décrit comme « scène de paix » sa mère en train de lui « préparer son repas quand elle rentre chez elle ». Son discours a été très mal accueilli par les féministes. Kitamura Sae, une sociologue spécialiste du spectacle vivant, a ainsi déclaré :

> これは自分の経験に基づいているのだろうが、全体的にものすごく家庭を守る母(「両親」ではない)とその子どもというイメージに依拠しており、はっきり言ってこのスピーチで提示されている「平和な家族像」というのはむしろ首相とその一派が推し進めているものに近い、母親が家にいて子どもを育て、家事や炊事をするという保守的・伝統的な性役割に基づいた家族モデルへのノスタルジーだと思った。[214]

> Peut-être ses expériences l'ont-elles inspirée, mais ses idées s'appuient principalement sur la représentation de l'enfant et de sa « mère » (et non pas des « parents ») comme protectrice de la famille. Pour être tout à fait honnête, l'image de « paix familiale » suggérée dans ce discours traduit une forme de nostalgie du modèle familial basé sur la notion conservatrice et traditionnelle de la division sexuelle des rôles, qui nous renvoie à l'image de la mère au foyer s'occupant des enfants et du ménage ; c'est d'ailleurs une notion que défendent le Premier Ministre et ses alliés.

Pour Kitamura, de tels discours s'inscrivent dans la logique et la volonté pro-patriarcales du gouvernement sur lesquelles repose en grande partie le nationalisme japonais, un discours

---

la Guerre mondiale ». Voir NISHITANI Osamu 西谷修, « Seiji no kui wo uchinaosu » 政治の杭を打ち直す [Il faudrait enfoncer le pieu de la politique], in *2015 nen anpo – kokkai no uchi to soto de* [Le Traité de sécurité nippo-américaine de l'année 2015, à l'intérieur et l'extérieur du Parlement], Tôkyô, Iwanami shoten, 2015, vi.

[212] Le groupe Mothers Against War (Mama no kai, http://mothers-no-war.com/) a notamment trouvé un large écho auprès du public.

[213] *The Guardian*, 16 septembre 2015, https://www.theguardian.com/world/2015/sep/16/japanese-anti-war-protesters-challenge-shinzo-abe , consulté le 20 septembre 2015.

[214] KITAMURA Sae 北村紗依, publié sur son blog le 25 juillet 2015 : http://d.hatena.ne.jp/saebou/20150725/p1, consulté le 30 juillet 2015.

entretenu par les féministes de la première vague pendant la guerre. Ueno Chizuko souligne quant à elle le « manque d'imagination » quant à la place attribuée aux mères[215]. Mais à chaque fois que cette vision patriarcale, toujours dominante dans la société civile japonaise, revient sur le devant de la scène, les féministes l'assaillent à coups de railleries caustiques. Ces allers-retours permanents dans l'évolution du féminisme japonais n'en font pas un concept stérile et vide de sens, bien que l'intégration de ce féminisme dans les mentalités sociales demeure un grand enjeu dans le Japon contemporain. La remarque d'Ôhashi est à cet égard cruciale en ce qu'elle soulève le problème de la subjectivité des femmes dans les mouvements sociaux. Comme nous l'avons vu dans l'introduction, le concept de *shutai*, en français « subjectivité » ou « sujet »[216], fait toujours l'objet de débat chez les féministes.

Comme Patricia Waugh le précise, Judith Butler porte un regard très critique sur la notion de subjectivité féminine : il n'y aurait pas, selon elle, une seule « catégorie » de femmes en tant que sujet. Or, l'émancipation des « Femmes » tendrait à générer une structure de pouvoir figeant, à sa mesure, la diversité de ces femmes en une catégorie monolithique — la « Femme ». Butler précise que le dualisme binaire des catégories « femme / homme » détermine la « spécificité » des femmes, elle-même totalement « décontextualisée » et « séparée » de tout autre paramètre identitaire tel que la « classe », la « race », l'« ethnicité », ou autres relations de pouvoir. En développant la théorie foucaldienne du pouvoir de la sexualité, Butler compare

[215] UENO Chizuko, publié sur son compte Twitter le 25 août 2015 : https://twitter.com/ueno_wan/status/636157302379167744, consulté le 10 septembre 2017.

[216] Selon le philosophe Augustin Berque, lorsqu'on parle du sujet en mésologie, on distingue la subjectivité, qui est le fait « de voir les choses de son propre point de vue », de la *subjectité* (en anglais *subjecthood*), le fait d'avoir « une certaine conscience de soi, donc être un sujet, pas un objet ». Dans la langue japonaise, par ailleurs, la première est traduite comme *shukansei* (主観性), tandis que la deuxième *shutaisei* (主体性). Or, comme Berque l'argumente lui-même, ces deux concepts se « chevauchent », du fait de « l'ambivalence du terme "sujet" dans les langues européennes » (Berque, 2016). D'ailleurs, le concept du sujet est un débat central dans la philosophie politique postmoderne. Louis Althusser suggère que la subjectivité se construit à travers l'idéologie, qu'est selon lui l'inconscience, qui produit la relation imaginaire des individus à la condition réelle de leur existence (Suzuki, 1999). Michel Foucault aborde le concept de subjectivité par le biais de pratiques jurisprudentielles, et il démontre que le sujet est toujours assujetti à un pouvoir. Judith Butler a développé ce concept foucaldien, à travers son analyse de l'identité de genre, et suggéré que la subjectivité se constitue de la performativité. Autrement dit, pour Butler, ce n'est pas un sujet (l'agent de l'acte) qui détermine l'acte, mais c'est l'acte même, la performance, qui construit le sujet. Nous reviendrons sur ce point théorique en fin de thèse. En tenant compte de cette complexité de l'usage, nous nous contenterons d'utiliser le terme « subjectivité » pour désigner la *qualité de soi*. Augustin BERQUE, *La subjectité du vivant – une vue mésologique –*, EHESS, Journée d'étude franco-japonaise, 1er septembre 2016. BUTLER Judith, *Bodies That Matter: on The Discursive Limits of « Sex »*, Abingdon, Oxon ; New York, NY, Routledge, « Routledge classics », 2011, 219 p, *Gender Trouble: Feminism and The Subversion of Identity*, New York, Routledge, « Routledge classics », 2006, 236 p.

et analyse les concepts de Simone de Beauvoir, de Luce Irigaray et de Monique Wittig à propos de la subjectivité féminine. Elle relève ainsi que le fondement de l'identité de genre « intelligible » exige des idées qui excluent certaines « identités », comme celles se basant sur le sexe, ou l'idée que les « pratiques de désir » résulteraient de la notion de sexe ou de genre. Et de conclure qu'il n'y a « plus d'identité de genre derrière les expressions de genre », l'identité se forgeant « d'une manière performative », par des « expressions » invoquées à des fins constitutives[217].

Depuis la remise en cause par Judith Butler de l'identité et de la subjectivité féminines, certain(e)s féministes critiquent cette dernière et lui reprochent d'avoir fait des relations de pouvoir un élément constitutif inébranlable[218], susceptible d'entraver la construction d'une identité s'opposant au pouvoir[219]. Takemura Kazuko admet que certaines de ces critiques sont justifiées, mais qu'il est impossible de retourner à l'idée d'initiative ou d'autodétermination des femmes, idée lui semblant « trop naïve ». L'important est de s'interroger sur ce qui constitue l'identité ou la subjectivité des *femmes* en se fondant sur l'opposition binaire subjectivité / objectivité[220].

Si nous nous focalisons sur les contraintes auxquelles ces mères ont été soumises après le 11 mars 2011, ou seraient soumises en état de guerre, la question centrale venant se poser n'est plus celle de l'essentialisme mais du rapport de force ancré dans la société japonaise — et qui s'exerce sur les corps des individus. Le statut de mère sert ainsi d'alibi à la prise de conscience par les femmes de ce construit social. Mais la chose ne se limite pas à la sphère politique : la question de l'ambivalence entre cette norme sociale imposée aux femmes et l'engagement politique de ces dernières est en effet une problématique centrale à l'univers de la culture et de la musique populaire. Si une certaine forme d'émotion chère à l'essentialisme est — parfois à tort — mise en avant dans l'engagement féminin, les musiciennes engagées devraient en toute logique occuper une place importante dans ce milieu réputé « jouer sur les émotions ». C'est pourtant l'inverse qui se produit : sur la scène de la musique populaire dite

[217] *Ibid*. pp. 24-36.

[218] Toril MOI, *What is a woman? and other essays*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1999, 517 p.

[219] Voir BENHABIB (1995a) ; FRASER (1997).

[220] TAKEMURA Kazuko 竹村和子, « "Ima wo ikiru" "posuto" feminizumu riron »「今を生きる」'ポスト'フェミニズム理論 [La théorie du « post » féminisme de « l'instant présent »], in TAKEMURA Kazuko (dir.), *"Posuto" feminizumu* 'ポスト'フェミニズム, Sakuhinsha, pp. 105-117.

« politiquement engagée », les femmes cèdent la place à leurs homologues masculins. Un phénomène qui n'est pas sans tenir de la place bien déterminée accordée aux femmes dans ce monde culturel tout aussi spécifique.

Chapitre II. L'évolution des perceptions sociales sur l'engagement dans la musique

Le 31 décembre 2014, sur le plateau du *Kôhaku Uta Gassen*, l'incontournable émission musicale de la NHK célébrant la fin de l'année, le groupe de variétés Southern All Stars (1978-), extrêmement populaire au Japon depuis plusieurs décennies, interpréta une chanson anti-militariste. Son chanteur, Kuwata Keisuke (1956-), portait une fausse moustache évoquant celle d'Adolf Hitler ; sa performance semblait vouloir tourner en ridicule le gouvernement d'Abe Shinzô, considéré comme ultra-conservateur[221]. Quelques jours plus tard, le groupe fut durement condamné par le public et contraint de faire amende honorable. À l'instar de ce quiproquo, les musiciens contestataires suscitent toujours une forme de malaise au Japon, qu'ils soient reconnus ou non. Si leur argumentaire ou leur comportement est trop explicitement politique, il devient systématiquement l'objet de polémiques. Certains artistes engagés ne cèdent pas pour autant devant cette pression de l'opinion. Des chercheurs japonais ont montré que depuis le 11 septembre 2001, et d'autant plus après le 11 mars 2011, de nombreux artistes ont commencé à exprimer leur opposition au nucléaire, sans toutefois porter l'étiquette décrédibilisante d'artiste *engagé*[222].

1. La situation complexe des artistes japonais engagés dans la politique

Le fait que l'engagement politique dans les arts ne soit pas valorisé au Japon peut non seulement s'expliquer par la pression d'autorités craignant que l'opposition ne gagne du terrain, mais aussi par celle de l'industrie musicale, qui préfère garder ses distances avec la chose politique à des fins de consensus. Dans un environnement aussi contraignant, la réaction des artistes ne saurait se limiter à une simple soumission. Dans ce chapitre, nous nous pencherons sur le contexte historique présidant au (dés)engagement des musiciens japonais durant l'ère moderne.

[221] The Huffington Post, 1er janvier 2015 : http://www.huffingtonpost.jp/2015/01/01/southern-all-stars-criticize-shinzo-abe_n_6402942.html, consulté le 5 janvier 2015.

[222] Manabe (2015), Môri (2012), Yoshii (2012), Oguma (2016). Voir notre introduction.

1-1. *Shakai-ha*, un terme maudit dans la musique populaire japonaise ?

Du terme *shakai-ha*, qui revêt un sens proche de l'engagement politique, le dictionnaire de japonais *Daijisen* livre la définition suivante : « positionnement conscient par rapport aux problèmes sociaux, cherchant à les mettre en avant »[223]. Ce terme est souvent employé comme adjectif ou préfixe pour désigner le caractère d'un individu, ainsi que dans les expressions *shakai-ha no hito* (« une personne engagée »), ou *shakai-ha songu* (« chanson engagée »). En japonais, les musiciens conscients des problèmes sociaux ou politiques sont ainsi généralement qualifiés de *shakai-ha myûjishan* (« musiciens engagés »).

Parler de musique *engagée* évoquera souvent l'idée d'une musique protestataire ou contestataire. En Occident, la définition donnée aux formes musicales « protestataires » diffère selon les spécialistes. Reba Wissner, définissant les caractéristiques de la musique « protestataire » ou « contestataire » (*protest music*)[224], estime que ce type de musique est fondée sur deux enjeux : la « persuasion » et la « propagande ». Les chansons qu'elle range dans la première catégorie auraient pour but de sensibiliser le public à des enjeux socio-politiques, tandis que les chansons relevant du second type consisteraient davantage à prôner et propager des idées politiques. Ces deux catégories peuvent se diviser en deux sous-catégories : la musique « magnétique », qui en appelle à la solidarité du public, et la musique « rhétorique », qui a pour objectif de convaincre le public d'adhérer aux positions de l'artiste. Wissner distingue ici la musique protestataire de la musique de *complainte*, ou musique *critique*. Dans ces deux cas, il n'est pas question de provoquer des actes ou de sensibiliser, mais uniquement d'exprimer son point de vue[225]. Elisabeth J. Kizer souligne pour sa part que la rhétorique de la musique protestataire peut revêtir deux formes : d'abord la forme « délibérative », qui amène l'audience à réfléchir à l'avenir d'une situation problématique, et la forme « épidictique », qui condamne ou fait l'éloge d'une personne ou d'une situation présente.

Qu'elle soit persuasive, plaintive, délibérative ou épidictique, la musique sert dans chacun de ces cas de figure à exprimer l'engagement d'un artiste ou d'un producteur. Au Japon, les « chants de travailleurs » (*rôdôka*) peuvent relever de ce type de musique. Dans son livre *Rôdôka, kakumeika* [Chants ouvriers, chants de la Révolution], le cinéaste Itoya Toshio note

[223] Dictionnaire *Daijisen*, édition numérique.

[224] Reba WISSNER, "Protest Music", in *The Social Behavioral Sciences: an Encyclopedia*, Los Angeles, SAGE Publications, 2014, pp. 910-911.

[225] *Ibid.*

qu'il a toujours existé dans la société japonaise une interaction entre les chansons populaires et la vie quotidienne. Le courant des *rôdôka* recouvre ainsi plus de quarante sortes de chansons, à l'ancrage local parfois très marqué. D'aucunes ont acquis une certaine notoriété en raison d'un contexte social propice à leur propagation, par exemple lors d'un tournant économique ou politique particulier. Cette large diffusion les propulsa au rang de « chansons populaires » (*taishû ongaku*)[226]. Certains artistes japonais, bien qu'étant engagés, évitent cependant de s'exprimer d'une manière qui serait trop clairement contestataire, craignant l'amalgame qui les cataloguerait dans un style de chanson et non un véritable genre musical. Cette réticence à assumer tel engagement se traduit par un discrédit du terme *shakai-ha* dans la profession. Le mondialement célèbre compositeur japonais Sakamoto Ryûichi (1952-)[227] refuse ainsi nettement d'insérer des messages politiques dans sa musique, alors même qu'il s'implique activement dans les mouvements contre le nucléaire[228]. Le mouvement musical né dans le Japon des années 1970, et dont Sakamoto est l'un des représentants les plus durablement installés dans le paysage musical japonais, est à ce titre emblématique du refus d'engagement que manifestent les artistes[229]. Le 11 mars 2011 n'a guère bouleversé cette situation ; même si quelques chercheurs soulignèrent la réactivité de certains musiciens engagés[230], peu d'artistes relevant de la scène populaire osèrent exprimer leur opinion dans leurs œuvres immédiatement après la catastrophe. Il fallut attendre quelques mois.

Il serait néanmoins réducteur d'envisager ces musiciens et ces interprètes comme des artistes désengagés ou apolitiques. Comme nous le verrons *infra*, de nombreux artistes ont aujourd'hui rendu public leur engagement. La singularité de la scène japonaise réside davantage dans le fait que ses artistes, s'ils expriment leur engagement politique, le font essentiellement en dehors du monde de la musique.

---

[226] ITOYA Toshio 糸屋寿雄, *Rôdôka, kakumeika* 労働課・革命歌 [Chants ouvriers, chants de la Révolution], Tôkyô, Aoki shinsho, 1970, pp. 15-20.

[227] Ancien membre du Yellow Magic Orchestra, figure pionnière de la musique électronique au Japon, Sakamoto Ryûichi est notamment connu à l'étranger pour avoir composé en 1983 la musique du film d'Oshima Nagisa « Merry Christmas Mr. Lawrence », suivie d'une vingtaine de bandes originales pour le cinéma japonais et occidental.

[228] Sakamoto dirigeait un mouvement antinucléaire avant même la catastrophe du 11 mars. Depuis l'accident de la centrale de Fukushima Daiichi, il organise une fois par an un événement musical destiné à sensibiliser le public à la cause antinucléaire : le concert « No Nukes » .

[229] Nous aborderons ce mouvement plus loin dans le présent chapitre.

[230] Voir notre introduction, p. 2.

Les musiciens satiriques à l'ère Meiji (1868-1912)

La musique protestataire jouit pourtant d'une longue existence au fil de l'Histoire du Japon. On considère généralement la « musique satirique » (*fûshi uta*), autrement connue sous le nom d'*enka*, comme la forme de musique protestataire du Japon moderne la plus populaire et ancienne. L'*enka*, aujourd'hui considéré par le public japonais comme de la musique populaire traditionnelle, voit le jour sous l'ère Meiji[231]. Étymologiquement, le mot *enka* résulte de la contraction du terme *enzetsuka*, ou « chant-discours », qui est alors un moyen pour les militants d'exprimer leur opinion tout en évitant la répression des autorités[232]. Vers 1880, le Japon connaît de grands mouvements sociaux, dont le « Mouvement pour la liberté et les droits du peuple » (*Jiyû minken undô*), lequel avait pour ambition de démocratiser l'appareil et le système politique japonais — notamment par l'adoption d'une constitution, la composition d'un parlement, ou encore l'accès à la liberté d'expression. Les militants de ces mouvements, appelés *sôshi*, cherchaient également à empêcher la signature de traités commerciaux inégaux en faveur des pays occidentaux, ainsi que l'imposition d'un nouveau système de taxe foncière. Ces mouvements se radicalisèrent au fur et à mesure que l'État opprimait leurs partisans. Le célèbre sociologue Mita Munesuke (1937-) nomme « *minken-enka* » les chansons chantées par les *sôshi* et la population d'alors. Il en distingue deux aspects caractéristiques : un aspect *rationnel*, incarnation à la fois d'une revendication des droits civiques contre le despotisme du gouvernement de l'époque et du nationalisme contre l'impérialisme des pays occidentaux, ainsi qu'un aspect plus *mystique*, faisant référence à « l'éthos du guerrier et de la population citadine »[233]. Si nous ne pouvons développer davantage le cas de l'*enka* dans le présent travail, intéressons-nous au moins à l'un des airs les plus populaires parmi ces chansons satiriques : *Oppekepê bushi* [La guerrière flou-flou][234], de Kawakami Otojirô (1864-1911).

---

[231] Christine Reiko YANO, *Tears of Longing: Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song*, Cambridge, Harvard University Press, 2010, p. 28.

[232] MIZUSAWA Fujio 水沢不二夫, *Ken'etsu to hakkin – kindai Nippon no genron tôsei* 検閲と発禁—近代日本の言論統制 [Censure et interdiction de publication – la réglementation des discours dans le Japon moderne], Kôtokusha, 2016, pp. 33-40.

[233] MITA Munesuke 見田宗介, « Kindai Nippon no shinjô no rekishi » 近代日本の心情の歴史 [Histoire des sentiments et des mentalités dans le Japon moderne], in *Mita Munesuke chosaku-shû* IV 見田宗介著作集 IV [Recueil d'œuvres populaires de Mita Munesuke], Iwanami shoten, 2012, pp. 18-21.

[234] Le terme *oppekepê* n'a pas de sens. Sans doute est-ce cet aspect dénué de signification que Kawakami envisageait de mettre en avant ?

権利幸福きらいな人に 自由湯をば飲ましたい オッペケペッポーペッポッポー	*Je voudrais faire boire de l'eau bouillante au goût de liberté* *à ceux qui s'opposent au bonheur des droits* *Oppeke peppô peppoppô*
かたい上下かどとれて マンテルズボンに人力車 いきな束髪ボンネット 貴女に紳士の扮装（いでたち）で うわべの飾りはよけれども 政治の思想が欠乏だ 天地の真理がわからない 心に自由の種をまけ オッペケペッポーペッポッポー	*Leurs vies ne sont pas trop dures* *Assis dans leur pousse-pousse avec leur mantelet* *Leurs cheveux attachés et leur bonnet* *Leur apparence mondaine les pare de beaux atours* *Mais ils manquent de vraies idées politiques* *Il faudrait semer des graines de liberté dans leur esprit qui ne saisit plus la vérité de l'univers* *Oppeke peppô peppoppô*

« *Oppekepé bushi* », Kawakami Otojirô, 1888 (piste 1)

Kawakami Otojirô, l'auteur et l'interprète de cette chanson, est demeuré célèbre en tant que militant. À 19 ans, après avoir terminé ses études à *Keiô Gijuku*[235], il intègre le Parti Libéral (*Jiyûtô*). Parallèlement à son engagement civique, il écrit et monte une pièce de théâtre dans laquelle il critique le gouvernement de l'époque en raillant ses tendances européanistes. *Oppekepe bushi* est créé en 1888, alors que Kawakami commence son apprentissage auprès de Katsura Bun'nosuke (1842-1923), un comique traditionnel (*rakugoka*)[236] populaire dans tout le Japon. Dans cette chanson, les phrases font chacune cinq ou sept syllabes, selon la métrique des poèmes traditionnels japonais. Dès la première ligne, l'auteur explique qu'il souhaite faire boire « l'eau chaude de la liberté » (*jiyûtô*) à la population hostile aux termes de « droit » ou de « bonheur » : il s'agit naturellement d'un jeu de mots fondé sur l'homonymie avec le nom japonais du Parti Libéral. Le refrain « *oppeke peppô peppoppô* » est une succession de sons sans signification : Kawakami se moque ainsi du discours inintelligible des autorités et des classes privilégiées de l'époque. Ces jeux de mots sont caractéristiques de l'*enka* tel qu'il est

[235] Institut créé en 1858 par Fukuzawa Yukichi (1835-1901) et actuelle Université de Keiô.

[236] Le *rakugo* est une forme de récit mimant des histoires comiques. Inventé au XVII^e^ siècle, cet art est joué sur scène par un comique assis ; l'artiste s'appelle le *rakugoka*.

pratiqué à l'époque où les autorités répriment de plus en plus durement les tenants de discours politiques hétérodoxes[237].

Avec son ton moqueur et gaillard, son rythme entraînant, *Oppekepe bushi* s'est rapidement diffusé dans tout le Japon. Nombre d'autres chansons satiriques circulent à la même époque, et bien des chants folkloriques japonais (*min'yô*) entretiennent un fort lien avec ces chansons satiriques[238]. Cette pratique musicale fera toutefois l'objet d'une censure sévère dès la fin de la Première Guerre mondiale, et se verra contrainte d'entreprendre une constante mutation pour contourner l'avènement de l'industrie musicale et le durcissement des restrictions pesant sur la liberté d'expression[239]. Aujourd'hui, l'*enka* a retrouvé sa place de chanson populaire[240].

La musique protestataire dans les mouvements estudiantins

L'entre-deux-guerres constitua une période obscure pour le monde de la musique populaire japonaise, alors sous le joug d'une censure omniprésente ciblant en priorité la musique étrangère et contestataire. Ce genre musical devait cependant connaître au cours des années 1960 une période d'apogée, durant laquelle il prospéra tout particulièrement au sein des mouvements estudiantins. Pour bien comprendre cette période, un retour sur le contexte socio-économique de la musique populaire japonaise s'impose.

À partir de la seconde moitié des années 1940, la société japonaise accueillit la culture populaire américaine à bras ouverts, fin de la guerre oblige. Des musiques à danser telles que le *boogie-woogie* furent importées et se propagèrent rapidement dans tout l'archipel, tandis que

[237] *Bakumatsu Meiji fûzoku itsuwa jiten* 幕末明治風俗逸話辞典 [Dictionnaire d'anecdotes populaires de la fin du shogunat des Tokugawa et de l'ère Meiji], Tôkyôdo shuppan, 1993, pp. 579-582.

[238] Parmi toutes ces chansons, citons le *Tankôbushi*, un chant décrivant la condition laborieuse des ouvriers de la mine de Miike, dans le département de Fukuoka (Itoya, *op. cit.*).

[239] Nous aborderons le sujet de la censure dans le sous-chapitre suivant.

[240] Le spécialiste de la musique populaire Wajima Yûsuke souligne néanmoins que dans l'histoire de la musique populaire japonaise, la catégorie *enka* s'est construite à mesure que se développait l'industrie musicale. Le genre *enka* prit véritablement forme dans les années 1960 en référence à la « culture traditionnelle nipponne », sans que cette définition soit pour autant précisée. Jusqu'alors, le concept d'*enka* demeurait flou : les artistes aujourd'hui considérés comme des chanteurs d'*enka* relevaient à l'époque du *kayôkyoku*, ou *ryûkôka*, deux autres termes désignant la chanson populaire. D'autre part, Wajima révèle une « rupture » entre les artistes *enka* de l'ère de Meiji et ceux que l'on considère seulement comme *enka* depuis les années 1960. Il ne discute pas en détail du lien entre les deux, mais émet l'hypothèse suivante : si le style *sôshi* (parodie) n'aurait connu qu'une mode temporaire, il serait bien à l'origine de l'*enka*. Toujours est-il que l'*enka* de l'ère de Meiji relevait de la performance artistique mêlant politique et spectacle, forme qui déclina au fur et à mesure du développement des technologies d'enregistrement du son. WAJIMA Yûsuke 輪島祐介, *Tsukurareta « Nihon no kokoro » shinwa – enka wo meguru taishû ongaku-shi-* 創られた「日本の心」神話-「演歌」をめぐる大衆音楽史 [Le mythe de « l'esprit japonais » - une histoire de la musique populaire autour de l'*enka*], Tôkyô, Kôbunsha shinsho, 2010, pp. 15-102.

de nombreux interprètes reprirent les œuvres occidentales les plus célèbres, traduites et adaptées en japonais[241]. Parallèlement, un genre musical hybride plaquant des paroles en japonais sur des mélodies populaires occidentales, le *kayôkyoku*[242], prit l'ascendant sur les autres formes de musique populaire japonaise. Tandis que le *boogie-woogie*, notamment celui de Kasagi Shizuko (1914-1985)[243], faisait sensation dans la société japonaise, les *kayôkyoku* se développèrent grâce au *tai-appu* (de l'anglais *tie up*), un système de commercialisation diffusant les chansons dans la population à travers les grands médias de masse[244]. Désormais, l'emploi de chansons

[241] S'il souligne que la musique de la fin des années 1940 et de la décennie 1950 s'inspirait de styles dits « occidentaux », Kô Mamoru constate toutefois un décalage entre ces chansons populaires japonaises et celles réellement en vogue dans les pays occidentaux. La « vraie » tendance de la musique populaire occidentale au Japon s'incarne selon lui dans l'importation du jazz et le rock. Kô Mamoru 高譲, *Kayôkyoku – jidai wo irodotta utatachi* 歌謡曲 - 時代を彩った歌たち [*Kayôkyoku*, ces chansons qui ont donné des couleurs à chaque génération], Iwanami shinsho, Tôkyô, 2011, pp. 5-9.

[242] Quoique sa définition demeure très ambiguë, le terme *kayôkyoku* fait référence à un type d'œuvre musicale populaire. D'après le dictionnaire Daijisen, le mot-valise *kayô* peut désigner divers types de chansons : les *ryûkôka* (soit la chanson populaire en général), les *min'yô* (chants populaires traditionnels), les *dôyô* (chansons pour enfants), les *zokuyô* (autre forme de chanson populaire, terme moins utilisé que *ryûkôka* ou *min'yô*), ou la « littérature versifiée s'appuyant sur la musicalité ». Dans son ouvrage *Kayôkyoku*, Kô Mamoru tente de décrire les facteurs qui pourraient le mieux caractériser les chansons éponymes, ou du moins considérées comme telles. Selon lui, le premier *kayôkyoku* apparaît en 1928 avec la chanson *Habu no minato* . Kô explique que ce terme est alors utilisé au cours de la phase de commercialisation musicale, classant cette chanson dans un répertoire populaire, bien qu'il existât déjà plusieurs appellations analogues (telles que *ryûkôka*, *ryûkô kouta*, ou *shin-min'yô*). Le *kayôkyoku*, dont les morceaux durent généralement entre deux et cinq minutes, se focalise souvent sur le chant. Les paroles sont « souvent plaquées sur une mélodie élaborée au préalable », et:l'on constate qu'est tantôt utilisé le style *min'yô* des poèmes, tantôt un style plus direct évoquant l'actualité de la société, tantôt un slogan publicitaire, ou une évocation du contenu de films et de pièces de théâtre. Le style de mélodie varie tout autant, entre « mélodies traditionnelles japonaises » et mélodies étrangères, notamment « américaines ou européennes ». Kô emploie également le terme de *kayôkyoku* pour qualifier des chansons apparues dans les années 1980 et dont le style musical, de surcroît, se distingue largement de celles des années 1950. En s'appuyant sur la définition proposée par Kô, nous constatons que ce genre musical n'est en rien différent de la musique populaire diffusée de nos jours.

Dans ses travaux, Wajima Yûsuke met par ailleurs en évidence l'évolution du terme *kayôkyoku*, selon lui inventé à la fin des années 1920 pour étoffser le jargon de la radiodiffusion, là où le mot *ryûkôka* était principalement employé sur les jaquettes et catalogues de disques. Les deux termes ont été utilisés pour la première fois simultanément afin de désigner « les chansons produites par une entreprise, conçues pour une distribution et une consommation à grande échelle par le biais de médias de diffusion » (Wajima, *op. cit.*, p. 20). Outre ces précisions relatives au contexte historique, Wajima définit comme principale caractéristique de ces chansons l'« impression d'outremer [qui] s'en dégage », que ce soit dans les techniques d'enregistrement comme dans le style musical.: du fait de leur élaboration fondée sur l'importation des techniques étrangères de production.

[243] Selon l'écrivaine et critique japonaise Sakoguchi Sanae, le succès inouï que connut à l'époque sa chanson *Tôkyô Boogie-woogie* s'expliquerait par la morosité ambiante qui sclérosait le Japon de l'immédiat après-guerre. Les Japonais, qui durent non seulement accepter la défaite mais subir l'occupation américaine, appréciaient alors grandement les chansons aux relents émancipatoires. Cette effervescence peut être perçue comme un naïf élan d'enthousiasme à l'idée d'une liberté et d'une paix retrouvées, qui masquerait dans le même temps un sentiment d'angoisse général au regard de l'avenir. SAKOGUCHI Sanae 佐古口早苗, *Bugi no joô Kasagi Shizuko – kokoro zukizuki wakuwaku aa shindo* ブギの女王・笠置シヅ子－心ズキズキワクワクああしんど [Kasagi Shizuko, la reine du *boogie-woogie* – tantôt blessée, tantôt folâtre, que cela me fatigue !], Gendai shokan, 2010, pp. 78 -88.

[244] Le terme *tai appu* désigne l'utilisation d'une chanson populaire (*hayari uta*) par des entreprises à des fins publicitaires — afin de promouvoir un film, une série télévisée (*drama*), un produit commercial, voire l'image de la firme elle-même (Kishimoto et Tanaka, 1998). Ce système, qui a évolué avec le développement des

populaires dans la culture audiovisuelle (notamment dans les films) devait s'imposer de manière systématique dans l'industrie musicale japonaise. C'est dans ce contexte que le Japon découvre le rock : la venue des Beatles dans l'archipel, en juin 1966, exerça un impact notoire et colossal sur la scène japonaise, suscitant l'éclosion de nombreux groupes de rock et la reprise des plus grands succès étrangers, notamment par les formations issues du courant des *Group Sounds* (*Gurûpu saundo*, ou GS). Si la rock a commencé à être repris au Japon, ce n'était pas, toutefois, dans son aspect subversif[245] : les *Group Sounds* se contentaient seulement de reprendre l'esthétique de la musique rock occidentale. Comme le constate non sans ironie le critique Satô Yoshiaki, la majorité des Japonais de l'époque « buvaient une solution de musique rock coupée à l'eau »[246]. Derrière cette altération de la musique rock, force est de souligner — bien évidemment — les intentions de l'industrie musicale. Dans ses travaux sur le rock japonais, le sociologue de la musique Minamida Katsuya se penche sur l'enthousiasme de l'industrie musicale et son intérêt réel à voir ce courant commercialisé : selon lui, l'industrie musicale japonaise joua sur l'image sulfureuse des Beatles afin d'attirer un public le plus nombreux possible, et notamment composé de jeunes filles[247].

techniques publicitaires, remonte au début du XX^{e} siècle : le premier *tie-up* de l'histoire du Japon fut l'insertion de la chanson populaire « *Kachûsha no uta* » [La chanson de Katyusha] dans une adaptation théâtrale du roman de Tolstoï *Résurrection*, donnée en 1914 par la troupe du Geijutsu-za (*Gekidan Geijutsu-za*). À la veille de la Seconde Guerre mondiale, le monde du cinéma se mit à son tour à intégrer des chansons populaires dans ses productions. Ôtani Taito souligne que l'objectif des *tie-up* japonais des années 1960 résidait principalement dans la promotion de produits ou d'entreprises, à travers la répétition des marques dans les chansons utilisées (Ôtani, 2012). Dans les années 1970, toutefois, ce fut davantage l'image véhiculée par la chanson qui était mise en avant. Le *tie-up* consiste désormais à promouvoir l'image de produits commerciaux par le biais des images suggérées par les chansons, sans évoquer directement le nom du produit présenté. Dans les années 1990, ce système devait servir à la promotion des produits comme des chansons. Voir Kishimoto Yûichi 岸本祐一 et Tanaka Tatshuhiko 田中達彦, *Taiappu songu mâketingu — karaoke zensei jidai no hittokyoku no mekanizumu* タイアップソング・マーケティング: カラオケ全盛時代のヒット曲のメカニズム [La marketing des chansons par *tie-up* - mécanique des tubes de l'âge d'or de karaoké], Tôkyô, Dôbunkan shuppan, 1998, 151 p. ; Hayamizu Tatsurô 速水達郎, *Tai appu no kayôshi* タイアップの歌謡史 [Histoire du *tie-up* dans le monde de la musique populaire], Tôkyô, Yôsensha, 2007, 238 p. ; Ôtani Taito 大谷泰斗, *Taiappu songu no jigyô shisutemu : Bunka shakaigakuteki apurôchi ni yoru jûsôteki rikai* タイアップソングの事業システム : 文化社会学的アプローチによる重層的理解 [Le système du business des chansons en *tie-up* : compréhension pluridimensionnelle par approche socioculturelle], Kôbe, 2012, (dactyl.).

[245] MINAMIDA Katsuya 南田勝也, *Rokku myûjikku no shakaigaku* ロックミュージックの社会学 [La sociologie du rock], Tôkyô, Seikûsha, 2001, pp. 109-110.

[246] SATÔ Yoshiaki 佐藤良明, « Sekai to Nihon no rokku no hajimari » 世界と日本のロックの始まり [Les débuts du rock au Japon et dans le monde], in INOUE Takako (dir.), *Nihon de rokku ga atsukatta koro* [Quand la musique rock enflammait le Japon] Seikyûsha, Tôkyô, 2009, pp. 60-61.

[247] MINAMIDA, op. cit.

Cette édulcoration *marketing* du rock déboucha chez les musiciens sur deux types de réactions. Certains décidèrent de prendre leurs distances avec la culture de masse et se mirent à la recherche d'un style rock *authentique*, ouvrant ainsi la voie à un nouveau domaine, celui de la musique *sous-culturelle*[248] — on allait d'ailleurs leur devoir ce qui deviendrait le punk japonais. D'autres optèrent pour un autre style musical également répandu dans les pays occidentaux : la musique folk. À l'instar des amateurs de rock occidental, les musiciens folk japonais méprisaient le courant des *Group Sounds* pour son manque de profondeur et la superficialité de ses reprises. Néanmoins, et à la différence des rockeurs « authentiques », ces musiciens folks devinrent populaires dans les années 1960, alors que la population manifestait un intérêt certain pour les questions sociales et politiques. Parmi les représentants de ce mouvement musical, citons Takaishi Tomoya (1941-), Takada Wataru (1949-2005) ou Okabayashi Nobuyasu (1946-), ce dernier étant aujourd'hui considéré comme le plus emblématique des chanteurs folk de l'époque. Si celui-ci réussit à séduire le public, c'est notamment grâce à une œuvre ancrée dans le réel et l'actualité sociale de son temps : il traita ainsi dans ses chansons de la situation des *burakumin*[249] ou des ouvrières de San'ya, un quartier pauvre situé au nord-est de Tôkyô. Il dut aussi sa popularité à sa voix particulière, son accent d'Ôsaka, sa manière de chanter « en criant », ou encore les insultes qu'il proférait lors de ses concerts — autant de caractéristiques le distinguant de ses homologues de la scène folk d'alors. Pour Minamida, la popularité d'Okabayashi réside dans son côté *outsider* et son extrême empathie pour les plus défavorisés. Les amateurs de sa musique étaient majoritairement des

[248] Précisons ici l'acception du terme : la « musique sous-culturelle » se définit par opposition à la musique « de masse », laquelle se doit d'être « largement accessible, disponible, et censée être consommée par autant de personnes que possible » (Elafros, 2014). La théorie des années 1960-1970 caractérise le courant musical issu de la subculture par ses tendances « déviantes » et transgressives. D'autre part, les *cultural studies* britanniques suggèrent que la position « sous-culturelle » naît d'une contestation et d'une volonté de divergence et d'affranchissement des normes culturelles de la génération précédente. Ce désir de rupture est plus particulièrement lié à la question des classes sociales. Comme le laisse entendre l'étude de Hebdidge sur le punk, un mouvement culturel s'appuie sur diverses modes et idéologies touchant non seulement la musique et le corps, mais toutes autres formes d'expression. Il s'ancre dans un socle de valeurs partagées, dans l'affirmation d'une identité distinctive. Mais cette définition est insuffisante pour définir les développements ultérieurs de ce genre de phénomène : la majorité des jeunes amateurs de musique « sous-culturelle » sont en effet finalement « réintégrés » à la culture dominante. Aujourd'hui, la notion de la musique « sous-culturelle » s'est élargie ; elle ne se caractérise plus par un style vestimentaire ou musical particulier, et ne se destine pas non plus à une classe sociale précise. Finalement, seule la caractéristique de positionnement « en dehors de la sphère populaire et commerciale » demeure une constante spécifique à la musique sous-culturelle, un invariant. Voir Arthena ELAFROS, "Subculture", in William F. THOMPSON (dir.), *Music in the Social Behavioral Sciences, An Encyclopedia*, vol. 2, California, SAGE Publications, 2014.

[249] Si le terme *buraku* désigne simplement à l'origine un « hameau », l'expression *hisabetsu buraku* est toutefois considérée comme discriminatoire. Dans les paroles de chansons, ce *hisabetsu* est souvent omis. Le terme *burakumin* désigne ainsi les habitants des quartiers *buraku* discriminés, dont le nombre avoisine 6 000 dans tout l'archipel. Sans doute Okabayashi a-t-il écrit ses chansons à propos d'un *buraku* d'Ôsaka, sinon de la région du Kansai.

étudiants, parfois militants, qui reprenaient souvent les idées de l'intelligentsia sans avoir jamais fait l'expérience de la « vraie pauvreté »[250] ; il s'agissait rarement de travailleurs précaires ou de populations issues de quartiers discriminés[251]. L'univers à la fois révolté et sincère d'Okabayashi a ainsi permis aux étudiants d'apprendre l'empathie, de prendre le pouls d'une misère sociale très éloignée de leur réalité. Cette musique leur donna la possibilité de s'immerger dans la « matérialité » de l'idéologie marxiste[252] et d'appliquer ce faisant sa philosophie à la réalité[253].

La tendance à la dépolitisation dans les musiques rock et folk

Ainsi ces deux styles musicaux inspirés par la musique populaire occidentale contemporaine s'implantèrent-ils progressivement dans l'archipel. La ligne de démarcation entre rock et folk demeure toutefois ambiguë, et parfois même variable. Malgré leur origine commune, le rock et la folk suivirent chacun leur voie et se dissocièrent progressivement. Les amateurs de rock occidental, très critiques envers le courant GS, retrouvèrent dans la musique folk japonaise le même aspect commercial qui dénaturait son engagement. L'identité musicale des *folksongs* japonaises leur déplaisait également : ils les trouvaient trop mélancoliques et « éloignées de l'authentique musique occidentale »[254]. La folk japonaise des années 1960 est considérée comme trop lisse, « trop comme il faut » (*kimajime*) aux yeux de musiciens rock selon qui l'authenticité et la raison d'être des musiques rock et folk résident dans la destruction de la norme. De leur côté, les artistes folk se désolidarisèrent des musiciens rock obnubilés par leur propre volonté de « sublimer » la scène rock nationale en effaçant de leur musique toute trace de « japonité » (*nihonteki na mono*)[255]. Les artistes rock de l'époque, considérant que la musicalité de la langue japonaise ne se mariait nullement avec le rock, évitaient en l'occurrence,

[250] D'après le sociologue Oguma Eiji, la majorité des étudiants de l'époque étaient issus de familles de classe moyenne ou plus. Voir OGUMA Eiji 小熊英二, *1968*, Tôkyô, 2010 ; ANDÔ Takemasa 安藤丈将, *Nyûrefuto undô to shimin shakai, "rokujûnendai" no shisô no yukue* ニューレフト運動と市民社会-「６０年代」思想のゆくえ [Les mouvements de la nouvelle gauche et la société civile – le devenir de la pensée « des années 1960 »], Kyôto, Sekai shisôsha, 2013, pp. 50-61.

[251] La caractéristique des militants des mouvements estudiantins est d'ailleurs l'« auto-négation » (*jiko hitei*), un comportement qui consiste à se nier soi-même pour mieux comprendre le monde (Kitada, 2005, pp. 35-41).

[252] Nous insistons ici sur le terme d'idéologie, car au fil du développement des mouvements sociaux, l'interprétation du marxisme s'est éloignée de sa vision originelle.

[253] Minamida, *op. cit.*, p. 117.

[254] Interview de Daddy Takechiyo, PANTA, Inoue Takako et Nanba Hiroyuki, in *Shôgen ! Nihon no rokku 70's* 証言！日本のロック 70's [Témoignages sur le rock japonais des années 1970], vol. 1, Musashino, Artes, pp. 49-52.

[255] MINAMIDA, *op. cit.*, pp. 125-128.

de chanter en japonais. Un paradoxe émergea assez rapidement : afin de développer un rock susceptible d'être reconnu par les pays occidentaux, les artistes de l'archipel décidèrent de gommer de leurs productions tout trait japonais. Pour Minamida, ce mépris de la langue japonaise tiendrait du complexe d'infériorité que ces artistes entretenaient à l'égard de la scène musicale occidentale, un complexe qui devait longuement persister dans le monde de la musique populaire japonaise.

Les musiciens rock, dans leur désir de forger un genre musical à part, se focalisèrent par ailleurs de plus en plus sur la musique au détriment des paroles. Le conflit entre ces deux mouvements musicaux illustrerait d'après Minamida les différentes manières dont la musique populaire japonaise a « digéré » sa consœur occidentale : ces deux courants cherchaient, chacun à leur manière, à implanter localement voire infra-localement (*chiiki-ka*) la culture occidentale nouvellement importée, à créer *leur* spécificité. La folk allait la trouver dans son engagement, le rock, dans sa musique.

Dans les années 1970, tandis que la société japonaise entrait dans une forte croissance économique, le mouvement folk commença à décliner avec le reflux de la vague des mouvements sociaux. L'engagement des artistes s'essouffla ; le travail sur la musicalité revint au centre de l'attention. De leur côté, les artistes rock continuèrent à chercher une forme d'authenticité musicale « nationale », allant toujours plus loin dans leur détachement. Comme nous l'expliquerons *infra*, la commercialisation croissante des productions musicales et leur standardisation industrielle accélèrent ce phénomène de désengagement en marche chez les artistes. Le monde de la musique populaire vit ainsi progressivement disparaître les orientations engagées de la tendance *shakai-ha*.

La folk japonaise atteignit donc son apogée à la fin des années 1960, avant de péricliter au milieu des années 1970, parallèlement à l'échec des mouvements sociaux dirigés par les étudiants. La déception de ces derniers fut profonde : déprimés par cette défaite face aux autorités et par un renoncement forcé, nombre de jeunes Japonais demeurèrent désenchantés et perdus. Le développement économique spectaculaire que connaissait alors l'archipel avait beau leur offrir l'occasion de combler ce soudain vide idéologique par des possibilités nouvelles de consommation, ce contexte socio-économique ne fit qu'engendrer une certaine apathie chez les jeunes Japonais de l'époque, en butte à une perte de sens et de repères. Ces jeunes gens dénués

de toute motivation ou émotion sont alors baptisés *shirake sedai*, « la génération incapable de s'émouvoir pour la moindre cause »[256].

Encore une fois, le monde musical populaire se pose en reflet de cette dépression générationnelle. Le spécialiste de la littérature japonaise et critique musical Michael K. Bourdaghs remarque ainsi que les artistes des années 1970 « renièrent » la société des années 1960, manifestant par là-même le rejet de la recherche artistique de leurs aînés. L'heure n'était plus au mimétisme de la musique dite « authentique »[257], ni à la reproduction de mouvements sociaux et estudiantins calqués sur les modèles français ou soviétique. Pour Bourdaghs, les musiciens des années 1970 cherchèrent à créer une forme de musique « qui ne pourrait être authentifiée par aucune référence au passé »[258].

L'essor économique de l'archipel japonais toucha par ailleurs les milieux musicaux populaires et permit à certains artistes de produire et diffuser leurs œuvres sans avoir recours à l'industrie musicale. Ces artistes parvinrent à ne plus dépendre des médias, notamment télévisuels. La musique qui fut ainsi créée est aujourd'hui appelée « new music » (*nyû myûjikku*, anglicisme pour « nouvelle musique »). Un terme qui serait néanmoins, selon Tanada et Yamaguchi, « très ambigu », de sorte qu'il est difficile de définir précisément quel genre de musique tombe sous la bannière de cette catégorie[259]. La *new music* désigne en effet moins un type de musique qu'elle ne renvoie à un positionnement des artistes vis-à-vis d'un courant déjà existant. Comme nous l'avons constaté plus haut, la musique folk est d'abord née d'un contre-courant historiquement opposé à la musique « commerciale » des *Group Sounds*. Ce style musical se scinda cependant en deux branches dès la fin des années 1960 : l'une conserva l'engagement politique de la musique folk américaine, tandis que l'autre l'abandonna. Ces deux branches du folk japonais connurent alors deux phases d'évolution, la première entre 1968 et 1969, la seconde de 1974 à 1975. Durant cette première période, les artistes folk se focalisèrent sur le fond et élaborèrent les discours subversifs et contestataires qu'ils souhaitaient porter,

[256] Muriel JOLIVET, *Japon, la crise des modèles*, Arles, Philippe Picquier, 2010, p. 11.

[257] De nombreux musiciens rock de cette époque, également amateurs de musique occidentale, préfèrent composer uniquement en anglais. Pour eux, la sonorité de la langue japonaise « n'est pas adaptée » au rythme du rock. Un grand débat eut lieu entre certains artistes sur la « meilleure langue pour chanter le rock » (Minamida, *op. cit.*:pp. 126-127).

[258] Michael K. BOURDAGHS, *Sayonara Amerika, Sayonara Nippon: A Geopolitical Prehistory of J-Pop*, New York, Columbia University Press. p. 171.

[259] TANADA Teruyoshi 棚田輝義 et YAMAUCHI Hiroyuki 山内博之, « An Analysis of Lyrics in *New Music*: The Loss of Folk Song Lyrics' Characteristics », in *Jissen kokubungaku*, vol. 81, 15 mars 2012, pp. 1‐23.

avant de se concentrer sur la forme (musicale) au cours de la seconde période. Ce fut à ce moment-là qu'émergea la *new music*, dont l'avènement fut favorisé par un environnement économique dans lequel les artistes pouvaient prétendre à une production musicale plus autonome. Au début, la majorité des artistes qualifiés de musiciens *new music* conservèrent une sonorité à dominante folk. En revanche, leurs paroles rompirent radicalement avec les normes du genre : plus aucune trace de subversion n'apparut dans les chansons, quand ce ne fut pas une revendication inverse, comme en témoigne *Kasa ga nai* [Je n'ai pas de parapluie], d'Inoue Yôsui (1948-), un artiste qui émerge en 1969.

テレビでは我が国の将来の問題を 誰かが深刻な顔をしてしゃべってる だけども問題は今日の雨 傘がない	*A la télé, quelqu'un parle avec un regard sérieux* *Des problèmes sociaux susceptibles de toucher à l'avenir notre pays* *Mais mon problème aujourd'hui, c'est la pluie* *Je n'ai pas de parapluie*
つめたい雨が僕の目の中に降る 君の事以外は何も見えなくなる それはいい事だろう？	*La pluie froide me tombe dans les yeux* *Je ne vois plus rien d'autre que toi* *C'est plutôt une bonne chose, pas vrai ?*

« *Kasa ga nai* » [Je n'ai pas de parapluie], Inoue Yôsui, 1969 (piste 2)

Dans sa chanson, l'artiste fait référence aux problèmes sociaux dont il est question à la télévision. Mais pour lui, le plus grave est de ne pas avoir de parapluie, ce qui l'empêche de partir à la recherche de l'amour sous la pluie. Dans le refrain, le narrateur indique l'impossibilité de penser à autre chose qu'à son amour, soulignant son trop-plein de sentiments. Ces paroles explicitement apolitiques soulevèrent des critiques sévères de la part de la génération des années 1960, d'autant qu'Inoue a lui-même vécu l'époque des mouvements estudiantins, mais en restant à l'écart de tout militantisme. Comme le souligne le sociologue Oguma Eiji, les mouvements estudiantins de l'époque étaient finalement réservés à une partie de la population aisée et non majoritaire. De nombreux artistes de la mouvance *new music* issus de la même génération se sont donc tenus à distance des mouvements politiques, regrettant l'instrumentalisation de la musique à des fins idéologiques. Certes, des musiciens folk comme Kobayashi entretinrent des liens amicaux avec ces mouvements, mais d'autres refusèrent que la musique soit mise au service de l'action politique. Le terme *shakai-ha* indique à l'origine un engagement politique ; dans le contexte historique japonais, il est aussi employé pour décrire les mouvements étudiants, les défauts inhérents au militantisme sectaire et l'échec de ce dernier. Il revêt donc une

connotation péjorative et peu glorieuse. La chanson d'Inoue traduit ainsi la mentalité de la jeunesse de deux générations différentes : les jeunes de la période *Zenkyôtô*[260], qui refusèrent d'adhérer aux mouvements, et ceux de l'époque post-*Zenkyôtô*, caractérisés selon Jolivet par « l'inertie », « l'irresponsabilité » et « l'indifférence »[261].

Ainsi, les artistes *new music* sortirent progressivement du cliché folk par leur désengagement, et contribuèrent à renouveler ce genre, notamment par le biais d'innovations musicales : ils employèrent une plus grande variété d'instruments (y compris électroniques) et traitèrent de thématiques bien plus variées qu'une simple peinture du quotidien, ce qui les rendait d'autant plus difficiles à catégoriser. Pour reprendre les mots du sociologue Ogawa Hiroshi, ce mouvement musical a engendré « une musique populaire propre au Japon, une musique loin d'être commerciale comme le *kayôkyoku*, mais qui ne tend pas vers l'anti-commercialisme, ni ne s'implique dans les problèmes sociaux comme la musique protestataire, et encore moins ne se projette dans le passé comme la musique folk »[262]. Le terme *new music* renvoie ainsi à une période transitoire durant laquelle la nouvelle génération artistique chercha à se positionner vis-à-vis des artistes des époques antérieures — et d'un héritage historique lourd à porter.

Alors que la *new music* infiltrait la société japonaise, la scène rock poursuivit sa marginalisation au cours des années 1970. Elle se gardait ainsi de devenir commerciale, ce qui permit aux artistes de déployer leur créativité[263]. Des sous-genres très variés virent alors le jour, comme le *hard rock*, le *rock progressif*, le *glam rock*, le *heavy metal*, et dans un autre registre, la *techno*, la *country*, ou encore la *city pop*. Au Japon, presque tous les types de musique rock précités sont apparus dans les années 1970[264]. Ce mouvement musical, répondant au nom de *new rock* (*nyû rokku*), est devenu l'un des grands courants de la sous-culture japonaise de cette décennie. Ainsi, l'évolution du rock japonais suivit la trajectoire inverse du folk, gagnant en subversivité par rapport aux années 1960. Mais de quel type de subversivité s'agissait-il ? Parmi

[260] Voir le chapitre 1, p. 45.

[261] JOLIVET, *op. cit.*

[262] OGAWA Hiroshi 小川博司, *Ongaku suru shakai* 音楽する社会 [La société sonore], Tôkyô, Keisô Shobô, 1988, p. 51.

[263] INOUE Takako 井上貴子, « Taiken-teki Nihon rokku-ron » 体験的日本ロック論 [Discours par expérience sur le rock japonais], in *Shôgen ! Nihon no rokku 70's*, *op. cit.*, pp. 17-19.

[264] MASUBUCHI Hideki 増渕英紀, « Nihon ga taiken shita rokku no riariti » 日本が体験したロックのリアリティ [La réalité du rock telle que l'a vécue le Japon], in *Nihon no rokku ga atsukatta koro*, *op. cit.*, pp. 87‑88.

les nombreux artistes rock de l'époque, nous nous sommes intéressées à un cas insolite : le groupe Zunô Keisatsu (1970-), au demeurant l'un des plus représentatifs de la scène rock japonaise des années 1970.

Zunô Keisatsu se démarquait notoirement des autres formations par un style provocateur et séditieux, en pleine période *Zenkyôtô*. Son premier album éponyme, censuré pour son contenu jugé trop radical[265], constitue un quasi-éloge des mouvements estudiantins de l'époque. La première chanson de cet album, *Sekai kakumei sensô sengen* [Déclaration de guerre de la Révolution mondiale], est ainsi tirée d'un pamphlet élaboré par un groupe militant radical de la nouvelle gauche japonaise, *Sekigun-ha* ; elle assure au groupe une grande popularité dans les milieux des nouvelles gauches japonaises. Malgré cet ancrage politique, PANTA, le chanteur du groupe, souligne que l'intérêt de leur œuvre réside dans son originalité, et non son engagement. À l'inverse de nombreux groupes de rock nippon qui avaient adopté l'anglais, Zunô Keisatsu était l'une des rares formations à écrire ses paroles en japonais — une manière de briser la logique de copie des groupes occidentaux. Ce choix leur imposa toutefois de porter une attention particulière à leurs paroles. Dans l'extrait suivant, PANTA exprime la difficulté de chanter en japonais, qui va jusqu'à interférer avec ses exigences artistiques.

> 日本語で歌うということは歌詞の意味、つまり何を歌うかが問題になってくるわけです。日本の詩は男と女の子とばっかりでつまんねえなと思ってたから、俺のやりたかったロックに合う言葉を考えていくと、だんだん激しい言葉、ふだん喧嘩する時のような言葉になっていったんです。[266]

> Chanter en japonais m'a forcé à réfléchir au sens, à ce dont je voulais parler dans mes chansons. Personnellement, je trouvais ennuyeuses les chansons en japonais qui ne parlaient que de relations entre hommes et femmes ; aussi, lorsque j'ai dû choisir des mots japonais qui soient adaptés à ma conception du rock, ceux-ci sont progressivement devenus agressifs et belliqueux, similaires à ceux que l'on utilise lors de disputes.

Chanter dans sa langue maternelle fut ce qui lui permit pour la première fois de réellement travailler sur les paroles qu'il écrivait. Cette prise de conscience de PANTA nous conforte dans

[265] Il n'existe pas au Japon de système juridique de censure à proprement parler. Lorsqu'il est question de « censure », il s'agit le plus souvent d'un refus de commercialisation de la part de la maison de disque à laquelle les artistes. Nous reviendrons sur ce sujet dans le chapitre suivant.

[266] PANTA, « Taikenteki Nihon rokku-ron », in *Shôgen ! Nihon no rokku 70's*, *op. cit.*, pp. 44-45.

l'hypothèse que le choix de l'anglais ne possède pas en lui-même de sens, qu'il procède de questions de sonorité. La musique de *Zunô Keisatsu* se pose alors autant comme un exemple de contre-culture dans un monde musical très commercial, qu'un coup porté au monolithisme de la scène rock de l'époque, où la musicalité prévalait sur le sens des paroles. Aussi peut-on avancer l'idée que le sentiment de révolte de PANTA découlait, paradoxalement, de l'apolitisme des sphères du rock japonais.

Minamida voit dans la musique rock trois éléments fondamentaux : un esprit d'« outsider » (*autosaidâ shikô*) s'opposant à l'autorité et aux idées dominantes, une exigence esthétique (*âto shikô*) poussant les musiciens à explorer sans cesse de nouvelles conceptions artistiques, et finalement, le sens du spectacle (*entâteimento shikô*)[267]. Si ces trois éléments coexistent harmonieusement dans le rock occidental importé au Japon (tel que celui des Beatles), la musique des *Group Sounds*[268], qui correspond à la première vague « rock » ayant déferlé sur l'archipel, faisait principalement intervenir le troisième élément de l'équation. Dans les années 1960, le folk japonais valorisa le premier élément — l'esprit d'« outsider » —, tandis que le rock, lui, mit l'accent sur le deuxième — l'exigence esthétique. Une telle divergence fut garante d'une grande richesse artistique dans le monde de la musique populaire japonaise. Mais au fil de l'élargissement du marché musical, la frontière entre le premier et le deuxième élément commença à se brouiller : être un « outsider » passait désormais par une recherche formelle plutôt qu'une posture sociale ou politique. Dans les années 1980 et 1990, décennies au cours desquelles l'industrie musicale atteignit l'apogée de sa croissance économique, cette tendance ajouta de nouvelles finalités à l'expression musicale.

1-2. La genèse du terme « J-pop » et la dimension commerciale accrue de la musique populaire

Le monde de la musique populaire connut par la suite un grand bouleversement. Dans son livre *J-pop to wa nanika ?* [Qu'est-ce que la J-pop ?], le journaliste et critique de musique populaire Ugaya Hiromichi cherche à comprendre la nature des évolutions qui transformèrent

[267] MINAMIDA, *op. cit.*, 2001, pp. 10-39.

[268] Certains groupes GS (tels que les Jacks) se tenaient toutefois à distance des tendances commerciales du monde du spectacle.

à la fin du XX[e] siècle les genres musicaux populaires[269]. Pour lui, deux points sont particulièrement importants : le développement technologique, qui induisit l'élargissement du marché de l'industrie musicale, et la mode de l'« expression personnelle » (*jiko hyôgen*) au sein de la jeune génération.

Le développement technologique et l'élargissement du marché de l'industrie musicale

Au cours des années 1980, la numérisation des sons prit de l'ampleur avec l'arrivée d'un nouveau support d'écoute : le disque compact, qui modifia à la fois la production et la diffusion des œuvres. La démocratisation du CD favorisa la diffusion et la reproduction de différents genres musicaux, tandis que la numérisation contribuait à la rationalisation de la production-diffusion-reproduction des œuvres, permettant à l'industrie musicale de développer son marché. Il semblait désormais plus facile d'« inventer » un goût standardisé et d'adapter les stratégies de diffusion des œuvres à l'audience ciblée. Ce fut à l'heure de cette transition des systèmes de production et de diffusion que vit le jour un terme désignant la musique populaire désormais la plus répandue au Japon : la *J-pop*. Ce terme, qui désigne aujourd'hui la majorité des œuvres de musique populaire d'origine japonaise, est un néologisme inventé par les animateurs de la radio *J-wave*, créée en 1988. *J-wave* commença par diffuser uniquement des musiques étrangères, déconsidérant la musique populaire japonaise qui ne lui paraissait pas à la hauteur des musiques « citadines » (*tokaiteki*), et dans tous les cas pas assez « tendance ». Jusqu'au jour où ses animateurs, de grands amateurs de musique occidentale mais également de *new music*, découvrirent un nouveau type de musiciens japonais qu'ils jugèrent sensiblement « différents » des musiciens des milieux musicaux populaires, et qu'ils trouvèrent un intérêt à faire connaître. Après mûre réflexion, le terme choisi pour qualifier ces musiciens fut *« J-pop »*, désignant selon ses inventeurs un nouveau genre de musique ne ressemblant ni à la musique occidentale, ni à la *new music*, ni au *kayôkyoku*. Il s'agirait davantage d'une musique créée par des musiciens japonais, propre à la scène de la musique populaire japonaise ; en d'autres termes, la *J-Pop* désignerait une musique japonaise d'inspiration occidentale, ayant réussi à « endogénéiser » les codes et les techniques de genres musicaux importés[270]. Cette définition peut sembler confuse et peu convaincante, puisque la *new music* et le rock tentaient déjà de parvenir à une synthèse

[269] UGAYA Hiromichi 烏賀陽弘道, *J-pop to wa nani ka : kyodaika suru ongaku sangyô* J ポップとは何か: 巨大化する音楽産業 [Qu'est-ce que la J-pop? Une industrie musicale en pleine expansion], Tôkyô, Iwanami Shoten, 2005, 235 p.

[270] *Ibid.*, pp. 1-24.

originale et créative entre un style exogène et le style désormais ancré dans le monde musical japonais. Il semblera dès lors que cette nouvelle catégorisation fût assez arbitraire en ce qu'elle dépendait du jugement subjectif de ses « penseurs »[271]. Et il convient ici de souligner que la volonté de fonder une « pop japonaise » correspondait à une stratégie de reconquête d'une « authenticité japonaise » délaissée après une intense période d'occidentalisation. Étrangement, cette recherche d'« authenticité » n'est pas destinée à l'exportation de la production musicale, mais bien à une réappropriation du marché japonais, ainsi qu'Ugaya le souligne. Comment, alors, procéder pour atteindre cet objectif ? Le choix du « J » de « J-pop », initiale de l'anglais *Japan*, s'explique peut-être par la fascination que les Japonais entretiennent vis-à-vis de l'alphabet occidental, persuadés que son utilisation est « attrayante ». La *J-Pop* procède donc de la recherche d'une singularité dans la musique populaire japonaise à travers l'assimilation et l'appropriation de caractéristiques occidentales reconstruites dans un « occidentalisme japonais ». En créant le terme *J-pop*, les animateurs de *J-wave* souhaitaient, pour leur part, autant déconstruire la vision capitaliste de l'industrie musicale qu'une musique populaire jusqu'alors considérée comme « singeant » sans recul la musique populaire occidentale. Il est intéressant de constater que le terme *J-pop* fut très bien accueilli, notamment par l'industrie musicale, qui sut se l'approprier en intégrant toutes sortes de musiques sous l'étendard de ce genre indéfinissable, mais dont la visée restait avant tout commerciale. D'autres termes ont été parallèlement déclinés de *J-pop*, tels que « J-pop folk » *(fôku-kei J-pop*), « J-pop rock » (*rokku-kei J-pop*), ou encore « J-pop hip hop » (*hip-hop-kei J-pop*).

L'apparition aux États-Unis de la chaîne musicale MTV[272] (1981) eut également des retombées non négligeables sur la musique populaire japonaise du fait de sa médiatisation et de son succès international. Influencé par les stratégies de l'industrie musicale occidentale, le marché musical japonais se mit lui aussi à utiliser la puissance des relais médiatiques audiovisuels dans une stratégie de promotion de ses produits. La diffusion des vidéos musicales japonaises se distingue néanmoins de celle des clips occidentaux : à la différence des maisons de disques américaines diffusant ces œuvres à l'écran, la majorité des chaînes télévisuelles japonaises de l'époque n'investissait pas dans ce domaine[273]. En effet, le Japon développa

[271] *Ibid.*, p. 8.

[272] Chaîne câblée diffusant des œuvres de musique populaire par le biais de « clips », ou vidéos musicales.

[273] KISHIMOTO Yûichi 岸本祐一, AZAMI Toshio 生明俊雄, *J-pop mâketingu : IT jidai no ongaku sangyô J-pop* マーケティング IT 時代の音楽産業 [Le marketing J-pop : l'industrie musicale à l'ère de l'informatique], Tôkyô, Chûô keizaisha, 2001, pp. 124-127.

davantage le système de *tai appu* introduit *supra*, système de commercialisation qui vit le jour après la guerre[274]. L'évolution de ce système permettait désormais aux maisons de disques de signer des contrats avec des sociétés publicitaires afin que leurs produits fussent employés dans des publicités télévisuelles ou imprimées. Ce mode de diffusion des œuvres est ainsi plus courant que les clips, et fonde un lien naturel entre monde publicitaire et création musicale. Le système du *tie-up* est au cœur du « grand complexe industriel de la *J-pop* » (*J-pop sangyô fukugôtai*)[275], fondant l'alliance entre médias audiovisuels et industrie musicale sur des intérêts économiques communs. Le terme *J-pop* a donc contribué à faciliter la transformation des œuvres musicales en marchandises ; il est, en d'autres termes, le témoin du changement de nature de la musique populaire vers un produit marchand.

À la fin des années 1980, des groupes de rock exclusivement composés de femmes virent progressivement le jour sur le devant de la scène musicale populaire. Parmi ceux-ci, Princess Princess (*Purinsesu Purinsesu*, 1983-1996) compte parmi les formations qui rencontrèrent alors le plus grand succès[276]. Ce groupe « féminin » se composait de membres sélectionnées sur audition par la maison de disques TDK, la première à avoir envisagé la commercialisation de rock féminin au Japon. Il fut largement médiatisé par le biais d'émissions musicales et de spots publicitaires, ce qui augmenta considérablement les chiffres de vente de ses disques.

Pour les promouvoir, la société TDK mit au point une stratégie marketing précise, travaillant principalement sur l'image du groupe : des musiciennes adorables, énergiques et « glamour » (*kakkô ii*, terme également traduit par l'adjectif argotique « cool »). Le septième single de Princess Princess, *Diamonds*, sorti en 1989, se vendit à plus d'un million d'exemplaires, propulsant la formation parmi les groupes de rock féminin les plus connus au Japon, et les plus appréciés du public féminin. Pour Ugaya, les années 1980 connurent par ailleurs un changement de paradigme : les groupes de musique constitués de femmes étaient désormais produits pour attirer les consommatrices japonaises par logique d'identification, et non plus dans une stratégie de séduction d'un public prioritairement masculin. En effet, au cours des années 1980, la proportion de femmes parmi la population active atteignit quasiment

[274] Voir pp. 75-76.

[275] UGAYA, *op. cit.*, pp. 98-99.

[276] De nombreux groupes des femmes virent par ailleurs le jour sur la scène musicale alternative, notamment dans les milieux punks. Nous aborderons ce sujet dans la deuxième partie.

40%[277] : désormais autonomes dans leur consommation, les femmes constituèrent *de facto* de nouvelles cibles pour l'industrie musicale. De nouvelles figures de musiciennes virent le jour au fil de cette transition économique, incarnant parfois des « femmes fortes » dans un univers tendant à contrôler et figer leur image. Nous expliciterons plus en profondeur la posture de ces musiciennes dans notre deuxième partie.

*La mode de l'« expression personnelle » (*jiko hyôgen*)*

La forte croissance économique des années 1980 conduisit à une certaine satisfaction matérielle la majorité des Japonais, dont l'intérêt se tourna petit à petit vers la « richesse morale » (*kokoro no yutakasa*)[278]. Les Japonais, et notamment la jeune génération, sortirent progressivement du matérialisme et cherchèrent à enrichir leur vie quotidienne de diverses manières. La musique proposait une solution satisfaisante à ces velléités d'« expression personnelle » (*jiko hyôgen*) : un bon exemple du phénomène peut être observé dans le *bando bûmu*, soit la « mode des groupes » de rock amateurs. Des magazines à la télévision, plusieurs médias s'en firent l'écho ; le magazine *Bando yarô ze !* [Faisons de la musique en groupe !] fut lancé pour toucher les jeunes, tandis que l'émission télévisée *Ikasu bando tengoku* [Le paradis des groupes de musique cools] mettait en scène de jeunes amateurs de musique passant des auditions afin de devenir professionnels.

Au même moment, un phénomène social venant s'inscrire dans la dimension toujours plus commerciale de la musique populaire fit son apparition : le *karaoké*, traduisible en français par « orchestration vide ». Comme nous avons pu l'observer dans nos précédents travaux[279], le karaoké joint à l'interaction sociale l'expression individuelle. Cet espace singulier joua un rôle émancipateur chez les Japonais, dont la plupart souffrait d'un sentiment de perte d'individualité. Il existe ainsi un lien indéniable entre le karaoké, phénomène d'ampleur nationale s'il en est, et l'éclosion accrue de groupes de rock amateurs chez les jeunes. Ces deux phénomènes semblent témoigner du désir de ces jeunes générations de prendre enfin la parole, même si cette parole — et il convient de ne pas l'oublier — est produite et encouragée par l'industrie musicale. Pour Ueno Chizuko, ce désir générationnel d'expression devait déboucher sur un culte, une

[277] INOUE Teruko 井上輝子 et EHARA Yumiko 江原由美子(dir.), *Josei no dêta bukku : sei, karada kara seiji sanka made = Women's data book* 女性のデータブック：性、身体から政治参加まで [Les statistiques sur les femmes : de la sexualité et du corps à la participation politique], 4e éd., Tôkyô, Yūhikaku, 2005, p. 76-77.

[278] UGAYA, *op. cit.*

[279] CHÛJÔ, *op. cit.*, 2012, p. 66.

glorification de l'individualité (*kosei*) virant à l'obsession au cours des années 1980. En 1970, Jean Baudrillard avait déjà révélé que la finalité de la consommation, de l'acte de consommer, prenait un tour particulier dans le cas d'une société industrielle[280]. Dans les sociétés à forte consommation, la valeur d'un produit s'éloigne pour les individus de la valeur d'usage : le produit sert moins à la satisfaction des besoins individuels qu'il n'est employé comme moyen de différenciation. L'acte d'acheter un produit ne se réduit plus systématiquement à la possession d'un bien ou à la jouissance d'un service ; il sert désormais de médium de communication et marque une différence[281]. En ce sens, le marché du karaoké révèle une stratégie commerciale de la part de l'industrie musicale. Par le biais du karaoké, celle-ci procure aux amateurs de musique un espace d'expression propice à la manifestation de leur « identité » (*kosei*) de consommateurs.

Qu'en est-il cette fois du positionnement subversif ou anti-autoritaire ? Force est de reconnaître son absence de cette tendance musicale comme de la vogue de l'« expression personnelle ». La majorité des artistes du courant *jiko hyôgen* se détache très clairement des questions sociales et politiques, ce qui semble refléter le comportement particulier de la jeune génération des années 1980. Le sociologue Saeki Keishi, qui qualifie la société japonaise d'alors de « société consumériste narcissique » (*narushizumu shôhi shakai)*, insiste lourdement sur le fait que la population japonaise ne satisfaisait à l'époque son estime d'elle-même qu'à travers le prisme de la consommation[282] : à ses yeux, l'acquisition de nouveaux biens constituait le seul moyen de flatter son amour-propre. Pour les jeunes, notamment issus de la classe moyenne, jouer dans son (ses) propre(s) groupe(s) de musique et se faire connaître par ce biais devenait le moyen de satisfaire son besoin de reconnaissance, une reconnaissance nécessaire à la réussite d'une insertion sociale soumise à la validation d'autrui. En ce sens, la fonction sociale des groupes musicaux de cette période n'a plus rien à voir avec ce qu'elle représentait dans les années 1970 : alors que les amateurs de rock recherchaient dans les *seventies* l'originalité, quitte à se mettre eux-mêmes à la marge du monde économique et social, les groupes musicaux de la

[280] Jean BAUDRILLARD, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard, 1970.

[281] Cette théorie a cependant été critiquée pour être fondée sur l'idée d'un système de signification invariable. Chez Baudrillard, un signifiant est lié à un signifié, rendant chaque signification unique — alors que le rapport entre les deux n'est en réalité jamais figé, et la variation des signes infinie (Mochizuki, 2009, p. 53). Néanmoins, ses travaux sur le changement de valeur des produits dans les sociétés à forte consommation nous fournissent une piste pertinente pour analyser les stratégies de l'industrie musicale.

[282] SAEKI Keishi 佐伯啓思, *« Yokubô » to shihon shugi: owari naki kakuchô no ronri*「欲望」と資本主義-終りなき拡張の論理 ["Désir" et capitalisme : une logique d'extension infinie], Tôkyô, Kôdansha, 1993, 221 p.

décennie suivante adhèrent désormais à l'idéologie mercantile de l'industrie musicale. Dès lors, l'expression musicale est déterminée par les normes de l'industrie musicale et dominée par l'économie de marché. Cette situation n'allait pas connaître d'évolution majeure avant les années 2000 et l'élargissement considérable des possibilités de diffusion musicale. Avant de nous pencher plus en détail sur la reconfiguration des relations entre artistes et industrie musicale au tournant du XXI^{e} siècle, il nous paraît important, dans un souci de compréhension des enjeux inhérents à la posture « engagée » d'un artiste, de nous attarder préalablement sur les logiques de « censure » — et plus précisément sur le système de contrôle des chansons régulant le monde de la musique populaire japonaise.

2. L'autocensure et les contraintes imposées par l'industrie musicale

Comme nous l'avons observé, l'évolution de l'engagement politique des artistes dans le monde de la musique populaire va de pair avec l'austérité d'institutions autoritaires contrôlant la production et la diffusion des œuvres. Le contexte présidant à l'activité des musiciens est plus complexe que l'on ne croit ; les artistes engagés, très contraints dans la production et la diffusion de leurs œuvres, ont souvent recours à l'intervention de grands labels.

2-1. Le système de censure japonais

Depuis la Seconde Guerre mondiale, la liberté d'expression est protégée au Japon par l'article 21 de la Constitution. La clause première de l'article précise que « tous les moyens d'expressions sont protégés, qu'il s'agisse de rassemblements, d'associations politiques, de discours ou de publications », liberté complétée par la deuxième clause, qui interdit la censure. Malgré cette loi, les pratiques censoriales persistent à l'heure actuelle, essentiellement dans le domaine de la littérature et de la culture visuelle (jeux vidéo, cinéma, *etc*), où il est le plus souvent fait appel au système de censure, en japonais *kisei.*

Dans le monde de la musique populaire, les critères de réglementation et de contrôle de la diffusion sont ambigus, et demeurent peu étudiés. Le rapport publié par Nakajima Ikuko constitue à cet égard l'un des rares documents à dévoiler les rapports entre chansons populaires et censure. Nakajima y mentionne deux institutions : l'« Association des émissions commerciales du Japon » (*Nihon minkan hôsô renmei*, ou *Minpôren*), et le « Comité de jugement éthique des disques » (*Rêkôdo rinri shinsa-kai*, en abrégé *Rekorin*). La personnalité juridique de la *Minpôren* se compose de salariés du secteur audiovisuel privé ; le *Rekorin*, quant à lui, est un organisme appartenant à la « Recording Industry Association of Japan » (RIAJ), une autre association fondée par d'anciens employés de maisons de disques. Ces organismes vérifient le bien-fondé éthique des œuvres, en accord avec la liberté d'expression telle que définie dans l'article 21. Lorsqu'une maison de disques ou un artiste envisagent de commercialiser une œuvre, cette dernière est d'abord examinée par le *Rekorin* ; après avoir obtenu son aval, la chanson est envoyée à la *Minpôren* pour un contre-examen[283]. Ces organismes se donnent pour mission de relever les « chansons requérant une attention

[283] YAMAGUCHI Shin'ya 山口晋也 et ISA Tsunetoshi 伊佐常利, "The Popular Song in which Broadcast was Forbidden: The Actual Condition and Problems of Self-imposed Control System in Okinawa Broadcasting Station", in *Bunka jôhôgaku kenkyû*, vol. 2, 2003, p. 56.

particulière » (*yôchûi kayôkyoku*[284]) et celles « à bannir de la diffusion » (*hôsô kinshi uta*), toutes deux leur semblant impropres à la diffusion. En réalité, ces deux institutions ne remettent qu'un avis consultatif sur les œuvres soumises à leur appréciation ; elles n'ont pas le pouvoir d'en interdire la commercialisation. Dans sa liste de critères — sur laquelle nous reviendrons *infra* —, la *Minpôren* précise d'ailleurs clairement que « les organismes de diffusion demeurent seuls juges de la légitimité de ces chansons à être diffusées » : l'expertise proposée a donc pour unique finalité de « guider » le jugement des autorités compétentes.

Nakajima relève trois grandes périodes dans l'histoire de la censure, dont la première commence avec la signature du Traité de San Francisco et du Traité de sécurité nippo-américaine (1951). Tandis que les médias de masse commencent à assurer la promotion et la diffusion de la musique populaire japonaise, le contenu des chansons se met à poser problème : les chansons au langage obscène ou violent ont tendance à se propager de rapide manière, notamment au sein des plus jeunes générations. Elles feront polémique jusque dans les années 1960, avant que la virulence du fond ne prenne le pas sur la violence de la forme au milieu de la décennie. Les titres évoquant des gangs mafieux (les *yakuzamono*) ou des sujets politiques et subversifs sont alors vivement critiqués par la société, dans un contexte de tension accrues entre autorités et étudiants. Lorsque le Japon amorce son essor économique et se transforme progressivement en « société de consommation », tout débat ou controverse abordé dans une chanson lui vaut une salve de critiques. Alors qu'elles faisaient jusqu'ici l'objet d'un contrôle par une instance autorisée, les chansons peuvent à partir des années 1980 être diffusées sans autorisation préalable ou officielle. Ce sont désormais les titres traitant de drogue et de toxicomanie qui subissent un contrôle plus rigoureux. Si le travail de Nakajima cerne avec justesse l'évolution du contrôle de la liberté d'expression en matière de musique, la chercheuse souligne néanmoins que ce système de contrôle reste « mystérieux », et que « seules les personnes concernées en connaissent les règles ». D'où une véritable nécessité, selon elle, à voir des recherches plus approfondies être menées sur le sujet[285].

Le cinéaste et écrivain Mori Tatsuya s'est penché sur cette question dans un essai antérieur à la publication de l'ouvrage de Nakajima Ikuko : dans cette étude tirée d'un reportage, « Chansons interdites de diffusion » (*Hôsô kinshi uta*), Mori note que la censure

[284] Le terme *kayôkyoku* désigne ici toute chanson populaire produite à des fins commerciales.

[285] NAKAJIMA Ikuko 中嶋郁子, « "Hôsô kinshi uta" wo megutte – jidai ni honrô sareta uta »「放送禁止歌」をめぐって 時代に翻弄された歌 [Autour des « chansons interdites de diffusion » – des œuvres à la merci des conjonctures sociales], 2013, pp. 27-59.

s'exerce dans les faits grâce aux accords tacites que concluent les institutions de production et de diffusion. Il ne sera pas inutile de nous pencher davantage sur la partie de son analyse consacrée aux acteurs de ce système de censure.

Définition

S'il n'existe pas, au Japon, de système de censure clairement identifié qui soit en mesure d'émettre une interdiction de diffusion par voie juridique et officielle, certaines chansons se voient pourtant étiquetées comme « interdites de diffusion » : les *hôsô kinshi uta.* Selon Mori, il s'agirait là d'une simple recommandation à destination des médias, les enjoignant à « s'abstenir de diffuser ces titres ». Malgré l'utilisation d'un terme sans équivoque tel que *kinshi* pour les catégoriser, il s'agit de chansons auxquelles on retire tout au plus leur visibilité médiatique, mais qui légalement, ne sont pas censurées. Mori souligne que l'expression *hôsô kinshi uta* a d'ailleurs été inventée par les médias, et non par les deux organismes précités. Quels sont, alors, les critères pouvant justifier la décision de la *Minpôren* ou du *Rekorin* de décourager la diffusion d'une chanson sur les ondes ?

Critères et exemples

Signalons, en premier lieu, que ces deux institutions possèdent chacune leurs propres critères pour déterminer si une œuvre requiert une attention particulière ou devrait tout simplement ne pas être diffusée. Le Rekorin, tout d'abord, cherche à savoir si une chanson 1. « nuit à l'ordre public ou promeut de mauvaises habitudes » ; 2. « est irrespectueuse de la vie ou de la justice et évoque l'utilisation de drogues ou des comportements incorrects, criminels » ; 3. « évoque un personnage renvoyant à ces pratiques, ou est discriminante par rapport à certaines situations et croyances, au genre, à la nationalité, au métier, ou au handicap physique ou psychologique » ; 4. « porte atteinte à l'honneur de la nation, de l'ethnicité, de l'organisation ou de la communauté internationale » ; 5. « est obscène » ; 6. « risque d'exercer un impact négatif sur la jeunesse »[286]. Après avoir été validée par le *Rekorin* pour le respect de cet ensemble de critères, la chanson est à nouveau inspectée par la *Minpôren*. Cette seconde organisation établit alors une norme de diffusion, à laquelle se réfèrent les chaînes membres de l'association. Parmi les dix-huit articles du document spécifiant ces normes, le huitième aborde

[286] RIAJ, « "Rekōdo Rinri Shinsa-kai" ga hatashite kita yakuwari »「レコード倫理審査会」が果たしてきた役割 [Le rôle accompli par le *Rekorin*], in *Record*, vol. 645, août 2013, pp. 3-6, cité par MANABE Noriko, *op. cit.*, p. 322.

plus explicitement la question des modalités d'expression et précise le règlement présidant à l'expression musicale (*hôsô ongaku nado no toriatsukai naiki*). Mori Tatsuya explique que cette norme est établie conformément à la « Loi sur la diffusion » (*Hôsô-hô*) entrée en vigueur en 1950 : l'article premier de la loi évoquant la neutralité d'opinion et interdisant le prosélytisme, il bannit de fait les discours politiques partisans. Selon Mori, ce principe de neutralité d'opinion influence grandement les critères de la *Minpôren*, notamment en ce qui concerne l'expression contestataire. Une fois la chanson évaluée, l'organisation juge si elle requiert ou non un surcroît d'attention. Si tel est le cas, le titre signalé est classé selon trois niveaux — A, B ou C. Le niveau C indique une chanson pouvant être diffusée à condition que les parties incriminées soient modifiées ou supprimées. Le niveau B dénote un avis défavorable quant à la diffusion des paroles, quand le niveau A, le plus sévère d'entre tous, préconise une non diffusion de la chanson. Ce classement demeure cependant mystérieux et ambigu, comme en témoignent les quelques exemples que nous aborderons *infra*. Cette évaluation, fondée sur des principes similaires à ceux du *Rekorin* revêt pour objectif de vérifier si une chanson contient des expressions soit obscènes, licencieuses ou risquant d'encourager des actes criminels, soit discriminatoires, soit « protestataires ».

a. Les expressions obscènes ou licencieuses

Sont concernées par l'étiquette d'« obscènes » ou « licencieuses » les chansons dont le texte ou le titre évoque plus ou moins explicitement un comportement lubrique. D'après les travaux de Yamaguchi et Isa[287], certaines chansons de films des années 1980 faisant référence à l'acte sexuel firent pour cette raison l'objet de sévères contrôles. Le seuil de tolérance à l'égard des suggestions et sous-textes de nature sexuelle s'avère cependant variable en fonction de l'époque et du contexte social, comme en témoigne la chanson qui lança en 1985 la brève carrière musicale du O-nyanko Club[288] : *Sêrâfuku wo nugasanaide* [Ne m'enlève pas mon uniforme]. Celle-ci fit en effet l'objet d'un avertissement de la part de la *Minpôren*, alors qu'elle est aujourd'hui largement diffusée par les médias. De même, le quatrième album de Sheena Ringo, *Karuki Zamen Kuri no hana* [Chlore, sperme, fleur de châtaigne] (2003) fut évalué très sévèrement par les institutions précitées en raison de l'« inconvenance » de son titre, alors que

[287] YAMAGUCHI et ISA, *op.cit.*

[288] Groupe d'idoles emblématique né d'une émission de télévision diffusée sur la chaîne *Fuji Terebi*, et qui confina au phénomène de société entre 1985 et 1987, durée d'existence de la formation. Nous reviendrons sur le cas du O-nyanko Club dans notre deuxième partie, consacrée à la posture des idoles au Japon.

les chansons de l'album en elles-mêmes ne posaient pas de problème, puisque ne comportant pas d'allusions sexuelles trop explicites[289]. Toutefois, le seul titre de l'album suffit alors à l'exclure des canaux médiatiques habituels, et notamment de la publicité télévisuelle[290]. En dehors des chansons faisant explicitement mention des parties génitales ou usage d'expressions obscènes, la majorité des chansons traitant de l'acte charnel échappent en principe à l'évaluation négative de la *Minpôren* : Yamaguchi et Isa en concluent donc que ce critère est relativement souple par rapport à d'autres.

b. Les expressions discriminatoires

Toute allusion à une forme de discrimination fait systématiquement l'objet d'un examen. Ce critère se fonde sur deux grilles établies en 1962 par la même association : celle des « mots propres à la diffusion » (*hôsô yôgo*) et celle des « mots à éviter » (*saketai kotoba*)[291]. Font ainsi l'objet d'un contrôle les mots renvoyant au handicap, tels que *mekura* (« aveugle ») ou *bikko* (« claudiquant »), ceux qui ridiculisent une ethnie, comme *chibikuro* (littéralement « petit nègre ») ou *bakachon* (« idiot de Coréen »), ou encore ceux renvoyant à un métier ou un quartier discriminés par la société japonaise, tels que *dokata* (« charpentier »), ou *buraku*, ces « hameaux » habités par les *eta*[292] et les *hinin*[293], classes les plus discriminées au Moyen-Âge. Il est intéressant de souligner que les œuvres combattant la discrimination en nommant explicitement le phénomène font elles-mêmes l'objet d'avertissements. Le meilleur exemple en est sans doute la chanson d'Okabayashi Nobuyasu *Tegami* [Une lettre], classée niveau A dans la catégorie des « chansons requérant une attention particulière » (*yôchûi kayôkyoku*).

私の好きなみつるさんは	*Mon Mitsuru chéri*
おじいさんからお店を貰い	*qui devait hériter du magasin de son grand-père*

[289] Les chansons de cet album, sur lequel nous reviendrons dans le sous-chapitre suivant, traitent pourtant de procréation.

[290] YAMAGUCHI et ISA, *op. cit.*, p. 59.

[291] KATÔ Natsuki 加藤夏希, « Sabetsugo kisei to media -- "chibikuro sanbo" mondai wo chūshin ni » 差別語規制とメディア-『ちびくろサンボ』問題を中心に [Censure de mots discriminatoires et médias : à travers l'analyse du débat sur *Chibikuro sanbo*], in *Riterashî-shi kenkyû*, nº 3, 2010, p. 43.

[292] L'une des appellations de la « classe » sociale considérée comme « la plus basse » dans la hiérarchie des citoyens établie à l'ère d'Edo (1603-1867), selon le dictionnaire Daijisen. Elle désigne les populations exerçant la profession de tanneurs, qui ont été fortement discriminées et contraintes à vivre dans des quartiers à part, les « hameaux » (*buraku*). Cette discrimination à l'égard des *burakumin* n'a jamais disparu.

[293] Littéralement, les « non-humains ». Autre appellation désignant des individus appartenant à la même classe que les *eta*, mais pratiquant des arts d'agrément (tels que le théâtre, la cérémonie de thé ou l'arrangement floral) ou s'occupant des lieux d'exécution.

二人一緒に暮らすんだと	*et envisageait tout content de vivre avec moi*
嬉しそうに話してたけど	*Si tu vis avec elle tu n'hériteras pas du magasin,*
私と一緒になるのだったら	*tu n'hériteras pas du magasin*
お店を譲らないと言われたの	*lui a dit son grand père,*
お店を譲らないと言われたの	*lui a dit son grand-père.*
私は彼の幸せのため	*Pour son bonheur*
身を引こうと思ってます	*Je compte le quitter*
二人一緒になれないのなら	*Il m'a proposé de nous suicider ensemble*
死のうとまで彼は言った	*Si l'on ne peut plus rester tous les deux*
だから全てをあげた事	*Je lui ai tout donné de moi*
悔やんではいない別れても	*Je ne le regretterai jamais, même si l'on se quitte*
悔やんではいない別れても	*Je ne le regretterai jamais, même si l'on se quitte*
もしも差別がなかったら	*S'il n'y avait pas de discrimination dans ce monde*
好きな人とお店がもてた	*J'aurais pu tenir un magasin avec mon amour*
部落に生まれたその事の	*Le fait que je sois née dans le « hameau »*
どこが悪い何が違う	*En quoi ai-je tort, en quoi suis-je différente ?*
暗い手紙になりました	*Ma lettre devient mélancolique*
だけど私は書きたかった	*Mais je voulais insister là-dessus*
だけど私は書きたかった	*Je voulais juste insister là-dessus*

« *Tegami* » [Une lettre], Okabayashi Nobuyasu, 1969 (piste 3)

Dans cette chanson, Okabayashi Nobuyasu met en scène un couple dont la femme est *burakumin*, population fortement discriminée au Japon. Le grand-père de son compagnon refuse de céder son magasin à son petit-fils si celui-ci choisit de rester avec elle. Désespérée, l'héroïne décide de quitter son amoureux afin qu'il puisse hériter du magasin. Le « problème des quartiers *buraku* » (*buraku mondai*) est ici désigné comme une forme de discrimination sociale ; le texte ne se veut certainement pas discriminant lui-même, mais au contraire dénonce cette injustice. La chanson a néanmoins été qualifiée d'« impropre à la diffusion » par la *Minpôren*.

Autre exemple ayant retenu pour les mêmes raisons notre attention : la chanson *Takeda no komori uta* [La berceuse de Takeda], chant folklorique du quartier *buraku* de Takeda, au nord de la ville de Kyôto, qu'entonnaient à l'origine les nourrices du hameau aux enfants. Elle fut reprise par de nombreuses formations folk dans les années 1960, telles que le groupe *Akai*

tori (1969-1974), qui obtint avec ce titre un succès considérable. Les reprises modifièrent largement le texte originel et la musique pour se concentrer sur la situation des nourrices de Takeda :

守りもいやがる　盆から先にゃ 雪もちらつくし　子も泣くし 盆がきたとて　なにうれしかろ 帷子（かたびら）はなし　帯はなし	*La période après les fêtes du* bon[294]*, même les nourrices s'en plaignent* *Car il commence à neiger, et les enfants pleurent* *Mais enfin à quoi servent donc ces fêtes ?* *Il n'y a pas de vêtements, même pas de ceinture*
この子よう泣く　守りをばいじる 守りも一日　やせるやら	*Ce petit pleure beaucoup, il ennuie la nourrice* *La pauvre s'en occupe toute la journée et maigrit*
はよもいきたや この在所（ざいしょ）越えて むこうに 見えるは　親のうち	*Je souhaite partir le plus tôt possible* *Et au-delà de cet endroit* (zaisho) *Je vois la maison de mes chers parents*

« *Takeda no komori uta* » [La berceuse de Takeda] (piste 4)

Bien que le terme *buraku* ne soit jamais utilisé dans cette chanson, celle-ci a progressivement disparu des circuits de diffusion. Mori, qui travailla longtemps dans le milieu médiatique, soupçonna la « Ligue pour l'Émancipation des *Buraku* » (*Buraku kaihô dômei*)[295] d'avoir déposé une réclamation auprès de la *Minpôren* contre l'emploi du terme *zaisho*, pourtant très peu usité dans le langage courant, mais dont l'emploi métaphorique désignerait ici le « quartier discriminé » (*hisabetsu buraku*). Or, au cours de son reportage, Mori apprit que la Ligue n'avait jamais fait le moindre commentaire à l'organisation concernant cette chanson. La septième strophe nous apprend en effet que, contrairement à ce que pouvait laisser supposer le début de la chanson, le narrateur n'est pas issu du *buraku* comme sa nourrice, puisqu'il « voit la maison de ses parents au-delà de cet endroit (*zaisho*) ». Selon Mori, le terme *zaisho* indiquerait dans ce contexte « un lieu », et ce de manière générique ; il ne serait pas question ici des « quartiers discriminés ». Ce serait donc davantage la voix des nourrices du *buraku*

[294] Le terme de *bon*, ou *o-bon*, désigne souvent la période de la fête des morts ; il est considéré comme une abréviation d'*urabon'e*, la fête des morts bouddhiste. Aujourd'hui, les festivités de l'*o-bon* ont lieu à la mi-août.

[295] Fédération d'associations ayant pour objectif l'émancipation des populations *burakumin* par la lutte contre la discrimination des individus issus de ces quartiers. Cette organisation tire son origine d'un groupe militant fondé en 1922, la « Société nationale des niveleurs » (*Zenkoku Suiheisha*).

donnée à entendre par cette chanson qui attira l'attention de la *Minpôren*. La « censure » de cette chanson procéda donc en définitive d'une décision arbitraire des médias, qui ne vérifièrent ni l'origine du terme, ni le vrai motif de sa condamnation informelle par la *Minpôren*. Le réalisateur du reportage souligne qu'un tel malentendu témoigne incidemment de l'extrême prudence des médias à l'égard de tout ce qui pourrait contrevenir à leur « neutralité » supposée.

c. Les expressions protestataires

Les chansons contestataires et antiautoritaires constituent la cible la plus évidente de la *Minpôren* : nombre de chansons folk des années 1960 ont ainsi été examinées et signalées par l'association, notamment celles d'Okabayashi Nobuyasu. Outre ces chansons clairement contestataires, les chansons « satiriques »[296] sont également visées par les foudres de la censure. Prenons à cet égard l'exemple de la chanson *Hôsô kinshi uta* [Chanson interdite de diffusion] , écrite en 1972 par le populaire parolier Shirai Michio[297]. Interprétée par Yamahira Kazuhiko (1952-2004), un artiste folk issu de la même génération qu'Okabayashi, cette chanson composée de quarante-six expressions de quatre caractères chinois (*yoji jukugo*) comportait des mots ouvertement polémiques. Son premier couplet était le suivant :

世界平和 支離滅裂	Sekai heiwa / Shiri metsuretsu	*Paix universelle / incohérence*
人命尊重 有名無実	Jinmei sonchô / Yûmei mujitsu	*Respect pour la vie humaine / en nom mais pas en titre*
定年退職 茫然自失	Teinen taishoku / Bôzen jishitsu	*Retraite à la limite d'âge / stupéfaction*
山平和彦 時節到来	Yamahira Kazuhiko / Jisetsu Tôrai	*Yamahira Kazuhiko / le moment est arrivé*
皇室批判 人蓄無害	Kôshitsu hihan / Jinchiku mugai	*Critique de la famille impériale / sans nocivité pour les êtres vivants*
被害妄想 原論統制	Higai môsô / Genron tôsei	*Délire de la persécution / censure des discours*
七転八倒 人生流点	Shichiten battô / Jinsei ryûten	*Se tordre de douleur / vicissitudes*
七転八起 厚顔無恥	Shichiten hakki / kôgan muchi	*Tomber pour mieux se relever / effronterie*
放送禁止 自主規制	Hôsô kinshi / Jishu kisei	*Interdit de diffusion / autocensure*
奇妙奇天烈 摩訶不思議	Kimyô kiteretsu / Maka fushigi[298]	*Étrange et excentrique / tellement incompréhensible*

[296] Nous définirons plus précisément cette notion de « chanson satirique » dans le sous-chapitre suivant.

[297] Shirai a également collaboré avec Okabayashi sur de nombreuses chansons.

[298] Nous retranscrivons ici le texte en rômaji afin de donner à entendre la musicalité des mots.

« *Hôsô kinshi uta* » [Chanson interdite de diffusion],
Yamahira Kazuhiko, 1972 (piste 5)

Il est à souligner qu'à travers cette chanson, Yamahira ne faisait que citer, en les caricaturant, des exemples de mots censurés au Japon, sans tenir de discours spécifique à l'encontre de quoi ou qui que ce soit. *Kôshitsu hihan* (« critiques de la famille impériale »), par exemple, est une expression généraliste, délibérément provocatrice et passible de censure, mais qui ne constitue pas à proprement parler une critique concrète de la famille impériale. Le titre de la chanson, *Hôsô kinshi uta,* est en lui-même un procédé parodique destiné à montrer à quel point la liberté d'expression pouvait être contrainte au Japon. Les derniers vers de chaque couplet, *kimyô kiteretsu / maka fushigi* (« étrange et excentrique, tellement incompréhensible ») révèlent le cynisme du chanteur vis-à-vis de ce système arbitraire. Malgré son esprit parodique clairement affiché, la chanson fut interdite de diffusion, puis interdite de vente.

Aujourd'hui, ce système d'évaluation et de contrôle de la *Minpôren* est pratiquement étaint : la catégorie des « chansons requérant une attention particulière » tomba en effet en désuétude vers 1983, pour ne finalement plus être employée à compter de 1989. Malgré la disparition de cette étiquette, les interdictions de diffusion persistent, à la fois en raison de l'existence du *Rekorin*, qui tend à faire respecter son article huitième sur les normes de diffusion, et de zones d'incertitude autour de l'application par les médias de ce type de recommandation. Au cours d'une enquête de terrain, Mori a constaté que la majorité des personnes travaillant dans le secteur médiatique ne savaient guère de quelle marge de liberté disposer vis-à-vis du jugement de la *Minpôren* ou du *Rekorin*. La plupart d'entre elles ignoraient que la décision finale dépendait de chaque chaîne et non du jugement émis par l'une ou l'autre de ces institutions. Au-delà de cette méconnaissance, c'est la négligence des médias et leur fainéantise à penser la liberté d'expression que Mori pointe : selon lui, les acteurs médiatiques sont les premiers responsables de la situation actuelle, la décision finale de diffusion étant laissée, comme nous l'avons vu, à la discrétion de chaque organisme de diffusion. Si ces derniers pouvaient avoir recours jusqu'en 1989 à la grille établie par la *Minpôren*, ces critères sont devenus obsolètes et donc inapplicables aux nouvelles productions musicales. Malgré tout, les coutumes et les usages persistent, ce qui conduit Mori à critiquer le manque de professionnalisme des acteurs médiatiques à l'égard de la liberté d'expression.

Cette analyse ne suffit cependant pas à expliquer la censure et/ou l'autocensure observée dans le cas de chansons plus récentes. En 1999, Imawano Kiyoshirô (1951-2009), musicien

rock très populaire et bien connu pour ses excentricités, tenta de sortir une reprise du *Kimigayo*, l'hymne national japonais. Au Japon comme dans les autres pays asiatiques, le potentiel polémique de cet hymne est notoire : il symbolise effectivement pour certaines populations le nationalisme et l'impérialisme nippons en leur rappelant l'occupation japonaise des pays d'Asie orientale et du Sud-Est durant la Seconde Guerre mondiale, Imawano n'apporta aucune modification aux paroles ; il se contenta de transformer le rythme et l'instrumentation du morceau pour en faire une chanson punk — archétype même du genre musical à visée critique et subversive. Ce faisant, l'artiste parvint à faire transparaître sa critique implicite de l'hymne national par l'unique biais de l'arrangement musical, suscitant du même coup une polémique. Sa maison de disques se refusa finalement à commercialiser son œuvre, compromis que le musicien accepta provisoirement[299]. Depuis les années 2000, l'attentat du 11 septembre 2001 et les conflits qui s'ensuivirent, de nombreuses chansons contestataires ne reçurent l'autorisation d'être diffusées qu'en *streaming* sur Internet, afin d'esquiver cette « censure » inavouée. Tombent dans ce cas de figure les chansons antinucléaires, que les artistes se retrouvent contraints, selon Nakajima, d'édulcorer sous la pression de maisons de disques encouragent ainsi efficacement l'autocensure de leurs propres artistes.

2-2. Les sujets tabous pour l'industrie musicale

L'autorisation de diffusion ou de commercialisation d'une œuvre dépend donc en dernier lieu de la décision de l'organisme concerné. Même si une association de contrôle telle que le *Rekorin* émettait un jugement défavorable, rien ne s'oppose légalement à la diffusion d'une chanson désapprouvée par ces institutions. Si les travaux de Mori ont mis en lumière la responsabilité des médias sur ce point, il semblerait que la pression des « sponsors » influe tout autant sur la diffusion et la vente des œuvres : en effet, certaines chansons pourtant approuvées par le *Rekorin* peuvent être interdites de sortie par les compagnies titulaires des droits de commercialisation. Derrière cette décision transparaît souvent l'opinion d'organismes extérieurs ayant contribué au financement de la maison de disques.

Les chansons antinucléaires en sont un exemple typique. Comme nous l'avons révélé dans nos précédents travaux[300], certaines chansons antinucléaires n'ont pas été diffusées par la maison de disques de leurs interprètes ou certains diffuseurs commerciaux lorsque ceux-ci

[299] La chanson a finalement été produite sous un label indépendant.

[300] CHÛJÔ, *op. cit.*, 2012, p. 121.

entretenaient des liens avec l'industrie nucléaire. Jusque dans les années 1990, la majorité des grands labels musicaux du Japon appartenaient à des sociétés issues de l'industrie électronique. Or, il apparaît que toutes les chansons antinucléaires interdites de sortie au cours des dernières années relevaient de maisons de disques entretenant un lien de nature économique avec au moins un organisme impliqué dans l'énergie nucléaire[301].

Manabe Noriko, musicologue à l'Université Temple, remarque que ce phénomène a pris de l'ampleur depuis le 11 mars 2011. Dans son livre *The Revolution Will Not Be Televised*, la chercheuse présente deux cas exemplaires, à commencer par celui du groupe d'*aidoru Seifuku Kôjô Iinkai* (1992-2006, 2010-), une formation atypique et très explicite dans son rejet de l'énergie nucléaire. Lorsque le groupe sortit en août 2011 la chanson *Da ! Da ! Datsugenpatsu no uta* [Da ! Da ! Chanson pour la sortie du nucléaire], qui lui valut une certaine popularité, la société ferroviaire Japan Railway (JR)[302] refusa d'en faire la promotion, arguant qu'il s'agissait d'une chanson au « parti pris annoncé »[303]. Manabe relève un autre cas, dans lequel le gouvernement lui-même est intervenu : celui de Cicala-Mvta (*Jintaramûta*, 1998-) un groupe indépendant de *chindon*[304]. La formation avait en l'occurrence été invitée à Londres à l'occasion de la Saint Patrick pour participer à un évènement partiellement sponsorisé par le gouvernement japonais, avant que son intervention ne soit annulée ; le groupe avait en effet rendu publique son intention de participer à une manifestation antinucléaire en marge du festival où il devait jouer.

Les travaux de Mori et de Manabe nous semblent cependant réduire la problématique de la censure à une opposition binaire en ce qu'ils s'abstiennent d'analyser les processus de production sur lesquels d'autres facteurs de censure et d'autocensure sont susceptibles de s'exercer. Comme le remarque Azami Toshio et d'autres chercheurs anglophones tels que David Marx[305], la production d'œuvres musicales contemporaines n'est pas le fruit d'un seul artiste ou groupe musical. Le processus de production d'une chanson implique de nombreux

[301] *Ibid.*, pp. 60-63.

[302] Entreprise nationale jusqu'en 1987, elle a ensuite été privatisée et divisée en six groupes.

[303] MANABE, *op. cit.*, p. 78.

[304] Le *chindon*, de l'onomatopée suggérant les sons des instruments traditionnels japonais, est à l'origine un ensemble musical itinérant imitant une fanfare. Il a pour objectif de faire la promotion d'un événement, jouant dans la ville à la manière d'une parade. Les groupes catégorisés *chindon* sont souvent des musiciens pratiquant plusieurs instruments traditionnels.

[305] David W. MARX, "The Jimusho System: Understanding the Production Logic of the Japanese Entertainment Industry", in *Idols and Celebrity in Japanese Media Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 35‑55.

acteurs du secteur : producteurs, techniciens, musiciens de session ou encore chargés de communication et de promotion. Cette division du travail en matière de production et de diffusion s'est considérablement développée dans le milieu de la musique populaire japonaise. Des différentes formes adoptées pour répartir ces rôles, le système du « bureau » (*jimusho*) est devenu caractéristique du monde de l'industrie musicale. Souvent appelé *purodakushon* (de l'anglais *production*), le *jimusho* est une agence chargée de gérer la promotion des artistes. Elle prend en charge une grande partie de leurs activités artistiques et médiatiques, entre formation individuelle (chant, danse, *media training*), promotion de leur image, et commercialisation / marketing de leurs œuvres. L'objectif de l'agence est en somme d'optimiser la visibilité médiatique et la popularité de l'artiste. Ce système a vu le jour dans les années 1960, alors que la musique populaire japonaise se diversifiait[306]. Jusque-là, les maisons de disques (*rekôdo-gaisha*) prenaient en charge la totalité de la production musicale et sa promotion : c'étaient elles qui faisaient signer les contrats aux artistes, des contrats stipulant naturellement qu'ils ne chanteraient que des œuvres produites par la société les engageant[307]. Toutefois, avec la pénétration massive du marché domestique par la musique occidentale et sa popularité grandissante, les maisons de disque rencontrèrent toujours plus de difficultés à trouver des artistes capables de chanter selon les canons occidentaux. Elles commencèrent alors à signer des artistes indépendants, qui prirent pour certains l'initiative de produire leur travail au sein de la maison de disque. Alors que ces pratiques se répandaient, apparurent de nouvelles compagnies gérant la formation de ces artistes, qui n'appartenaient à aucune société de disque classique. Watanabe Production fut la première de ces structures de formation, qui devaient rapidement se multiplier. Ce système du *jimusho* se développa fortement dans les années 1970, entre autres par la commercialisation de l'image des artistes et la naissance du phénomène des « idoles » （*aidoru)*. Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, le plus important pour une *aidoru* n'est pas sa compétence vocale et musicale, mais son image et ses aptitudes théâtrales. Plusieurs *jimusho* spécialisés dans la production d'*aidoru* s'établirent donc pour développer cette nouvelle tendance, tandis que d'autres « bureaux » plus génériques faisaient leur apparition.

Dans les années 1980, les médias audiovisuels devinrent aussi bien en Occident qu'au Japon un outil important pour la vente de disques. Dans le cas japonais, la promotion des œuvres

[306] AZAMI, *op. cit.*, pp. 160-167.

[307] Le cas des chanteurs d'*enka* est typique de ce genre de production.

musicales exploitait essentiellement les canaux télévisuels et publicitaires — afin de toucher le public le plus large possible. C'est dans ce contexte accordant une place prépondérante au petit écran qu'apparut une nouvelle forme de célébrités : les *tarento*, de l'anglais *talent*. Ces célébrités, pour reprendre les termes de Lukas Gabriella, « réalisent simultanément des performances dans divers médias [308]. À partir des années 1980, on exigea des vedettes du moment, des *aidoru* comme des musiciens d'exceller dans cet art du divertissement. Les *jimusho* étaient désormais considérés comme des structures servant à la production d'artistes, voire de musiciens, mais aussi de *tarento*, ces personnalités construites pour les besoins du « monde du spectacle » (*geinôkai*) et du divertissement audiovisuel. Le panorama musical japonais compte aujourd'hui plus de cent agences de type *jimusho* ; celles qui s'occupent spécifiquement de la production musicale sont en général fondées par des producteurs professionnels, et répondent au nom d'*ongaku jimusho* (« bureau de musique »), ou *ongaku seisaku jimusho* (« bureau de production musicale »). Dans la majorité des cas, les maisons de disque partagent la responsabilité de la production avec ces nouvelles sociétés, par ailleurs versées dans la promotion et la gestion des activités des artistes, et qui participent parfois très activement aux décisions des compagnies de disques. Aujourd'hui, les droits de commercialisation d'une œuvre sont d'ailleurs la propriété des *jimusho* et non des maisons de disque[309]. Leur pouvoir considérable dans l'« industrie du spectacle » (*geinô sangyô*) leur assure une autorité décisionnelle dans la production comme la diffusion des chansons. En outre, les activités des *jimusho* sont souvent fondées sur une organisation interne propre aux grands cercles industriels, les *keiretsu*[310]. Un « bureau » est donc affilié à un groupe industriel, et possède lui-même plusieurs filiales. Cependant, selon David Marx, le profil économique de cette structure, comme le lien capital existant entre les *jimusho* et les compagnies mères, n'est que rarement révélé au public. D'après ses enquêtes, très rares sont les experts capables de saisir les relations existant entre chaque organisme ; il est donc impossible pour la majorité de se faire une idée précise des liens unissant *jimusho* et grands groupes industriels. Nous pouvons cependant supposer que ces relations jouent un rôle non négligeable dans la promotion

[308] Gabriella LUKACS (2010), citée par Patrick W. GALBRAITH, *Idols and Celebrity in Japanese Media Culture*, Palgrave Macmillan Monographs. éd. Kindle, p. 6.

[309] MARX W. David, *op. cit.*, p. 40.

[310] Le terme *keiretsu* désigne des conglomérats d'entreprises actives dans plusieurs domaines. Les membres de ces corporations sont très souvent liés financièrement par une seule et même banque. Le système des *keiretsu* possède des caractéristiques très particulières, fondées non seulement sur une relation d'affaires solidaire à long terme entre les différents membres du groupe, mais également sur une relation informelle et spirituelle reposant sur la solidarité et l'obligation de chaque participant envers tous.

commerciale des œuvres produites, ce qui confère un pouvoir de pression non négligeable à l'agence. Le cas des Southern All Stars, que nous avons évoqués au début de ce chapitre, est en effet typique des formes de chantage que peuvent exercer ces agences promotionnelles. En raison de ses performances provocatrices et de son appel au pacifisme, le groupe dut publier, deux semaines après la diffusion de l'émission où Kuwata Keisuke interpréta une chanson affublé d'une moustache de dictateur, une lettre d'excuses déplorant cette attitude déplacée. Pour la presse[311], cette affaire devait être analysée à la lumière du lien de dépendance entre le groupe et son agence, Amuse. En tant que groupe « étendard » de celle-ci, Southern All Stars pèse en effet un poids économique non négligeable dans ses activités. Quand la formation annonça la sortie de son prochain album à l'issue d'un de ses concerts, le cours de l'action Amuse augmenta aussitôt de 190 yens (environ 1,60 euros) à la bourse de Tôkyô. De même, lorsque le groupe se permit quelques prises de position non consensuelles dans les médias, sa société de production en pâtit directement. Conscient de l'impact que ses gestes avaient pu avoir sur la santé économique de son agence, Kuwata Keisuke dut réagir en conséquence.

Cette organisation tentaculaire et nébuleuse bride d'autant plus la liberté d'expression musicale des artistes s'ils dépendent directement de leur agence pour leur survie économique. Certains artistes, forts d'importants moyens financiers, peuvent s'exprimer plus librement et choisir de financer leurs œuvres sans passer par leur *jimusho*, à travers des labels indépendants[312]. Ils ne sont cependant qu'une minorité, et les plus « petits » artistes se retrouvent bien souvent prisonniers de cette structure répressive. Tel système limite considérablement la liberté d'expression d'artistes dépendants du regard bienveillant de la société, puisque leur image publique demeure d'une vitale importance aux yeux des *jimusho* assurant leur production. La recherche du consensus, en somme, prime sur l'expression musicale de l'artiste.

2-3. De nouvelles perspectives : le *streaming* et le déclin des ventes de disques depuis le mouvement *Anpo*

La situation décrite dans les pages précédentes commença toutefois à évoluer au début des années 2000, principalement en raison du développement de nouveaux systèmes de diffusion et du déclin des ventes de disques qui s'ensuivit à la fin de la décennie 1990. Le Japon

[311] Tôkyô Sports Web, 17 janvier 2015 : http://www.tokyo-sports.co.jp/entame/entertainment/356922, consulté le 21 janvier 2016.

[312] Nous reviendrons plus loin sur ce point, pp. 106-109.

est aujourd'hui le deuxième plus grand consommateur mondial de produits musicaux après les États-Unis : en 2012, les revenus générés par ce domaine atteignirent les 442 376 millions de yens (3 686 millions d'euros), soit 26,8 % des ventes totales de musique dans le monde[313]. Malgré cette bonne santé apparente, le secteur connaît en réalité une crise depuis près de vingt ans. Après 1998, année record pour les ventes de disques, l'industrie musicale s'achemina pour plusieurs raisons vers une période plus délicate. Premier facteur incriminé : la généralisation dans les foyers de la technique de gravure de disques, incitant les consommateurs à « copier » illégalement les œuvres. Selon le critique musical Tsuda Daisuke, cette pratique découle de l'apparition de nouveaux moyens de reproduction, mais surtout de la vulgarisation des ordinateurs personnels et d'Internet dans la grande majorité des ménages à la fin des années 1990[314]. À l'époque, les consommateurs de musique populaire recouraient très fréquemment à des services de location de disques, un système très répandu au Japon[315]. L'unique support de copie de musiques louées disponible jusqu'alors, à savoir la cassette audio, présentait des limites certaines dans la qualité de reproduction. L'apparition du support CD-R fut donc révolutionnaire : ce nouveau moyen, jadis réservé à un usage professionnel, permettait dorénavant aux consommateurs de copier facilement les œuvres qu'ils empruntaient tout en conservant la qualité sonore de l'original. Parallèlement à l'apparition des CD-R, un autre moyen de lecture et de reproduction commença à se développer : le fichier MP3 (ou MPEG-1/2 Audio Layer3), tirant son nom du procédé de compression audio utilisé. Ce format numérique permet d'archiver de larges quantités de documents sonores sur son ordinateur, voire de les transférer sur CD-R, dont l'espace de stockage (700 Mo) suffit à accueillir près d'une dizaine d'albums au format MP3. En encourageant le piratage des œuvres, ces deux moyens de copie bouleversèrent le marché du disque aussi bien au Japon que dans le reste du monde.

Le partage de fichiers

En 1999, le site Internet américain Napster développa pour la première fois un logiciel d'échange de fichiers musicaux entre internautes. Ce site de partage, dénoncé par la RIAA

[313] http://www.riaj.or.jp/e/information/faq/index.html, consulté le 4 mai 2017.

[314] TSUDA Daisuke 津田大介, *Dare ga "ongaku" wo korosu no ka ?* だれが「音楽」を殺すのか? [Qui tue la « musique » ?], Tôkyô, Shôeisha, 2004, p. 84-91.

[315] D'après l'enquête de la *Recording Industry Association of Japan*, le Japon comptait 6 213 magasins de location de CD en 1989, contre seulement 2 370 en 2015. http://www.riaj.or.jp/f/report/rental/2015.html, consulté le 15 mars 2018.

(*Recording Industry Association of America*[316]) pour sa violation des droits d'auteur, dut temporairement cesser ses activités en 2000, mais rouvrit en 2003 en proposant un service d'abonnement fondé sur la gestion de droits numériques sur une durée limitée[317]. À la faveur de la propagation rapide de l'ADSL, qui facilita la transmission de volumes massifs de données numériques, ce service s'est vite popularisé au Japon[318], et la pratique de la « gravure-partage » se répandit rapidement sur tout l'archipel.

Les labels indépendants ou « indies »

Dans le même temps, un autre versant de la scène musicale populaire prit progressivement son essor : celui des labels indépendants. Le terme de « label indépendant », ou « société indépendante », renvoie généralement à des maisons de disque produisant des œuvres musicales de manière autonome. Selon Ugaya, le terme « label japonais indépendant » désigne des sociétés de disque soit n'ayant pas adhéré à la RIAJ, soit possédant moins de ressources financières, publicitaires, organisationnelles ou de réseaux que les labels majeurs, les *majors*[319]. Aujourd'hui, la distinction entre ces deux types de labels est de moins en moins évidente.

Depuis leur apparition dans les années 1970, les labels indépendants japonais ont connu un développement parallèle à l'évolution économique des producteurs musicaux. Jadis, seuls les *majors* et les *jimusho* jouissaient des compétences techniques et économiques indispensables à la production de disques, compétences qui leur permettaient de monter un projet de production, d'enregistrer, de solliciter les médias — et donc d'accéder au gros du marché. Les producteurs musicaux avaient besoin du soutien de sociétés puissantes afin d'exercer leur activité. Dans les années 1980, les grandes entreprises peinèrent à conserver le monopole de ces compétences. En permettant la baisse des frais d'enregistrement et de promotion, le développement technique permit en effet aux acteurs de la production musicale de se passer du support financier et matériel des grandes sociétés. En 1999, l'apparition de la maison de disque Daiki Sound (aujourd'hui Red Planet Japan) constitua un tournant dans le

[316] Principalement composée de labels musicaux et de maisons de disque, cette association fut fondée en 1952 pour défendre les intérêts de l'industrie musicale américaine.

[317] Moyennant le coût de cet abonnement, l'utilisateur du service pouvait ainsi accéder pendant une période de temps donnée à toute la musique présente sur le portail.

[318] Avec la branche « Napster Japan », fondée en 2006.

[319] UGAYA, *op. cit.*, p. 210.

milieu des labels indépendants. Jusqu'alors, ces derniers devaient se rendre directement dans chaque magasin pour vendre leurs disques : ce modèle de vente restreignait considérablement leur marge de manœuvre, limitant le démarchage à une zone géographique réduite (soit aux alentours de la société en question). Daiki Sound optimisa ce système de diffusion en rationalisant et rendant financièrement accessibles les ressources logistiques nécessaires à un démarchage efficace. Elle s'inspira pour ce faire des stratégies commerciales élaborées par les grands labels et fit en sorte que les disques d'artistes indépendants soient stockés et mis en disponibilité dans la réserve du Nippon Record Center (NRC[320]), afin que les magasins de disques puissent s'y approvisionner quelle que soit leur localisation géographique. Les labels indépendants au faible capital purent ainsi bénéficier de ce service abordable[321]. Outre la révolution logistique, les frais de production de disques furent réduits par les progrès des technologies d'enregistrement. Selon Yamamoto Hisashi, président de la Fondation des labels indépendants, le coût de production d'une chanson dans un album vendu 3 000 yens (environ 25 euros) pouvait atteindre des sommes comprises entre 2 000 000 et 2 500 000 yens (de 16 000à 20 800 euros), auxquelles il fallait ajouter les frais d'impression de la jaquette, soit environ 120 yens par unité. Ces coûts d'importance constituaient un obstacle de taille à l'émergence de labels indépendants plus modestes. Aujourd'hui, grâce à l'apparition de logiciels d'enregistrement innovants, et notamment de Pro Tools[322], qui permet aux artistes de produire leurs œuvres dans un endroit peu équipé, ces frais ont été considérablement comprimés. Deux conséquences majeures doivent être soulignées, à commencer par l'augmentation du nombre de labels indépendants, qui permit à plusieurs artistes indépendants d'accéder à la reconnaissance publique. Hi-Standard (1991-2000, 2011-)[323], SNAIL RAMP (1995-2002, 2004-)[324] ou encore MONGOL 800 (1998-)[325] constituent de bons exemples

[320] Entreprise japonaise offrant une variété de services logistiques adaptés aux besoins de l'industrie musicale, de l'achat de logiciels à celui de produits publicitaires.

[321] YAMAMOTO Hisashi 山本久, www.ritsumei.ac.jp/acd/cg/ss/08jasrac/kouki/13/kougi13.html, consulté le 30 septembre 2016.

[322] Outil électronique dédié à une station audionumérique ; il permet de réaliser production, mixage ou montage audiovisuel.

[323] Trio punk mélodique, qui a connu un succès important aussi bien au Japon qu'en Europe et aux États-Unis, où il accompagna en tournée des figures mondiales du punk contemporain telles que NOFX.

[324] Autre formation partageant la même scène que Hi-Standard, entre le ska punk et le hard-core mélodique.

[325] Groupe rock originaire d'Okinawa, bien connu pour son style musical mélangeant rock alternatif et mélodies traditionnelles okinawaïennes.

d'artistes indépendants ayant connu un succès considérable au cours de la décennie 1990[326]. D'autre part, le succès d'artistes issus de labels indépendants bouleversa la hiérarchie entre petites et grandes sociétés : il arrive ainsi que le capital social d'une société indépendante dépasse celui d'une *major*.

En réaction à l'avènement des labels indépendants et au fléau du piratage, l'industrie musicale japonais dut se résoudre à adopter certaines mesures de protection. En 2002, Avex, un label majeur, mit en place le système de CCCD (*Copy Controled Compact Disc*), qui empêchait la conversion d'un CD en fichiers numériques via un ordinateur personnel, renvoyant une erreur de lecture lors de son exécution. À l'instar d'Avex, plusieurs *majors* commencèrent à opter pour ce genre de système afin de protéger leurs disques du piratage. Le CCCD suscita cependant plusieurs problèmes : cette norme étant différente de celle des disques compacts habituels, certains appareils de lecture audio possédés n'étaient pas compatibles avec ce type de disques. Ainsi, d'après les recherches menées par Avex[327], 0,4% de la totalité des équipements audio présents au Japon (soit environ 4 800 000 appareils) ne pouvaient pas lire le format CCCD. Pis encore : parmi les différents modèles de lecteurs audio installés sur les véhicules automobiles vendus entre 1998 et 2002, 10 appareils sur 73 étaient incompatibles avec ces disques. La majorité des labels refusèrent toutefois d'assumer la responsabilité de ce problème et classèrent ces nouveaux produits « hors garantie », alors même qu'ils ne s'étaient pas souciés d'informer correctement les consommateurs des risques d'incompatibilité avec leur matériel. Étrangement, ce problème n'a toujours pas été réglé, et les grandes sociétés de disques restent encore aujourd'hui divisées sur la question de ce type de système anti-piratage. Du côté des artistes, nombreux ont été ceux à critiquer ce dispositif, appelant plutôt à une liberté d'accès à la musique. L'auteure, compositrice et interprète Bonnie Pink estima ainsi que ce système risquait de « limiter les occasions d'écoute » des mélomanes[328]. Gotô Masafumi, le vocaliste du groupe de rock Asian Kung-Fu Generation (1996-), se déclara quant à lui « opposé à ce système sur le fond », mais reconnut néanmoins que « la majorité des artistes [n'avaient] pas le choix, compte tenu de la conjoncture économique »[329]. Les artistes connaissant pour certains

[326] Bien que les trois groupes cités soient tous assimilés aux courants rock et punk, il existe bien entendu sur la scène indépendante des formations explorant d'autres genres musicaux.

[327] Cité par Tsuda, *op. cit.*, pp. 99-101.

[328] Ibid., p. 131.

[329] Ibid.

des difficultés financières importantes, il leur était difficile de refuser en bloc un système supposé leur garantir une rémunération stable.

Outre la protection des données, il convient d'évoquer un changement de stratégie dans la vente des œuvres : en adoptant un système audionumérique, plusieurs sociétés telles que Sony mirent en place un service de diffusion des œuvres musicales sous forme de sonneries téléphoniques. Ce service était très populaire chez les Japonais jusqu'à la fin des années 2000 et l'apparition des smartphones, grâce auxquels il était désormais possible d'écouter de la musique sans téléchargement payant[330]. Par ailleurs, la promotion des artistes commença à viser d'autres objectifs : à compter de la seconde moitié des années 2000, on constate que seulement deux ou trois artistes du même genre musical occupent les dix premières positions du classement des ventes d'albums organisé par Oricon[331]. En 2015, le groupe d'*aidoru* féminin AKB48 (2005-) occupait deux places du *top 10* des ventes annuelles d'albums, contre quatre pour les *aidoru* masculins de l'agence *Johnny's jimusho*. Ces évolutions témoignent de la réorientation marketing opérée par les maisons de disque, qui ne concentrent plus leurs efforts sur la seule production et commercialisation d'albums, mais cherchent à faire de leurs artistes des produits de consommation à même de satisfaire un public toujours plus large. Les immenses revenus générés par l'« usine » AKB48 sont représentatifs de cette stratégie commerciale radicalement innovante. Une fois par an, ce groupe aux innombrables chanteuses organise une « élection générale » (*sôsenkyo*) afin d'optimiser la visibilité d'une partie de ses membres. Seules vingt jeunes femmes peuvent prendre part aux campagnes de promotion, parmi lesquelles douze seront autorisées à participer à l'enregistrement d'un single. Cette « élection », qui permet de sélectionner les membres principaux de la formation, repose sur la participation du public, à l'attention duquel des bulletins de vote sont introduits dans les livrets d'albums ou diffusés sur le site officiel du groupe (payant et réservé aux « adhérents »). Les fans sont ainsi invités à voter pour le membre de leur choix à condition d'acheter les disques de ce groupe (si possible en plusieurs exemplaires, pour obtenir plus de bulletins), ou en s'abonnant au site. Certes, il s'agit là d'un cas radical et d'un système propre à l'écurie AKB48, mais très efficace

[330] TAKANO Shûhei 高野修平, *Ongaku no ashita wo narasu* 音楽の明日を鳴らす [En appeler au lendemain de la musique], Tôkyô, Emuon Entertainment, 2012, p. 19.

[331] Un organisme équivalant à l'hebdomadaire américain Billboard, qui établit le classement des albums et titres les plus populaires du moment selon leurs chiffres de vente.

si l'on en juge par ses chiffres de vente, qui conduisirent d'autres grands labels à mettre eux aussi en avant les artistes les plus populaires de leur catalogue — car les plus rentables.

Le streaming

La capacité de réorientation stratégique des grands labels ne suffit toutefois pas à redresser une industrie du disque en indéniable déclin. En 2004, les recettes générées par les ventes de disques au Japon avaient chuté de 38 % par rapport au record de 1998 ; en 2011, elles ne représentaient plus que la moitié de ce chiffre[332]. Or, les revenus générés par les solutions légales de téléchargement de musique sont également en déclin depuis 2009[333]. Que s'est-il passé ? La vulgarisation du *streaming*, système permettant d'écouter un morceau en ligne sans l'acheter, joue un rôle important dans cette chute générale des ventes[334]. Comme nous l'avons vu, les moyens de diffusion tels que le *streaming* ou le téléchargement exercèrent un impact considérable sur le comportement des consommateurs de musique. Cette évolution des moyens de diffusion et d'écoute est en grande partie responsable de la baisse des ventes de disques, notamment depuis l'apparition de YouTube en 2005 et de Niko Niko Dôga[335] en 2006.

Si cette démocratisation de l'écoute n'est pas sans conséquences pour les grands labels et les artistes de leur catalogue, le *streaming* a en revanche été favorablement accueilli par les musiciens plus modestes (et donc financièrement exclus des circuits de distribution traditionnels). En Angleterre, le groupe de rock OK GO (1998-) connut ainsi un succès considérable en 2006 grâce à une vidéo musicale diffusée en *streaming*, aux sponsors et à la publicité[336]. En 2015, YouTube créa le site YouTube for Artists dans l'objectif de promouvoir

---

[332] TAKANO, *op. cit.*, p. 17.

[333] Par « solutions légales de téléchargement », nous ne faisons pas référence au téléchargement payant de morceaux via iTunes ou Amazon, ni à la diffusion numérique de musique en *streaming*, via des sites tels que Deezer. Il s'agit en l'occurrence d'un service de distribution de musique destiné aux téléphones mobiles d'ancienne génération, qui était particulièrement répandu au Japon avant l'avènement des smartphones.

[334] Amanda GILLIS-FURUTAKA, "The Role of YouTube in Accessing Popular Music in Japan", in *Jinbun kagaku kenkyû*, vol. 47, mars 2014, pp. 51‑71.

[335] Portail japonais au fonctionnement similaire à celui de YouTube, où les internautes peuvent partager des vidéos. La différence avec ce dernier repose uniquement sur le système de commentaires : sur *Niko Niko Dôga*, les internautes peuvent insérer leurs commentaires directement dans la vidéo, afin qu'ils se déroulent à l'écran à la seconde qu'ils souhaitent.

[336] Daniel MOLLER, *Redefining Music Video,* http://danmoller.com.au/wp-content/uploads/2011/03/Dan_Moller_-_Redefining_Music_Video.pdf, 2011, consulté le 4 avril 2016 ; NOSOWITZ Dan, *OK Go Ditches Label Over YouTube Embedding Rights*, https://www.fastcompany.com/1578965/ok-go-ditches-label-over-youtube-embedding-rights , 11 mars 2010, consulté le 4 avril 2016.

l'activité musicale des musiciens indépendants[337]. Au Japon, de nombreux portails dédiés à la promotion de ce genre d'artistes ont vu le jour afin de mettre leurs œuvres à la disposition du public par voie de *streaming*. C'est grâce à ce type de services économiques et pratiques[338] qu'artistes comme consommateurs se sont progressivement désintéressés des maisons de disque et ont partiellement abandonné l'achat de disques physiques.

[337] http://jaykogami.com/2015/03/10879.html, consulté le 5 mai 2016.

[338] L'achat d'un album musical au format MP3 sur les sites de vente de musique numérique (iTunes, Amazon, *etc*.) revient non seulement environ 30% moins cher que l'achat d'un CD, mais il est également possible d'acquérir des chansons à l'unité pour un prix modique (généralement 0,99€ par titre).

3. Le choix des artistes : posture contestataire assumée, ou posture alternative ?

Si l'on peut, au regard des évolutions récentes du monde de la musique populaire, considérer que les artistes actuels sont plus libres et moins contraints sur les plans économique, matériel ou esthétique que ceux d'il y a quelques décennies, on peut toutefois s'interroger sur les raisons les empêchant d'exprimer plus ouvertement leur engagement. Le 11 mars 2011 et son enchaînement de catastrophes — tremblement de terre, gigantesque raz-de-marée et accident de la centrale nucléaire de Fukushima — ont donné lieu à des réactions très différentes de la part des artistes. Certaines vedettes disposant de moyens considérables ont immédiatement réagi : Lady Gaga ou Madonna ont offert leur aide aux sinistrés, tandis que d'autres ont enregistré des œuvres collectives dont les bénéfices de la vente furent reversés aux populations touchées. Au Japon, de nombreux artistes prirent dans un premier temps la décision de dédier une partie de leurs recettes aux organismes d'aide aux victimes tels que la Croix Rouge japonaise, quand ils ne se rendirent pas eux-mêmes dans les zones sinistrées afin de travailler comme bénévoles[339]. Par la suite, certains ont organisé des concerts caritatifs dont les profits, ou ceux des produits dérivés (*goodies*), étaient destinés aux victimes. De manière générale, les artistes japonais ont donné une impression d'union face à l'urgence, pour un rétablissement rapide des régions dévastées. Mais derrière cette solidarité de façade, plusieurs problèmes sont progressivement apparus : comme nous l'avons observé dans notre travail de Master[340], plusieurs concerts ou événements musicaux ont tout d'abord été annulés durant les quelques mois qui suivirent la catastrophe, au motif du recueillement national. Ces événements festifs de soutien ont en effet été considérés comme « inappropriés » par un grand nombre de Japonais. Certains artistes, de plus, ont clairement manifesté leur « refus » de s'emparer de l'événement — et plus généralement, d'évoquer la question du nucléaire dans leurs créations. Si quelques-uns osèrent dénoncer les politiques pro-nucléaires, la grande majorité choisit toutefois de garder le silence et de ne pas prendre position dans le cadre de leur activité artistique. Or, cette absence d'engagement dans la création musicale n'est pas seulement le fruit des contraintes imposées par l'industrie musicale que nous avons relevées *supra* : il s'agit en réalité d'une posture relativement constante, observée à plusieurs reprises au cours de l'Histoire du Japon.

[339] Le label EMTG MUSIC a ainsi rendu publiques les activités de bienfaisance auxquelles ses artistes se sont livrés en soutien aux sinistrés du Nord-Est du Japon : http://music.emtg.jp/pickUp/201103004243c7781, consulté le 30 mars 2011

[340] CHÛJÔ, *op. cit.*, 2012, p. 171.

3-1. Les styles : du désengagement à l'engagement

Le spécialiste de l'art multimédia Ôta Yoshitaka aborde ce comportement sous l'angle du « mot d'ordre », un concept formé par le philosophe Gilles Deleuze[341]. Dans son livre *Mille plateaux*[342], Deleuze met en lumière le discours indirect que recèlent les paroles et les actions, prenant à cet effet l'exemple de la parole délivrée par un enseignant à ses élèves. Selon lui, ces paroles fonctionnent comme des connaissances. « L'énoncé est un mot d'ordre » car il est impossible d'en distinguer le « point de départ », de dégager une raison pour laquelle un ordre est généré : « [c'est] parce que le langage ne s'établit pas entre quelque chose de vu (ou de senti) et quelque chose de dit, mais va toujours d'un dire à un dire »[343]. Les mots et la structure des mots consistent ainsi à « soumettre les autres »[344]. Ôta applique cette notion deleuzienne à son analyse du mutisme apparent des Japonais quant à la potentialité de l'art dans sa fonction sociale. Lorsqu'un sinistre provoque des dommages inouïs, l'art est souvent mis de côté ; il n'est pas envisagé comme un moyen d'action efficace. L'art n'occupe dans la société japonaise qu'une place subsidiaire, voire marginale, qui induit les Japonais à le penser impuissant devant des catastrophes de l'ampleur du 11 mars 2001. L'art peut au mieux aider à « consoler » les victimes, mais il n'apportera pas de solution concrète — prétendre le contraire serait tomber dans une forme d'arrogance et de mensonge. Telle est la vision partagée par les artistes japonais, qui décidèrent par conséquent de se mettre en retrait après les évènements du 11 mars. Cette réserve réside, selon Ôta, dans leur refus de simplifier les problèmes complexes : les artistes évitent de s'en emparer par crainte d'amalgamer les peines et les combats, et d'ainsi causer davantage de tort aux victimes. Pour appuyer sa thèse, le chercheur insiste sur l'emploi du verbe *gambaru*, habituellement traduit par « endurer », « souffrir », « s'accrocher » ou « tenir bon », mais également par « faire de son mieux ». Depuis la catastrophe du 11 mars, l'expression « *gambarô* » (« tenons bon ») s'est imposée au Japon comme le leitmotiv de la reconstruction. Or, pour Ôta, cette expression « passe-partout » pêche par son manque de réalisme, ; elle paraît beaucoup trop insuffisante pour adresser des messages efficaces d'encouragement et de persévérance dans une situation aussi complexe. Les différentes situations que sont le

[341] ÔTA Yoshitaka, « Soredemo nao, tamerau koto : "hesitation" to/no tamerai no geijutsu » それでもなお、ためらうこと：“hesitation”と／のためらいの芸術 [Hésiter malgré tout : "l'hésitation" et/de l'art de scrupule], in *Arutesu*, vol. 1, pp. 76‐88.

[342] Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, 645 p.

[343] *Ibid*., p. 95.

[344] ÔTA, *op. cit.*, p. 82.

tremblement de terre, le tsunami et l'accident de la centrale nucléaire sont regroupées sous l'appellation de « catastrophe de Fukushima », à son tour fondue en un seul mot : *gambarô*. Le verbe *gambaru* fonctionne ainsi comme un *mot d'ordre*, imposant aux sinistrés de s'accrocher et de surmonter jusqu'au bout la situation ; il est une injonction à la persévérance et au combat susceptible d'empêcher les gens souhaitant fuir de le faire. Cette expression exerce ainsi une pression, un appel au devoir, une injonction à l'adresse des sinistrés directement concernés. On peut en ce sens interpréter la réserve des artistes à propos du 11 mars comme une prise de conscience de la violence verbale. Autrement dit, les artistes considèrent que leurs encouragements pourraient faire violence aux personnes directement touchées par les catastrophes, et risqueraient de fondre les histoires individuelles en un simple cliché superficiel.

Depuis que l'apolitisme est devenu la norme, le désengagement constitue de surcroît la posture « par défaut » des milieux de la musique populaire. Nous avons montré dans les pages précédentes qu'après l'échec des mouvements estudiantins, le désengagement avait pris de l'ampleur jusqu'à devenir la posture de référence dans les milieux musicaux dits « engagés »[345]. Le phénomène est tout à fait flagrant sur la scène musicale commerciale représentée par le courant de la *new music*, mais également dans les milieux sous-culturels, tels que le milieu rock. La posture du désengagement est en effet devenue une « revendication stylistique » chez les artistes.

À travers ses recherches sémantiques sur le style punk, le sociologue anglais Dick Hebdige s'est intéressé au style de la sous-culture (*subculture*), notamment celle apparue dans les années 1950 en Angleterre. Le « style », selon Hebdige, représente un ensemble d'idées partagées par les membres d'un même milieu. Il s'agit d'une signification commune à un pan particulier de la société, mais qui est également distinguée comme telle par les autres pans[346]. Le style de la sous-culture se veut « bruits », des bruits qui entrent en dissonance et dérangent la société :

> […] Par exemple, il paraît difficile d'identifier au sein de la culture punk la moindre aspiration symbolique à « récupérer un des éléments de cohésion sociale qui ont disparu de la culture des adultes » [...]. Il semble plutôt que les punks mettent en scène une parodie de l'aliénation et du vide existentiel tant commenté par les sociologues, réalisant de manière tout à fait délibérée les

[345] Voir le point 1.2 du présent chapitre, pp. 78-84.

[346] Dick HEBDIGE, *Sous-culture, le sens du style* (*Subculture: The Meaning of Style*), trad. de l'anglais par Marc SAINT-EXUPÉRY, Paris, Zones, 2008 [1979], pp. 108-109.

> prédictions des pessimistes de la critique sociale la plus radicale et célébrant avec une ironie pseudo-héroïque la mort de la communauté et l'effondrement des formes traditionnelles de production du sens.[347]

Pour Hebdige, le sens du style sous-culturel revient à un retournement ironique et parodique de la conception dominant la société, à une provocation à l'harmonie préétablie et construite par cette société, laquelle exclut les individus se définissant en dehors de cette norme. L'analyse du style sous-culturel de Hebdige semble fournir une explication universelle aux comportements des musiciens dans ces milieux. Or, comme nous l'avons constaté, de nombreux musiciens japonais assez peu *mainstream* ne semblent pas répondre aux critères de cette analyse. Dans les années 1970, le comportement ambivalent des musiciens alternatifs s'expliquait par leur refus du style contestataire, à leurs yeux trop populaire pendant la décennie précédente. Il fut par la suite difficile pour le courant sous-culturel de redéfinir les modalités de son engagement au regard de cette histoire. Rappelons-nous à ce propos la définition de la notion d'« indépendant » : la scène musicale populaire japonaise vit apparaître au cours de la décennie 1970 de nombreux labels indépendants caractérisés à la fois par un certain statut économique, et par un positionnement à rebours du marché musical et des attentes du consommateur. La majorité des musiciens alternatifs ont par la suite été assimilés à cette conception, et se sont ainsi faits appeler « artistes indépendants », « *indies* » ou « *indé* ».

Dans son essai *What Is Indie Rock?*[348], Ryan Hibbett analyse la posture des artistes indépendants (notamment celle des amateurs de rock indépendant[349]) au prisme des relations de pouvoir. Cette posture serait selon lui le fruit d'une « structure dichotomique de pouvoir » opposant le détenteur d'une grande puissance économique et d'une large audience à un concurrent beaucoup plus modeste. Le concept d'« artistes indépendants » réside dans cette différence de statuts, les deux termes de l'équation se différenciant l'un par rapport à l'autre. Ainsi, les milieux indépendants cherchent à déterminer « ce qui n'est pas *mainstream* » de manière à l'intégrer dans leurs pratiques. Néanmoins, pour Hibbett, cette posture se veut malléable et non figée, puisqu'elle permet de « remplir des discours et des pouvoirs toujours en construction par des agents variés (tels que les groupes, le public, les labels, les critiques, *etc.*)

[347] *Ibid*., pp. 84-85.

[348] Ryan HIBBETT, "What Is Indie Rock?", in *Popular Music and Society*, nº 1, vol. 28, février 2005, pp. 55‑77.

[349] La définition du rock indépendant est complexe : il ne s'agit pas d'une catégorie musicale à part entière, mais plutôt d'une conception et d'un positionnement artistiques. Ainsi, des œuvres musicalement considérées comme pop ou hip-hop peuvent parfois être inclues dans la catégorie « rock indépendant ». Hibbett emploie ici le terme « indépendant » dans ce sens.

avec des objectifs différents »[350]. Les pratiques et les perceptions varient ainsi selon le positionnement de l'Autre — celui qui *est mainstream* — et l'argumentation des partisans d'une communauté donnée. Mais ces communautés finissent par créer leur propre corpus de règles, exigeant leur respect une fois l'intégration acquise. Hibbett analyse ce renversement à la lumière de l'*habitus* bourdieusien : Pierre Bourdieu[351], cherchant une explication aux actions des individus dans une société donnée, estime que nos gestes et nos goûts ne sont pas totalement autonomes, mais déterminés par notre condition socio-économique. Il nomme cette toile de fond aux actes des individus *habitus*[352], soit « l'ensemble des dispositions générant des pratiques et perceptions »[353], « conséquence d'un long processus d'inculcation, lequel commence dès l'enfance et devient un deuxième sens ou une seconde nature »[354]. Pour Hibbett, les pratiques des amateurs de rock indépendant deviennent aujourd'hui un *habitus*, une conséquence de l'ensemble des « dispositions » propres à ces milieux :

> Les structures préexistantes et les besoins attirent les individus vers certains types de musique, à partir desquels un code spécifique est supposé être appris : désarmé d'abord par la rupture avec les critères établis, l'audience est peu à peu éduquée vers de nouvelles façons d'écouter et comprend que les critères de la musique *mainstream* (très radiophonique) et la musique indépendante sont mutuellement exclusives.[355]

Hibbett compare cet ensemble de pratiques avec les milieux intellectuels ou avant-gardistes : comme ces deux milieux, le monde du rock indépendant exige de la part de ses partisans un référentiel commun s'ils veulent y prendre part. Au fur et à mesure qu'ils forment

---

[350] *Ibid.*, p. 58.

[351] Pierre Bourdieu, l'un des sociologues « à la tête de la sociologie française depuis 1960 » (Sugiyama, 1981), disséqua à la même période que Deleuze les actions sociales et pratiques des individus dans une société donnée. Détaché du marxisme et du postmodernisme, il élabora « son propre style théorique », qui occupe aujourd'hui une place primordiale dans le champ de la sociologie française. Ses travaux, bien connus pour leur langue nébuleuse, abordent des sujets divers : les mœurs villageoises traditionnelles en Algérie ; l'analyse des arts populaires de la photographie ; du « goût » ; l'éducation en France ; la notion de mariage, *etc*. À travers ces recherches variées, Bourdieu a mis en lumière le mécanisme de réciprocité entre capital économique et capital culturel/symbolique, ainsi que les fonctions politico-culturelles qui « rendent invisibles » le système de classe (Yamamoto, 2007).

[352] L'*habitus* constitue l'un des concepts centraux de la théorie bourdieusienne. Il s'agit d'un « système de dispositions » (Katô, 2015) déterminant une série de pratiques exercées quotidiennement. Il se forme en premier lieu dans la dimension privée (celle de la famille), puis les dimensions sociales extérieures. En générant nos pratiques quotidiennes et les notions sur lesquelles se basent notre perception des choses, l'*habitus* est un système d'intériorisation des réalités extérieures.

[353] "A set of dispositions which generates practices and perceptions".

[354] Randall JOHNSON, *The Field of Cultural Production,* préface à la traduction anglaise de Pierre Bourdieu, Columbia, Columbia UP, 1993, cité en anglais par HIBBETT, *op. cit.*, p. 59.

[355] HIBBETT, *ibid.*, p. 60.

leur oreille, les amateurs se familiarisent avec les critères du « bon goût » requis pour intégrer ces milieux et être admis par d'autres membres de la communauté du rock indépendant. L'esthétique du rock indépendant engendre donc une norme de « bon goût » ; ce style devient ainsi un mythe, fondé sur le concept de « rock *indé* », qui devient, selon Hibbett, une structure de pouvoir, de domination du savoir. Le « style » serait alors généré par cet *habitus* élevé au rang de mythe, qui constitue une condition primordiale pour qu'un individu puisse être assimilé à une communauté. En ce sens, les musiciens japonais, notamment les musiciens alternatifs, qui refusent sciemment toute position contestataire, révèlent une stratégie consistant à esquiver les *mots d'ordre* des communautés desquelles ils souhaitent se distinguer. Alors que la majorité des musiciens sont conscients des problèmes sociaux — et parfois impliqués —, ils refusent que leur activité musicale revête une autre finalité qu'artistique. Ce désengagement stratégique, à l'origine adopté comme un moyen de résistance à l'ordre, devient finalement un *style* en lui-même.

Cette situation rend le positionnement des artistes contradictoire et difficile à interpréter. Décider de ne pas s'engager peut *in fine* être interprété comme un acte délibérément militant, à condition de posséder les codes et références politico-culturelles nécessaires pour déchiffrer ce « désengagement stratégique » d'un artiste. En d'autres termes, si les auditeurs restent obtus et profondément hermétiques à toute forme de contestation, ils ne comprendront jamais le positionnement réel des artistes. Dans leur livre consacré à l'analyse du rôle de la musique dans les mouvements sociaux, Ron Eyerman et Andrew Jamison notent que la musique sert tantôt de moyen d'expression, tantôt de médium de communication dans la contestation[356] : elle permet le croisement d'expériences individuelles et d'engagements communs à différents individus. La dissociation opérée au Japon entre musique et engagement induit cependant une autre hypothèse : afin que la musique fonctionne comme le suggèrent Eyerman et Jamison, il faudrait entre émetteurs et récepteurs un accord tacite sur la valeur de la musique. De leur côté, Rob Rosenthal et Richard Flacks pointent le risque d'« entre-soi » dans le fonctionnement de la musique tel que suggéré par Eyerman et Jamison[357]. Selon eux, ce phénomène pourrait créer un espace très étroit et exclusif qui intimiderait les personnes incapables de s'y reconnaître, ou

[356] Ron EYERMAN et Andrew JAMESON, *Music and Social Movements –Mobilizing Traditions in the Twentieth Century–*, *op. cit.*, 1998, pp. 161-173.

[357] "Preexisting structures and needs draw individuals to certain kinds of music, from which a specific code may be learned: disarmed at first by the break from established criteria, the listener is slowly educated toward new ways of listening, and comes to understand that the criteria for mainstream (radio-friendly) and indie music are mutually exclusive". Rob ROSENTHAL et Richard FLACKS, *op. cit.*, pp. 94-95.

peinant à le faire. Ainsi, le prétendu « désengagement » des artistes alternatifs japonais résulterait à la fois d'une réaction au communautarisme des musiciens engagés dans les années 1960, mais aussi d'une absence de consensus autour de la valeur de la musique. Ce « désengagement » de façade serait donc davantage l'intériorisation d'un engagement.

Les artistes japonais se cantonnent-ils cependant à cette intériorisation ? Pour répondre à cette question, nous avons souhaité nous pencher sur leurs comportements les plus récents, en particulier depuis l'entrée dans la période post-Fukushima. Après l'adoption du projet de Loi sur la défense collective[358], la population japonaise s'est mobilisée dans des proportions inédites : à mesure que la mobilisation gagnait le public, les musiciens commencèrent à leur tour à changer de point de vue. Inspirés par la mobilisation des jeunes, de nombreux artistes se mirent à manifester leur opposition à la loi. Si peu d'entre eux s'expriment directement à ce propos dans leurs morceaux, nombreux sont ceux à avoir pris la parole contre la loi sur les réseaux sociaux ou en dehors de leur activité musicale proprement dite. Mais peut-on pour autant dire que ces artistes cherchent à réactualiser — consciemment ou non — le concept d'« impliqué(e) » (*shakai-ha*), de manière à assumer publiquement leur engagement ?

3-2. Des formes d'engagement revisitées

Si la réaction des artistes à la catastrophe nucléaire de Fukushima s'est tout d'abord focalisée sur les raisons et conditions politiques de l'accident, puis sur la gestion de l'énergie nucléaire, leur posture a par la suite évolué à mesure que des révélations étaient faites sur l'ampleur réelle du désastre. La période post-Fukushima marque ainsi le grand retour dans l'archipel des mouvements sociaux, toutefois distincts de ceux apparus un demi-siècle auparavant. Comme le souligne David. H. Slater, les événements du 11 mars ont suscité au sein de la société civile japonaise de grands bouleversements allant de pair avec le développement des médias sociaux[359]. Nous examinerons donc en priorité les nouvelles formes d'engagement chez les artistes dans ce contexte, nous focalisant notamment sur leur positionnement à l'égard des enjeux du nucléaire et de la « politique de sécurité » (*anzen hoshô seisaku*) du Japon.

[358] Loi sur la sécurité autorisant l'intervention des Forces d'auto-défense japonaises dans des activités militaires extérieures. Voir le chapitre 1, p. 64.

[359] David H. SLATER, NISHIMURA Keiko et Love KINDSTRAND, "Social Media, Information and Political Activism in Japan's 3.11 Crisis",, in *Japan Focus*, nº 1, vol. 10, 7 juin 2012.

Les médias sociaux

L'un des phénomènes caractéristiques observés chez les artistes après le 11 mars consiste en l'utilisation systématique des médias sociaux dans leur stratégie de communication. Saitô Kazuyoshi (1966-), chanteur pop-rock très populaire au Japon, rendit ainsi sa réaction immédiatement publique en diffusant sur YouTube une parodie de sa chanson *Zutto suki datta* [Je t'ai toujours aimée][360]. Une parodie qui mettait explicitement en cause la politique de l'énergie nucléaire au Japon, puisque le morceau s'intitulait désormais *Zutto uso datta* [Vous nous avez toujours menti]. Saitô avait en effet grandi à Tochigi, un département situé près d'Ibaraki, où eut lieu en 1997 un accident sur le site de traitement des combustibles nucléaires usés. Depuis cet accident, qui provoqua le décès de deux individus par irradiation, l'artiste prit conscience des risques liés à l'énergie nucléaire[361]. La radioactivité est ainsi devenue son inquiétude principale, renforcée par la naissance d'un enfant peu de temps avant l'accident de la centrale de Fukushima Daiichi. La vidéo en question fut initialement postée de manière anonyme ; le chanteur ne dévoilera que plus tardivement son identité. D'après une interview accordée au journal *Asahi*[362], la vidéo avait été filmée par l'artiste, mais il fut décidé, après discussion avec sa maison de disque, de ne pas la diffusée. Pourtant, quelques jours plus tard, elle fut publiée sur Youtube « sans son autorisation » par l'un de ses amis proches, à qui il avait confié l'enregistrement. Saitô ne souhaita pas commenter l'acte de son ami, une réserve que l'on peut interpréter comme une forme de prudence relative à la pression exercée par son label — ou des médias opposés à son parti pris antinucléaire. Saitô critiqua néanmoins son « laxisme en tant qu'artiste », et regretta de ne pas avoir su exprimer plus tôt son point de vue sur l'énergie atomique.

> 自分も含めてですけど、こういう事態になってから知るのがどこか後ろめたさがある方もいると思うけどそんな事は絶対ないので。こんなことになったからこそきっちりと出来る限りの勉強、知ろうと思う努力を怠ってはいけないし知れば原発がどれだけいらなかったものなのかがはっきりと分かる訳で。[…] 代替エネルギーだ

[360] CHÛJÔ, *op. cit.*, p. 102.

[361] Entretien de l'artiste dans l'émission télévisuelle Zero : https://www.youtube.com/watch?v=g2ctIBq0uX8, consulté le 18 mars 2018.

[362] http://www.asahi.com/special/10005/TKY201104270182.html, consulté le 18 mars 2018.

って知れば知るほど沢山ある訳で実用可能なものも沢山あるし自分も知らなかったけれど知ってみるとめちゃくちゃあるという事がかなりはっきりしているので、だったらそっちの方がいいでしょうって普通に思うでしょって事だけで。変に反原発だってサブカル扱いするとうな風潮ももっともおかしい事だと思うし・・・ということです。普通のことだと思います。[363]

> Il y a en dehors de moi, je crois, beaucoup de gens qui se sentent coupables d'être au courant [du problème de l'énergie nucléaire]. Il ne faut pas. Avec cet accident, nous savons maintenant l'importance d'apprendre et de connaître les choses. C'est grâce à nos connaissances que nous comprenons mieux pourquoi l'énergie atomique est loin d'être nécessaire. […] Aujourd'hui, il est évident que bien d'autres énergies possibles existent, qui nous sont inconnues. Et il est normal de préférer ces énergies alternatives à l'énergie nucléaire. Le plus étrange, en fait, est de considérer les gens opposés au nucléaire comme des gens issus de la « sous-culture »[364]. Voilà. Ce que je dis ici est tout à fait banal.

Par la suite, l'artiste sortit un album-concept composé de chansons clairement antinucléaires, et intitulé *45 Stones*[365]. Saitô est certes conscient du désengagement persistant des milieux de la musique populaire, mais son indignation contre la dissimulation d'informations sur l'accident et le risque nucléaire l'a néanmoins conduit à s'exprimer sans équivoque. D'autres musiciens ont diffusé à son instar des chansons contestataires sur les médias sociaux, notamment YouTube. Ainsi, un mois après la mise en ligne de la vidéo de Saitô Kazuyoshi, un musicien reggae alternatif du nom de Rankin' Taxi diffusa sa chanson antinucléaire *Dare ni mo mienai, nioi mo nai* [Personne ne le voit, ni ne le sent], sortie en 1989. Les paroles, écrites suite à l'accident de la centrale nucléaire de Tchernobyl, furent modifiées pour mentionner les récents évènements de Fukushima. D'autres musiciens hip-hop comme King Giddra (*Kingu Gidora*, alias KGDR, 1993-)[366] ou Coma-chi (2003-)[367] publièrent de même leurs œuvres sur les médias sociaux. Une mise en ligne, il convient de le noter, « à titre individuel », et non dans le cadre d'une alliance, d'une fédération de musiciens, ou encore d'une

[363] Entretien avec le journaliste indépendant Iwakami Yasumi, repris par l'activiste et « blogueuse » japonaise Kiiko. http://kiikochan.blog136.fc2.com/blog-entry-461.html, consulté le 6 février 2017.

[364] L'artiste entend par ce terme « des gens qui ne sont pas ordinaires, des gens alternatifs ».

[365] Nous aborderons plus en détail le cas de cet album dans notre troisième partie.

[366] Un artiste hip-hop ayant diffusé en *streaming* la chanson *Apokaripusu nau* (*Apocalypse now*) en juin 2011.

[367] Autre musicienne hip-hop, Coma-chi a sorti une chanson intitulée *Say « No » !* pour critiquer un public qu'elle jugeait trop insouciant et ignorant des enjeux de l'énergie nucléaire. Nous évoquerons également cette chanson dans la troisième partie.

organisation politique. L'espace d'expression offert par ce type de réseaux leur permettait en effet de manifester leur engagement sans avoir recours à de larges soutiens.

Les « micro médias » garantissent également aux musiciens un espace d'expression hors de leur art[368]. Le musicien hip-hop électro Shig02, engagé depuis 2006 aux côtés de Sakamoto Ryûichi dans la lutte contre le traitement des combustibles à Rokkasho[369], a ainsi créé sa page web, *Boku to kaku* (« Moi et l'atome »)[370], dans l'objectif d'initier et sensibiliser le public aux enjeux de l'énergie atomique. Diplômé de l'Université de Berkeley, Shing02 remet en question depuis sa licence l'industrie nucléaire américaine. Dans une conférence donnée à Tôkyô en 2011, il souligna la nécessité de connaître les risques d'irradiation liés au nucléaire[371]. Afin de sensibiliser les amateurs de musique, le chanteur principal du groupe de rock Asian Kung-Fu Generation, Gotô Masafumi, lança un journal gratuit nommé *The Future Times*[372]. Ce journal, dont l'objectif principal est « de discuter de notre avenir », présente des reportages sur les sinistrés du 11 mars, annonce les événements musicaux et humanitaires à venir, donne à lire les témoignages d'artistes et d'anonymes impliqués dans des actions humanitaires. Sur le site de son journal, Gotô s'exprime en ces termes :

> 社会について、自分たちが暮らしているこの国について、時代について、何かを変えていかなければいけないことを、大なり小なり、震災以後は誰もが感じていると思います。ただ、“どうしていいのかわからない”“個人のちからなど知れている”という意味の言葉たちで、そういう想いが掻き消されてしまう。握りつぶされてしまう。それはもう、あらかじめそういうことを思わないようにプログラムされているかのようにも感じます。
>
> 僕は、いろいろな場所で皆が未来について考えて、言葉を交わすようになれば、おのずと社会や時代は変わると考えています。

[368] MANABE Noriko, *op. cit.*, pp. 93-96.

[369] La page web présentant leur action contre le traitement des combustibles nucléaires à Rokkasho est consultable à l'adresse suivante : http://stop-rokkasho.org, consulté le 6 février 2017.

[370] Site consultable à l'adresse suivante : http://www.e22.com/atom, consulté le 6 février 2017.

[371] Propos reproduits par le journal en ligne *Alterna* : http://www.alterna.co.jp/7952, consulté le 5 février 2017.

[372] Journal publié en version papier et numérique : http://www.thefuturetimes.jp, consulté le 6 février 2017.

まずは、このムードを変えること、空気を入れ換えること、それが必要なのだと確信しています。[373]

> Il me semble qu'après la catastrophe, tout le monde s'accorde à penser que cette société, ce pays dans lequel nous vivons, notre génération, ont besoin d'un changement, quel qu'il soit. Dire « je ne sais pas quoi faire », « on ne peut rien faire à notre échelle » nous décourage facilement. Ces mots nous écrasent. J'ai même l'impression que nous sommes conditionnés pour penser de telle manière.
>
> Pour moi, on peut changer à la fois notre société et notre génération en réfléchissant à notre avenir et en échangeant nos opinions dans différents lieux. Je suis convaincu qu'il est nécessaire de changer l'ambiance actuelle, de remplacer l'air actuel par un air neuf.

Goto critique ainsi de discrète manière la politique du Japon, qui stigmatise toute forme d'engagement et décrédibilise toute tentative de sensibilisation à des enjeux sociétaux précis. Pour lui, cette situation influence la société et « l'ambiance » qui y règne. L'artiste utilise ici une expression japonaise très fréquemment utilisée dans les journaux : *kûki wo yomu*, littéralement « lire / saisir l'air ». Dans la société japonaise, ceux qui troublent l'ambiance d'un lieu ou qui n'arrivent pas à percevoir la vision partagée par la majeure partie du groupe sont ridiculisés et qualifiés de *kûki wo yomanai hito* (« ceux qui n'arrivent pas à déchiffrer une situation »). Pour éviter d'être marginalisé ou exclu d'un groupe, l'individu doit donc se conformer à la pensée dominante ou, du moins, s'empêcher d'exprimer une opinion contraire. Depuis les années 1970, cette norme sociale implicite a largement contribué à entraver le débat politique parmi la population comme les artistes. Conscient de cette problématique, Gotô a stratégiquement élaboré le contenu de son journal : grâce à sa popularité et à son réseau artistique, il parvient à inviter de nombreux confrères célèbres pour discuter de politique et de sujets de société, chose assez rare dans d'autres magazines. De plus, l'accessibilité du journal en ligne compense l'absence de diffusion à grande échelle de la version papier gratuite[374]. Manabe Noriko, s'intéressant aux effets sur le public de cette forme d'engagement des musiciens, a remarqué que « la base de fans qu'ils doivent à leur musique leur assure un

[373] GOTÔ, http://www.thefuturetimes.jp/gotoh/2011/07/, consulté le 6 février 2017.

[374] 70 000 exemplaires de ce journal ont néanmoins été distribués en 2014 dans une centaine de magasins de disques de l'archipel (Manabe, 2015).

lectorat », puisque certains de ces fans sont amenés à s'intéresser aux problèmes sociaux ou politiques seulement « quand leurs artistes favoris en discutent »[375].



Figure 3 : Page d'accueil du site The Future Times[376]

Certains artistes tels que Shig02 étaient impliqués dans la société civile bien avant le 11 mars ; la plupart des autres ont pris conscience des enjeux politiques et commencé à réagir à l'occasion des accidents de Fukushima Daiichi[377]. À l'instar de Gotô Masafumi, quelques artistes ont alors exprimé leur angoisse, leur colère ou leur scepticisme envers la situation politique japonaise par le biais de leur compte Twitter ou Facebook, voire de blogs, sans pour autant recourir à une forme d'expression artistique à proprement parler. Il paraîtrait toutefois simpliste de réduire ces actes citoyens à un changement de conscience radical, lequel ferait suite

[375] MANABE, *ibid.*, p. 96.

[376] Source : http://www.thefuturetimes.jp/

[377] Alexander BRAUN et Vera MACKIE, "Introduction: Art and Activism in Post-Disaster Japan", in *The Asia-Pacific Journal*, vol. 13, issue 6, n° 1, 16 février 2015.

à la catastrophe. Il conviendrait plutôt de les traiter en rapport à leur contexte — un contexte de mutation de la société civile parallèle à l'évolution des médias sociaux. Selon David Slater, les réseaux sociaux constituent non seulement une alternative aux médias classiques, mais aussi un moyen de diffuser des informations jadis inaccessibles, un outil pour offrir au public un espace de discussion et de mobilisation[378]. Depuis le 11 mars, et malgré des débuts difficiles, ces médias alternatifs se sont multipliés dans la société japonaise. Le Japon figure en effet parmi les pays comptant le plus grand nombre d'internautes : fin 2010, leur nombre atteignait 94,62 millions de personnes, soit un taux de pénétration de 78,2%. Ainsi, « pendant et au lendemain du sinistre, une part importante de la population était prédisposée à faire usage de ces technologies, et les avait utilisées à des moments et dans des lieux très variés »[379]. Compte tenu de cette situation, les chercheurs isolent trois phases dans le rôle de diffusion des réseaux sociaux après le 11 mars :

1. la phase de « première réponse », au lendemain des sinistres : les informations officielles n'étant pas toujours audibles ni même transmissibles à cause des dégâts liés aux infrastructures, les médias sociaux ont largement servi de premier contact entre les sinistrés et leurs proches ;

2. la phase de « consolidation » : à présent sensibilisés à l'efficacité des médias sociaux, les individus s'en sont cette fois servis pour mener des actions humanitaires (collecte de dons, approvisionnement). Certains ont diffusé les taux de radioactivité par le biais du système de géolocalisation de Google Maps, tandis que d'autres ont créé des pages Internet pour rechercher les personnes disparues dans les sinistres ;

3. la phase de « politisation », qui se poursuit à l'heure actuelle : les individus détenteurs d'informations non diffusées au public dans les médias de masse commencent à les rendre accessibles afin que la gestion politique de la crise puisse être surveillée.

Il s'agit souvent de sites en ligne servant de plateformes d'échange d'informations ou de réseaux sociaux conçus pour témoigner de la situation japonaise à l'étranger. Slater observe que les formes de communication entre internautes ont évolué au cours de ce processus : alors qu'un rapport à sens unique régissait la communication entre les médias de masse et leur public, la communication par le biais de médias sociaux revêt une dimension multidirectionnelle,

[378] SLATER *et al*., *op. cit.* p. 2.

[379] "[…] a significant percentage of the population had, and were predisposed to use, technology in a broad range of times and places during the disaster and aftermath". *Ibid.* p. 5.

partagée et synallagmatique — elle engendre des millions de micro-discussions au sein de la population. Les médias, comme le suggère McLuhan, sont en soi le message, puisque l'interprétation des informations par les individus est potentiellement déterminée par la représentation de chaque médium[380]. En ce sens, les informations circulant sur les médias sociaux ne sont pas entendues de la même manière que celles véhiculées par les médias de masse : sur les réseaux sociaux, les récepteurs de ces informations seraient plus réactifs, moins passifs. Non contents de permettre une plus large diffusion des informations, les médias sociaux sont aussi porteurs de démocratie dans l'espace socio-politique japonais.

Le comportement des artistes sur les médias sociaux constitue à cet égard un objet d'étude intéressant : si l'on suit la théorie de McLuhan, l'artiste est lui-même un médium, un message. Les informations délivrées par ce dernier exerceront sur les récepteurs un impact à distinguer de l'impact que produirait un autre médium. Le message porté par un artiste sur les médias sociaux peut également produire un autre effet : transmettre et diffuser une information (une opinion, un sentiment) dans un espace démocratique porte l'accent sur l'acte de communication plutôt que sur le contenu. En d'autres termes, aux yeux du public, et que les artistes en soient conscients ou non, leur démarche prévaut sur le contenu des informations transmises ; la subjectivité est en effet davantage mise en valeur dans ce genre de circonstances, car élevée au rang de responsabilité individuelle. La majorité des artistes s'exprimant sur les médias sociaux prennent d'ailleurs cet aspect en considération. Shing02 souligne dans la conférence citée *supra* qu'il n'a aucune intention d'imposer son opinion, que ce qui lui importe est de faire connaître les risques liés à l'énergie atomique et de réagir, au simple titre de personnalité publique, aux problèmes posés par celle-ci. L'éditorial du premier numéro de *Future Times*, reproduit sur le blog de Gotô, témoigne de cette conscience animant les artistes quant au « rôle » à jouer en de telles circonstances :

> ミュージシャンが何をしているのかという疑問もあるでしょう。でも、考えることは全ての表現に繋がります。そして、それは“生きること”そのものだと僕は思っています。この新聞を読んでくれた皆と同じ時代を生き、考え、豊かな未来に対する沢山のヒントを

[380] Voir Marshall MCLUHAN, *Understanding Media – The Extentions of Men*, The MIT Press, 1994.

集めたいと思います。ひとつの答えを指し示すのではなく、様々なイメージを発信したいと思います。[381]

> Je suppose que vous vous demandez pourquoi un musicien fait ceci. Mais le fait de réfléchir est à la base de toute forme d'expression. À mes yeux, s'exprimer, c'est la « vie ». J'aimerais que vous et moi, vous qui vivez, réfléchissez, appartenez à la même génération que moi, ayons des idées différentes. J'aimerais vous faire part de points de vue variés, pas vous indiquer une solution unique.

Le « direct » — événements culturels, manifestations, concerts

En dehors des médias sociaux, les concerts et autres événements culturels ou politiques constituent les lieux par excellence où les artistes peuvent exprimer leur parti pris. Les manifestations politiques de type marches sont à cet égard un espace de prédilection pour les musiciens « réservés » dont la musique ne porte pas l'engagement. Dans les années 1990, certaines manifestations virent ainsi le jour suite à des concerts en plein air, phénomène qui se répandit notamment durant les mouvements de protestation de 2003 contre les guerres en Iraq et en Afghanistan[382]. Manabe consacre une partie importante de son ouvrage *The Revolution Will Be Not Televised* à l'évolution, depuis 2003, de ces *sound demos* (*saundo demo*, « manifestation musicale »). Selon le chroniqueur Noiz, le terme *saundo demo* renvoie à une manifestation conférant à la musique une place centrale : un camion avec sonorisation est préféré aux camionnettes habituelles, et l'on invite des groupes ou DJs pour animer voire guider la manifestation[383]. La première *sound demo* fut organisée par des rappeurs et DJs lassés des manifestations de l'époque, qui leur paraissaient « trop ringardes », « trop tranquilles ». Ces manifestations, surnommées *peace walks* (*pîsu wôku*, « marche pour la paix »), étaient organisées par des groupes antimilitaristes comme *World Peace Now* ou *Chance !*. Manabe note que ces marches pour la paix étaient très respectueuses des autorités : les organisateurs veillaient au bon comportement des participants et leur imposaient de suivre les consignes de la police afin de « créer une nouvelle façon de manifester », distincte de celle des années 1960,

[381] GOTÔ, blog personnel sur *The Future Times :* http://www.thefuturetimes.jp/gotoh/2011/07/, consulté le 23 février 2017.

[382] MANABE, *op. cit.*, p. 155.

[383] NOIZ et NORANEKO, « "Saundo demo" shikō : Hito wa donchan sawagi no naka ni shakai henkaku no yume wo miru ka » 「サウンドデモ」史考―人はどんちゃん騒ぎのなかに社会変革の夢を見るか [Considérations historiques sur les *sound demos* : est-ce que les gens rêvent de changement social dans une ambiance festive?], in *Anâkizumu*, vol. 12., 2009, pp. 3-34.

alors beaucoup plus hostile à l'égard des autorités[384]. Pour certains artistes, des manifestations aussi peu contestataires et excessivement pacifistes n'étaient pas prises au sérieux ; ils y dénonçaient même une certaine forme de complaisance vis-à-vis des autorités. Suite à ces critiques, des événements culturels contestataires alternatifs virent le jour. *Against Street Control* (ASC) est un groupe emblématique en la matière, conçu pour rendre les manifestations plus attrayantes, plus fédératrices, et attirer le public tout en évitant d'éventuels conflits avec les autorités. Comme nous l'avons noté *supra*, la langue japonaise ne « fonctionne » pas très bien sur les rythmes de la musique occidentale, majoritairement employée dans les manifestations[385]. Pour cette raison, les participants ne scandaient pas leurs slogans en musique durant les manifestations des années 1960, mais préféraient les clamer en chœur. Le groupe ASC créa donc de nouveaux slogans calibrés sur le rythme de la batterie ou de la musique électro, et enrichit ces marches d'autres formes artistiques en faisant appel à des poètes et des *performers*. Les manifestations musicales se sont vite propagées dans la capitale comme en province, notamment dans les grandes villes telles qu'Ôsaka, Nagoya ou Kyôto. Noiz explique que cette propagation rapide des *sound demos* répondait à l'indignation massive des participants et à leur volonté de s'exprimer dans l'espace public. Écrivains, éditeurs, stylistes, *freeters*[386], *NEETs*[387], étudiants — toutes sortes d'individus ont collaboré pour propager cette nouvelle forme d'expression. Ces personnes, peu séduites par des marches pour la paix à leurs yeux « trop serviles », devinrent les piliers des manifestations musicales. Toujours selon Noiz, leur hostilité envers les marches pour la paix s'explique par leur antipathie envers les autorités et la police, préfigurant les mouvements antimilitaristes. Depuis 2003, la police a considérablement durci le contrôle de ces manifestations : dans l'objectif d'en « décourager les participants », les forces de l'ordre ont procédé lors de ces événements à l'arrestation de nombreux artistes, souvent organisateurs[388]. Outre ces arrestations, Noiz souligne « la suppression des libertés » sévissant partout dans l'espace public, notamment à l'encontre des travailleurs précaires et des artistes,

[384] *Ibid.*

[385] Voir pp. 80-84.

[386] Selon le ministère de la Santé, du Travail et des Affaires sociales, le terme *freeter* (*furîtâ*, de l'anglo-allemand *Free Arbeiter*) désigne les personnes âgées de 15 à 34 ans exerçant un emploi à temps partiel, exception faite des étudiants et des femmes / hommes au foyer. Voir http://www.mhlw.go.jp/wp/hakusyo/kousei/08/dl/04.pdf, p. 56, consulté le 26 février 2017.

[387] Toujours selon le ministère de la Santé, du Travail et des Affaires sociales, cet acronyme, abréviation de l'anglais "*Not in Education, Employment or Training*", désigne les personnes âgées de 15 à 34 ans sans emploi et ne suivant ni cursus universitaire, ni formation professionalisante (à l'exception, encore une fois, des femmes et hommes au foyer). Voir ITÔ Masayuki, 2006.

[388] MANABE, *ibid.*, p. 175.

de plus en plus souvent humiliés par des contrôles d'identité inopinés. Les manifestations musicales étaient alors soutenues par ces « indignés », pour qui le combat antimilitarisme rejoignait celui contre l'autoritarisme. Manabe précise par ailleurs que ces évènements ne portaient pas seulement les velléités protestataires des artistes ; elles constituaient également un moyen pour les jeunes de « se réapproprier des rues où ils se voyaient marginalisés ».

La mutation des manifestations musicales

Le souffle démocratique des *sound demos* persista dans les manifestations qui leur succédèrent après l'accident de la centrale de Fukushima Daiichi. La première « Marche contre l'énergie nucléaire » (*Genpatsu yamero demo*) organisée à Kôenji (Tôkyô) un mois après le sinistre demeure l'une des manifestations de ce genre les plus célèbres. Principalement relayé par les médias sociaux, ce rassemblement réunit dans un quartier de Kôenji non seulement de nombreux artistes, mais près de 15 000 personnes — une concentration exceptionnelle pour le lieu. L'un de ses organisateurs, Matsumoto Hajime, également leader du groupe anarchiste *Shirôto no ran* (« La révolte des amateurs »[389]), fut « surpris » par le nombre de participants ; dans un entretien accordé au portail d'informations Getnews, il explique que la majorité d'entre eux n'avaient jamais participé à une mobilisation sociale, mais qu'ils étaient satisfaits d'être là[390]. Si des manifestations contre le gouvernement ou l'énergie nucléaire avaient déjà eu lieu avant cet événement[391], la « Marche contre l'énergie nucléaire » du 10 avril 2011 occupe une place particulière dans l'histoire de ces manifestations. La réussite de cet évènement (organisé, rappelons-le, par des individus n'étant pas issus du militantisme antinucléaire) tient selon le sociologue Môri Yoshitaka[392] à la musique qui accompagna la manifestation, à l'ambiance carnavalesque instaurée par les musiciens. La musique, en effet, joua un rôle important dans cette marche calquée sur le modèle d'une *sound demo*. Cette initiative n'était pas sans risques : il se pouvait que la manifestation soit dominée par des artistes « alternatifs » et mette à distance

[389] Le terme « amateurs » renvoie ici à des personnes « ordinaires », non activistes ou accoutumées à ce genre de manifestations.

[390] Entretien disponible à l'adresse suivante : http://getnews.jp/archives/111046, consulté le 18 mars 2018.

[391] La première mobilisation politique après le 11 mars fut l'« Action contre le ministère de l'Économie, du Commerce et de l'Industrie » (*Keisanshô mae kôdô*), qui eut lieu le lendemain du séisme, soit le même jour que l'explosion d'hydrogène survenue dans l'un des réacteurs de la centrale de Fukushima Daiichi (Oguma, 2013, p. 197).

[392] MÔRI, *op. cit.*

un public inaccoutumé à ce type de musique. Noiz parle notamment de la « violence » du volume sonore excessif ou du style de musique diffusé (hip-hop ou électro) comme de possibles facteurs de rupture entre amateurs et non-amateurs de ce genre de musique[393]. Selon Matsumoto, la liberté laissée à chaque participant fut la clé du succès de l'événement[394] : aucun slogan ne fut lancé, chacun s'exprima à sa manière, et les participants purent réagir comme ils l'entendaient. Les manifestations « archaïques » imposaient souvent des slogans, qui généraient à son sens une certaine « gêne » (*iwakan*) chez les personnes n'étant pas habituées à ces évènements. Il fallait donc créer un espace « libre et lié au quotidien »[395], un espace démocratique où chacun puisse trouver sa place et se retrouver dans les représentations sociales véhiculées par la manifestation. Oguma Eiji, historien et spécialiste des mouvements sociaux au Japon, estime que cet espace de liberté a fourni aux participants un lieu d'expression, alors qu'une « habitude de réserve » (*jishuku môdo*) régnait dans la société[396]. Depuis lors, de nombreuses manifestations contre l'énergie atomique ont été organisées dans l'archipel[397]. Le 29 juin 2012, le Japon connut une mobilisation historique devant la résidence officielle du Premier Ministre : 200 000 personnes se regroupèrent pour réclamer l'abandon de l'énergie nucléaire. La société japonaise n'avait pas assisté à si forte mobilisation depuis les années 1960. Cette « Mobilisation devant la résidence du Premier Ministre » (*Shushô kantei mae kôdô*) était pourtant régulièrement organisée depuis mars 2012 par la « Coalition métropolitaine contre le nucléaire » (*Shuto genpatsu rengô*), une association regroupant les membres éminents de plusieurs groupes antinucléaires ou écologistes. À l'aide des médias sociaux mais également du bouche-à-oreille, l'organisme relaya efficacement cet événement, mobilisant la population dans une manifestation totalement composite : certains groupes faisaient sonner des tambours[398], d'autres lançaient des slogans comme dans les années 1960, d'autres encore dansaient avec des

[393] NOIZ, *op. cit.* pp. 5-6.

[394] Entretien avec le journal *Akahata*, le 20 juin 2011.

[395] SUGIMOTO Kyôko 杉本恭子 et MATSUMOTO Hajime 松本哉, « *Ichiman gosennin ga atsumatta ! Kōenji "4 . 10 Genpatsu yamero demo" shusaisha ni intabyū* » 1万5000人が集まった！高円寺『4.10原発やめろデモ』主催者にインタビュー [150 000 personnes se sont mobilisées ! Entretien avec les organisateurs de la manifestation antinucléaire du 10 avril à Kôenji], in *Gajetto tsûshin*, le 15 avril 2011.

[396] OGUMA Eiji, « Môten wo saguriateta shikô − 3.11 igo no shoundô no tsûshi to bunseki » 盲点を探り当てた思考 - 3.11以後の諸運動の通史と分析 [Penser les angles morts - Histoire et analyse des initiatives depuis le 11 mars], in *Genpatsu wo tomeru hitobito* 原発を止める人々 [Ces personnes qui arrêtent les centrales nucléaires], Tôkyô, Bungei Shunjū, 2013, p. 200.

[397] CHÛJÔ, *op. cit.*, p. 211.

[398] *Ikari no doramu demo* 怒りのドラムデモ [Protestation de tambours indignés], http://drumsofprotest.blogspot. fr, consulté le 25 septembre 2015.

légumes[399]. Oguma, toutefois, souligne l'absence de dirigeants dans son analyse du phénomène. Certes, les membres de la Coalition organisatrice jouèrent un rôle important, mais pas tant au niveau idéologique ; chaque groupe de participants fit preuve d'initiative dans l'administration de l'évènement (diffusion des informations, sécurité, communication). L'effacement des leaders idéologiques permit à la population d'accéder librement à des manifestations jusque-là très hiérarchisées (comme les manifestations d'*Anpo*) ou spécifiques (*sound demos*). Oguma insiste également sur le nombre considérable d'artistes ayant répondu présents à cette mobilisation, et plus particulièrement de musiciens, soient-ils professionnels ou amateurs. Certains joueurs de tambours jouèrent un rôle prépondérant — la présence de tambours est d'ailleurs l'une des caractéristiques des mobilisations post-Fukushima. Après avoir formé dans l'espace de protestation un grand cercle ou un bloc, les joueurs improvisent dans une ambiance animée et festive, qui dissout les tensions. Pour l'historien, cet instrument n'exerce pas seulement un effet dionysiaque sur le public. Les tambours, en plus d'animer la manifestation et d'encourager les participants, fonctionnent comme un médium de correspondance : à travers le plaisir de l'audience, les joueurs prennent une part active à la mobilisation, et par extension, à la société. Comme le précise Oguma, la majorité de ces percussionnistes sont des artistes « alternatifs » (c'est-à-dire soit des amateurs, soit des musiciens n'appartenant pas à un grand label), une indépendance garante de leur autonomie. La participation des étudiants à cet événement est en revanche restée très faible, bien que la majorité des manifestants, hormis ceux de la génération des années 1960, appartînt à la tranche d'âge des 20-30 ans. Les étudiants attendirent plus précisément l'année suivante pour se retrouver au cœur des mouvements sociaux, comme dans les années 1970[400].

3-3. L'engagement de la jeune génération

De nouvelles mutations infléchirent dès 2013 le cours des mobilisations. Le 6 décembre 2013, le gouvernement d'Abe Shinzô, à tendance libérale-conservatrice et nationaliste, adopta en effet la « Loi sur la protection des secrets d'État » (*Tokutei himitsu no hogo ni kan suru hôritsu*), dite « Loi sur les secrets d'État » (*Tokutei himitsu hogo-hô*). Cette loi, votée pour sanctionner les individus qui divulgueraient les informations jugées « secret

[399] *Yasai ni mo hitokoto iwasete ! Sayonara genpatsu demo* 野菜にも一言言わせて！さよなら原発デモ[Laissez aussi la parole aux légumes! La manifestation pour sortir du nucléaire], http://yasaidemo.web.fc2.com/, consulté le 25 septembre 2017.

[400] OGUMA, *op. cit.*, p. 262.

d'État » d'une peine de prison pouvant aller jusqu'à dix années de réclusion, visait principalement les fonctionnaires, bien que l'opposition y vît la possibilité pour les pouvoirs politiques de l'utiliser « comme une arme contre les journalistes et les groupes de pression, pour les dissuader de continuer leur activité »[401]. De fait, l'ambiguïté de l'expression « secret d'État » déclencha une vive polémique au Japon, le texte de loi ne précisant aucunement quelles informations pouvaient être considérées comme telles. Le politologue Nakano Kôichi, soulignant la « traditionnelle opacité de la bureaucratie » japonaise, estime « une application large de ces principes » inévitable, et ajoute que par cette loi, une « catastrophe nucléaire comme celle de Fukushima pourrait être considérée comme relevant de la sécurité nationale »[402]. Le cabinet du Parti libéral-démocrate, contesté bien avant l'adoption de la loi, rencontra une forte opposition publique après l'application de cette loi en décembre 2014[403]. Malgré les réactions négatives de la population, cette politique sécuritaire n'a cessé de s'intensifier, le gouvernement japonais persistant à vouloir renforcer la sécurité du Japon et ses moyens d'autodéfense au motif de tensions continues avec la Chine[404]. Son argument principal met en avant la « responsabilité » du Japon au sein de la communauté internationale, tant l'épisode de la guerre du Golfe (1991) entacha le rayonnement militaire du pays[405]. Depuis que les États-Unis cherchent à confier au Japon la charge de la sécurité en Asie, la consolidation des rapports nippo-américains constitue un autre objectif primordial pour le cabinet du PLD. Tôkyô a ainsi proposé en mai 2015 deux projets de lois : une première loi modifiant le statut des Forces d'autodéfense, afin de contribuer à assurer la paix et la sécurité du Japon mais aussi de la communauté internationale, ainsi qu'une loi relative à la coopération et aux activités de soutien aux forces étrangères et gouvernementales en temps de paix internationale. Sur le principe, ce projet de lois, dites « Lois sur la paix et la sécurité » (*Heiwa anzen hôsei*), ou « Lois

[401] « Japon : la nouvelle loi sur le secret d'état pourrait mettre sous tutelle la liberté d'expression », sur le site de *Global Voices*, le 10 février 2015 : https://fr.globalvoices.org/2015/02/10/180962/, consulté le 25 février 2017.

[402] NAKANO Kôichi 中野晃一, « Japon : une loi sur les secrets d'État fait polémique », *Le Monde*, le 13 décembre 2013 : http://www.lemonde.fr/idees/article/2013/12/13/japon-une-loi-sur-les-secrets-d-etat-fait-polemique_4334211_3232.html#qoIMCr4HYlli7GB9.99, consulté le 26 février 2017.

[403] « "Kokumin ni funinki" tokutei himitsu hogo-hô shikô - "aimaisa" e no kenen wo kaigai media tsutaeru » "国民に不人気" 特定秘密保護法施行 「あいまいさ」への懸念を海外メディア伝える [Application de la Loi sur les secrets d'État « impopulaire auprès des citoyens » : les médias étrangers soulignent leur inquiétude quant à son « ambiguïté »], New Sphere, le 11 décembre 2014, http://newsphere.jp/politics/20141211-3/, consulté le 25 février 2017.

[404] Le débat sur la légitimité de la politique d'autodéfense est toujours en cours. Certains militent pour que le Japon assume ses responsabilités de maintien de la paix au sein de la communauté internationale.

[405] Le gouvernement japonais a certes participé financièrement à la guerre du Golfe, mais il suscita les critiques du reste du monde pour ne pas avoir envoyé de troupes sur le théâtre des opérations.

sur la sécurité » (*Anpo kanren hôan*), a été conçu aux fins suivantes : 1. autoriser le droit à l'autodéfense collective ; 2. augmenter la portée des Forces d'autodéfense japonaises et des armes autorisées ; 3. simplifier les débats au Parlement lorsqu'il est question d'opérations d'autodéfense en état d'urgence ; 4. autoriser les opérations pour le sauvetage de ressortissants et la défense de cuirassés américains ; 5. renforcer les sanctions contre les membres des Forces d'autodéfense s'opposant à leurs supérieurs[406].

Si ces lois sécuritaires sont relativement appréciées par les autorités des pays occidentaux et de certains pays asiatiques favorables au renforcement de la politique de sécurité du Japon[407], elles ont été fortement décriées par la population japonaise[408]. Selon le politologue Imai Ryôsuke, seul 46% de la population se déclarait favorable à ces lois en mai 2015, contre 41% d'opinion défavorables. En septembre de la même année, soit quatre mois après la proposition de ces lois, les détracteurs avaient largement devancé les partisans avec 55%, contre 31 % d'opinions favorables[409]. Cette hostilité populaire s'explique par le risque de modification de l'article 9 de la Constitution du Japon, stipulant la renonciation du pays à la guerre et à l'entretien de forces militaires offensives. Depuis que des spécialistes de la Constitution ont souligné l'anti constitutionnalité de ces lois, l'opinion publique s'est majoritairement rangée à l'opposition, le révisionnisme et les velléités du cabinet d'Abe à mettre sur pied une force militaire japonaise ayant également suscité l'inquiétude des Japonais. Juste après la présentation de ce projet de lois par le Cabinet, des étudiants de Tôkyô créèrent une association contre la politique de sécurité, baptisée SEALDs (*Student Emergency Action for Liberal Democracy*). Cette organisation, elle-même issue du SASPL (*Students Against Secret Protection Law*, un groupe estudiantin opposé à la « Loi sur les secrets d'État »), a rapidement formé des branches à Ôsaka, dans le Tôhoku ainsi qu'à Okinawa, élargissant l'éventail de ses activités entre manifestations, mobilisations et autres « ateliers » de réflexion autour des projets lois incriminés. Forts d'une base humaine d'environ quatre cents étudiants, les SEALDs ne comptent ni « membres officiels », ni dirigeant idéologique. Sa stratégie de communication a

[406] Voir https://www.cas.go.jp/jp/gaiyou/jimu/pdf/seibiseirei_gaiyou.pdf, consulté le 18 mars 2018.

[407] Quotidien *Sankei* du 21 mars 2016 : http://www.sankei.com/politics/news/160321/plt1603210007-n2.html, consulté le 19 septembre 2016.

[408] Quotidien Nikkei du 24 mai 2015 : http://www.nikkei.com/article/DGXLASDE24H04_U5A520C1MM800 0/, consulté le 23 septembre 2016.

[409] IMAI Ryôsuke 今井亮佑, « Anpo hôan wo meguru seron 1 : hôan teishutsu mae no jôkyô » 安保法案をめぐる世論①法案提出前の状況 [L'opinion publique quant au projet de loi sur la sécurité avant sa présentation], 19 septembre 2015 : http://blogos.com/article/134594/, consulté le 26 septembre 2016.

été très efficace : le site Internet du groupe contribua à attirer l'attention d'un public plus ou moins jeune par son design, aussi moderne que celui d'un magazine de mode ; des pancartes, elles aussi très élaborées, furent mises gratuitement à la disposition du public pour être imprimées à domicile ou dans un *kombini*[410]. Grace à ce système de distribution, la population put aisément se joindre aux manifestations organisées par le groupe. Les slogans, dérivés des *punchlines* du hip-hop, reprenaient le principe développé dans les manifestations musicales (*sound demos*), après avoir été modifiés pour convenir à une population plus large.



Figure 4 : SEALDs[411]

La campagne menée par SEALDs attira à la fois le public et de grands quotidiens nationaux au positionnement centriste et libéral, mais qui n'avaient guère consacré de pages aux mobilisations de 2011 — citons l'*Asahi*, le *Nikkei*, ou le *Mainichi*. Suite à ces mouvements, plusieurs artistes et célébrités n'ayant encore jamais pris la parole sur des questions politiques commencèrent à s'exprimer de manière publique. Nakai Masahiro, le leader du groupe d'*aidoru* masculins le plus célèbre du Japon, SMAP (1988-2016), a ainsi défendu l'article 9 de la Constitution dans un *talk show* où les participants discutaient des manifestations : « il faut tout de même dire qu'aucun Japonais n'est mort sur un champ de bataille depuis soixante-dix ans.

[410] Abréviation de *kombiniensu sutoa*, anglicisme pour *convenience store*. Ces chaînes de magasins ouverts à toute heure du jour et de la nuit disposent d'un système de bornes permettant d'imprimer sur place des documents ou pages Internet (« net print »).

[411] Photographie prise par MUTÔ Yûya 武藤裕也, en ligne sur son site : http://photo-muto.com/Social_activity/SEALDs.html, consulté le 12 juin 2016.

Ce qui est en soi extraordinaire »[412]. *LITTERA*, un journal critiquant les médias, vit dans cette déclaration une connotation politique explicite, qui rompait de surcroît avec le « tabou » de la politisation des idoles japonais[413]. Kishida Shigeru, le vocaliste du groupe de rock Quruli (1996-), a lui fait part de son opposition aux velléités militaristes de son pays dans un message posté le 15 juillet 2015 sur le réseau social Twitter. Le *tweet* lui valut les critiques sévères des internautes, mais l'artiste campa sur ses positions.

À titre indicatif, nous dresserons ici une courte liste des célébrités japonaises ayant publiquement exprimé leur opinion à propos du gouvernement et des projets de lois précités. Par ordre alphabétique : Aikawa Kin'ya (acteur), Akagawa Jirô (romancier), Asano Inio (*mangaka*), Gotô Masafumi d'Asian King-Fu Generation (chanteur et musicien), Kishida Shigeru de Quruli (chanteur et musicien), Kôkami Shôji (metteur en scène), Kume Hiroshi (*tarento* et présentateur), Matumoto Reiji (*mangaka*), Miwa Akihiro (chanteur et acteur), Miyazawa Akio (dramaturge), Miyazaki Hayao (cinéaste d'animation), Mizuki Shigeru (*mangaka*), Nakai Masahiro de SMAP (musicien et présentateur), Nagabuchi Tsuyoshi (chanteur et musicien), Nanao Tavito (chanteur et musicien), Ogi Naoki (*tarento*, critique de l'éducation), Ôhashi Kyosen (*tarento*, scénariste), Okino Shûya de Kyoto Jazz Massive (musicien), Ôtomo Ryôhei (musicien), Shelly (*tarento*), Sakate Yôji (*dramaturge*), *Seifuku kôjô iinkai* (groupe d'*aidoru*), Shôfukutei Tsurubê (*tarento* et *rakugoka*), Takahata Isao (cinéaste d'animation), Takarada Akira (acteur), Utamaru de RHYMESTER (musicien), Watanabe Eri (actrice et dramaturge), Yokoyama Ken (chanteur et musicien)[414].

Pour les médias, nombre de ces personnalités publiques auraient été encouragées par les campagnes des SEALDs à prendre ouvertement position. Ces campagnes, largement inspirées par les *sound demos*, employaient d'ailleurs des slogans y faisant directement référence. Depuis le 11 mars 2011, une « micro-manifestation » de ce type aurait ainsi lieu chaque semaine quelque part au Japon[415]. Nous pouvons donc supposer que la société civile japonaise était enfin prête à accueillir les discours politiques de ces artistes, que le contexte socio-politique aura

[412] « …この 70 年間やっぱり、日本人って戦地で死んでいないんですよ。これやっぱり、すごいことだと思うんですよ », NAKAI Masahiro, dans l'émission *Wide na Show* (*Waidona shô)*, diffusée sur Fuji TV le 9 août 2015.

[413] LITERA, http://lite-ra.com/2015/09/post-1500.html et http://lite-ra.com/2016/05/post-2211_4.html, pages consultées le 15 septembre 2015.

[414] http://lite-ra.com/2015/09/post-1500_5.html, consulté le 15 septembre 2015.

[415] KINOSHITA Chigaya 木下ちがや, « Hangenpatsu demo wa dono yô ni tenkai shita ka » 反原発デモはどのように展開したか [Comment les manifestations antinucléaires se sont-elles développées ?], in *Genpatsu wo tomeru hitobito, op. cit.*, pp. 305-313.

finalement décidés à prendre publiquement position. Loin de « copier » les manifestations précédentes, SEALDs a développé un nouveau concept afin que ces évènements soient plus attrayants pour le public et les jeunes, de sorte à créer un espace collectif de médiation entre des habitués fortement engagés et une majorité occasionnelle plutôt apolitisée. En se prémunissant contre le « communautarisme » des militants souvent dénoncé au cours de l'histoire des mouvements sociaux, SEALDs a savamment utilisé la culture populaire, et notamment la musique, pour générer une « structure de sentiments »[416] dans la population. Le groupe SEALDs a mis un terme à ses activités en août 2016, après l'écrasante victoire du PLD aux élections sénatoriales du printemps. Certains de ses membres continuent cependant à s'engager dans le militantisme avec la création de nouvelles organisations, telles que le groupe de réflexion ReDemos (abréviation de Regarding Demos).

Avec cette nouvelle vague de mouvements sociaux, des artistes ont enfin (re)pris la parole à travers la musique, dans la rue, loin des studios d'enregistrement et des salles de concert. Pour autant, nous ne saurions affirmer que la rupture entre engagement et musique ait été comblée par leur participation à ces mouvements sociaux. Manabe souligne que ces artistes sont, dans la plupart des cas, des individus « capables de prendre des risques pour leur carrière »[417], ou des individus capables de gérer ces risques, c'est-à-dire financièrement autonomes. À de notables exceptions comme celle de Satô Taiji (1967-), l'expression de leur engagement se fait cependant de manière encore discrète dans leurs œuvres discographiques. La majorité des chansons contestataires, notamment celles opposées à l'énergie nucléaire, ne sont pas distribuées de manière officielle, c'est-à-dire sous forme de produits commerciaux, mais sont diffusées grâce aux réseaux sociaux[418]. Or, comme le souligne le musicologue Masuda Satoshi, le lien entre musique et politique n'est pas toujours palpable sur ces réseaux. La musique est pourtant, en soi, une excroissance de la politique, qu'elle affiche clairement ou non un parti pris :

> 学校現場で特定の曲を選んで合唱することや、カーステレオで何を流すかすらも、『人々を空間の中で特定のかたちに秩序付ける』という点で政治的な振る舞いなのです。そういった意味で、音楽と

[416] Voir RAYMOND Williams, 1977 [1954].

[417] MANABE, *op. cit.*, p. 90.

[418] YOSHII, *op. cit.*

政治を切り離すことができないという端的な事実を、まず最初に私たちは確認しておく必要がある。[419]

> Le fait de choisir une chanson pour le chœur de l'école, ou même dans sa voiture, tout cela pourrait être un acte politique, en ce sens qu'il « détermine la posture des gens dans un espace donné ». Nous ne pouvons donc jamais détacher la musique de la politique. Il est crucial de bien l'intégrer.

Comme le suggère Jacques Attali, la musique peut à la fois servir le pouvoir et la subversion. Elle n'est pas réductible à la simple maîtrise de notes produisant des mélodies ; elle est une incarnation du pouvoir. Or, son existence et sa légitimité résident dans cette même dissonance, dans les « bruits » qu'elle produit. Point de pouvoir sans un contrôle de ces « bruits », mais point de liberté sans musique. Aussi celle-ci « incite[-t-elle] au dépassement de soi et des autres, à aller au-delà des normes et des règles, à se faire une idée, même faible, de la transcendance »[420]. Le fait d'écouter de la musique ou d'en faire écouter revêt donc un aspect politique en ce qu'il s'agit d'un acte autonome, qui projette la subjectivité d'un individu.

Si la musique populaire est par nature commerciale, et donc prédisposée à se soumettre au système social dominant, la musique populaire contestataire se démarque de cet état de choses par son caractère pour le moins contradictoire et ambivalent. Une ambivalence toutefois essentielle, puisqu'elle encourage parfois la créativité des artistes en les poussant à adopter de surprenantes positions au sein même de leur création musicale. Dans l'histoire du monde musical populaire japonais, les artistes engagés ont en effet toujours dû chercher une forme de contestation alternative pour échapper aux contraintes que l'industrie du disque et la société leur imposaient — et continuent d'ailleurs à leur imposer. Le détachement de la chose politique dont font preuve les artistes japonais n'est autre que le fruit d'un long processus de déconstruction, une déconstruction inhérente à l'ambivalence de leur posture, entre engagement et désengagement. Depuis 2011, un changement palpable s'est cependant opéré : l'expression protestataire des artistes se veut désormais plus intelligible, plus pénétrante, comme si leurs destinataires — les Japonais — s'étaient eux-mêmes éveillés à la protestation. Pour Eyerman et

---

[419] KAWAMURA Yoshihiro 河村能宏 et MASUDA Satoshi 増田聡, « "Ongaku to seiji" ronsō no fumōkan - "Eguzairu wa?" Ketsuraku shita taiseigawa to iu shiten » 音楽と政治」論争の不毛感 「EXILE は?」欠落した体制側という視点 [La stérilité du débat sur la musique et la politique : "Et le groupe EXILE?" Le manque de conscience du régime] », *Withnews*, 21 juillet 2016 : https://withnews.jp/article/f0160721001qq000000000000000W02y10501qq000013711A, consulté le 21 juillet 2016.

[420] Jacques ATTALI, *Bruits – Essai sur l'économie politique de la musique*, *op. cit.*, 2001 [1977], pp. 15-16.

Jamison, la relation entre mouvements sociaux et culture populaire peut être « réciproque », et ces deux composants « se renforcer mutuellement »[421]. Il semblerait, dans le cas du Japon, qu'une réconciliation soit à terme possible, la musique populaire et la société civile ayant tout juste entrepris de s'affranchir des lignes qui les séparaient depuis les années 1960.

[421] Ron EYERMAN et Andrew JAMISON, *op. cit.*, p. 164.

DEUXIÈME PARTIE

Le détournement du corps : les enjeux du genre dans les performances artistiques

En définissant dans notre première partie l'évolution de la place des femmes dans la vie civique et le statut contestataire des artistes dans le milieu de la musique populaire japonaise, nous avons constaté combien il était complexe pour les femmes de s'émanciper dans la société civile, et de trouver les moyens de s'affranchir d'un carcan social contraignant et limitateur. Notre analyse des dynamiques de production et de diffusion de la musique populaire au Japon nous a par ailleurs permis d'identifier quelles contraintes socio-économiques pesaient sur les artistes et les poussaient — notamment dans le cas des musiciens et interprètes évoluant dans les milieux indépendants — à embrasser un statut « alternatif ». Croiser ces deux perspectives nous conduira naturellement à nous interroger dans cette partie sur la place et la posture des musiciennes japonaises contemporaines, soient-elles issues de cet univers « indé », ou de la scène commerciale *mainstream.*

Si Susan Faludi impute en partie le phénomène de *backlash* à l'image des femmes colportée par les médias de masse, l'antagonisme qu'elle esquisse entre femmes et médias ne solutionne en aucun cas le problème de leur représentation. Les « rapports de force » tiennent moins, selon Foucault, de l'autorité exerçant un pouvoir que des interactions entre les individus eux-mêmes. La notion de « corps docile »[422] se diffuse en premier lieu dans la société à travers ses institutions (hôpitaux, écoles, armée, établissements pénitenciers), mais aussi via les sphères industrielles[423]. Sandra Bartky, développant cette théorie foucaldienne d'une manière critique, aura toutefois noté que le philosophe n'y tenait pas compte de la différence entre corps féminin et corps masculin[424]. Et pour elle de dénoncer les pratiques arbitraires de la société, qui façonnent la perception du corps « féminin », non sans impact sur la notion d'identité chez les femmes. Selon Bartky, les pratiques disciplinaires imposées aux femmes et véhiculées par les médias, notamment le « devoir » de se maquiller ou de suivre un régime alimentaire à des fins esthétiques, cultivent chez elles une certaine conscience de la « déficience » de leur corps. Or, la philosophe américaine souligne que cette notion de déficience procède en définitive de la subjectivité des femmes elles-mêmes. Autrement dit, le rapport de force exercé sur le corps féminin est à la fois imposé aux femmes par la société, mais non seulement : les femmes se l'imposent d'elles-mêmes pour préserver une certaine image répondant aux normes sociales.

[422] Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2008, 360 p.

[423] *Ibid.*

[424] Sandra Lee BARTKY, "Foucault, Feminity, and the Modernization of Patriarchal Power", in *The Politics of Women's Bodies: Sexuality, Appearance and Behavior*, 2e éd., New York, Oxford University Press, 2003, pp. 25-45.

La philosophe pointe ainsi du doigt l'ambivalence de la situation pour les femmes : les pratiques disciplinaires assujettissent autant le corps féminin que cet assujettissement du corps peut, dans le même temps, relever de la propre subjectivité des intéressées.

L'analyse de Bartky n'est pas sans entrer en résonnance avec les représentations de la femme observées dans la société nipponne. En 1990, la sociologue Ochiai Emiko se pencha sur cette « docilité du corps » féminin dans son analyse de la représentation des femmes dans les magazines populaires destinés à un lectorat féminin[425]. Selon elle, le corps féminin est systématiquement présenté par les magazines japonais comme un objet sexuel, et ce, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Durant la période où les mouvements *ribu* connaissaient leur apogée, l'érotisme du corps féminin était présenté dans les pages de ces publications comme un moyen d'attirer l'attention masculine, et non comme un vecteur d'émancipation pour les femmes. En revendiquant une prise d'initiative féminine accrue dans leur rapport à la sexualité, les mouvements *ribu* auront finalement, pour Ochiai, favorisé la sexualisation des femmes en faveur des hommes[426]. Les démarches alors entreprises par les féministes japonaises dans l'objectif d'une libération sexuelle de la femme n'ont abouti qu'à la réification du corps féminin, à laquelle vint s'ajouter dans les années 1980 une infantilisation de sa représentation. À compter de cette décennie, les magazines commencèrent en effet à mettre en avant, à banaliser une image puérile et naïve de la femme, non sans débauche de motifs symboliques (fleurs, dentelles, volants, chaussures plates)[427]. Pour la sociologue, cette polarisation témoigne du double rejet — de la part des femmes elles-mêmes — de la maturité comme d'une représentation sociale de la sexualité féminine gravitant autour de l'esthétique. Telle représentation va de pair, nous venons de le voir, avec la notion de « docilité ». Bien au-delà du secteur de la presse magazine, la notion de puérilité règne sans partage sur l'univers des médias de masse japonais, où elle conditionne la représentation du corps féminin[428]. Ce refus de la norme sociale, souligne toutefois Ochiai, atteint sa limite avec l'entrée des femmes dans le monde professionnel.

---

[425] OCHIAI Emiko 落合恵美子 , « Bijuaru imêji to shite no onna — sengo josei zasshi ga miseru sei-yakuwari » ビジュアル・イメージとしての女—戦後女性雑誌が見せる性役割 [Les femmes comme images visuelles : des rôles genrés dans les magazines depuis la Seconde Guerre mondiale], in *Hyôgen to media* 表現とメディア [Médias et expression], Tôkyô, Iwanami shoten, 2009, pp. 39-70.

[426] *Ibid.*, p. 52.

[427] *Ibid.*, p. 60.

[428] SUZUKI Midori 鈴木みどり, « Genjitsu wo tsukuridasu sôchi : imêji CM » 現実を作り出す装置・イメージ CM [Le dispositif moteur de la réalité : la publicité visuelle], in *Hyôgen to media, ibid.*, p. 92.

Si leur représentation puérile connut, toujours selon la sociologue, un tournant au cours des années 1990, force est de constater qu'un quart de siècle plus tard, cette norme demeure bel et bien ancrée dans la société japonaise, et qu'elle étend même sa portée avec le temps. Aujourd'hui, l'infantilité infiltre la norme esthétique des femmes de toutes générations. Pour exemple, la notion de « *kawaii* »[429] (aspect mignon et empreint de naïveté), considérée comme une vertu féminine par la majorité des femmes japonaises, est un dispositif non seulement destiné à séduire les hommes, mais également à valoriser leur identité[430]. Ainsi que le remarque Bartky, le « corps docile » est à la fois imposé aux femmes et désiré par ces dernières, non sans ambivalence.

Or, nous observons depuis quelques années un changement de posture des femmes, qu'illustre entre autres une publicité de la société Yukijirushi diffusée en avril 2017. Sous forme d'un clip de quatre minutes, ce spot publicitaire pour un dessert lacté rencontra un large écho auprès du public[431], notamment pour son traitement humoristique des « techniques de séduction » utilisées par les jeunes femmes lors des soirées collectives de rencontre (*gôkon*). Le spot publicitaire présente ainsi le déroulement d'une soirée de rencontre entre un groupe d'hommes et de femmes, que l'une des participantes commente en donnant des conseils sur « l'art de la rencontre » : il faut « faire preuve d'une attitude distinguée » (face à l'interlocuteur masculin), « manger avant de se rendre à la soirée pour donner l'impression d'avoir un appétit de moineau »[432], ou « user avec subtilité de la coquetterie innocente » (*senryaku burikko*). Contrairement aux magazines dits « féminins », ces mêmes qui prônent une image puérile des femmes, cette publicité, curieusement, ne s'adresse pas seulement à un public féminin, insistant de surcroît sur une facette de la psychologie féminine fort éloignée de la faiblesse et de la docilité promue par les magazines sous un enduit d'enfantine coquetterie. Cette ambivalence est mise en scène avec humour et ironie au travers des « techniques de drague » de la gente féminine, contournant ainsi la représentation classique des femmes dans les médias japonais : quoique désespérément conscientes de la norme sociale qui leur est imposée, les femmes

[429] Nous préciserons dans le quatrième chapitre la définition de ce terme aujourd'hui répandu dans le monde entier.

[430] YOMOTA Inuhiko 四方田犬彦, *Kawaii-ron* かわいい論 [La théorie du *kawaii*], Tokyo, Chikuma shobô, 2010, pp. 133-152.

[431] Ce spot a franchi les dix millions de vues sur la page YouTube officielle de Yukijirushi, la compagnie d'alimentation à l'origine de cette publicité : https://www.youtube.com/watch?v=yyVIUDx1n34, consulté le 19 mars 2018.

[432] Les rencontres, notamment collectives, sont au Japon très souvent agrémentées d'un repas.

cherchent ici à prendre l'ascendant dans la relation par un esprit stratégique non dénué d'ingéniosité.

Que ce soit d'une manière directe ou indirecte, l'image des femmes véhiculée par les médias de masse témoigne de leur statut actuel au sein de la société nippone. Dans le milieu de la musique populaire, la situation se complexifie : les icônes féminines, loin d'être systématiquement cantonnées au statut de ces objets de désir promus par les magazines ou la publicité sont bel et bien considérées comme des personnes capables de s'exprimer, de s'affirmer en tant qu'individus. Les musiciennes, bien que confrontées au feu nourri des jugements arbitraires, peuvent se faire les maîtresses de l'image qu'elles choisissent de donner. L'exemple le plus parlant en la matière demeure sans doute celui de Madonna, qui dans l'Amérique des années 1980 et 1990, incarna la figure de proue d'une sexualité féminine réifiée et décisionnaire. La chanteuse était bien consciente de l'impact qu'exercerait son image « reproduite et distribuée », mais sut adroitement en user pour se faire le chantre de l'initiative des femmes[433]. Madonna savait exactement quel pouvoir elle détenait sur la scène musicale, et pour citer David Tetzlaff, s'imposer « dans l'hyper réalité des médias du spectacle postmoderniste » sous la forme de « quelque chose auquel assister et contempler, quelque chose à acheter »[434]. Autre exemple international, mais plus récent, celui de Lady Gaga, artiste considérée comme l'héritière symbolique de Madonna. Comme cette dernière, Lady Gaga utilise pleinement, au-delà sa voix, sa dimension « corporelle », que ce soit dans son apparence ou sa conduite. Ce faisant, elle use d'une tactique redoutable pour d'une part remettre en cause la représentation sexuée et ultra normée des femmes, mais également explorer des questions aussi diverses que celles de l'homosexualité, de la renommée, de la beauté, de la sensualité, de la féminité, et même de la « popularité des blondes féminines »[435]. En s'appuyant volontairement sur les réseaux sociaux, dont l'avènement fut concomitant au démarrage de sa carrière[436], l'artiste italo-américaine est en outre parvenue à faire souffler un vent nouveau sur

[433] David TETZLAF, "Metatextual Girl : patriarchi → postmodernism → power → money → Madonna", in Cathy SCHWICHTENBERG (dir.) *The Madonna Conexion Representational Politics, Subcultural Identities and Cultural Theory*, Oxford, Westview Press, 1993, pp. 239‑263.

[434] *Ibid.* p. 262.

[435] Sally GRAY et Anusha RUTNAM, "Her Own Real Thing: Lady Gaga and the Haus of Fashion", in Martin IDDON et Melanie L. MARSHALL (dir.), *Lady Gaga and Popular Music: Performing Gender, Fashion, and Culture*, New York, Routledge, 2013, p. 45.

[436] La chanteuse est en effet bien connue pour utiliser activement Twitter afin de communiquer avec ses fans.

la question des relations entre fans et célébrités[437]. Ce positionnement vis-à-vis des médias de masse est bien plus affirmé que celui de Madonna, et témoigne d'un grand professionnalisme dans la gestion de son image publique. Mais pour revenir au cas japonais, de telles prises de position existent-elles dans la sphère de la musique populaire japonaise dite « féminine » ? Si oui, comment se caractérisent-elles ? Telles sont les principales questions que nous aborderons dans cette deuxième partie, des premières vagues d'essor de la musique populaire japonaise à la vogue contemporaine du vocaloïde.

Pour ce faire, nous analyserons en premier lieu la structure du monde musical populaire et son rôle dans la représentation des femmes au travers de trois catégories spécifiques : les auteures-compositrices-interprètes, les idoles, et enfin les « vocaloïdes », ces chanteuses issues d'un système de composition musicale domestique. Tout en éclaircissant la problématique de la représentation de ces artistes, nous examinerons plus particulièrement le parcours de certaines musiciennes se démarquant de leurs consœurs par leur position contestataire vis-à-vis de la norme genrée. Cette étude sera consacrée en grande partie à l'analyse des moyens d'expression auxquels recourent ces artistes, à savoir leurs chansons, et plus précisément, les paroles de ces chansons. Il sera donc nécessaire de rester prudents dans nos analyses afin d'éviter une interprétation de leurs textes trop libre, voire arbitraire. L'objectif d'une telle « étude de textes » consistera à mettre en lumière le statut de ces musiciennes à travers l'évocation de leurs intertextes, du contexte socio-historique présidant à l'écriture de ces paroles, mais aussi du parcours personnel de leurs auteurs. Ainsi, et tout en gardant à l'esprit les possibles écueils inhérents à l'exercice de l'interprétation, nous examinerons chaque œuvre citée au prisme de notre problématique principale : les rapports de forces dans la représentation du corps féminin.

[437] Melissa A. CLICK, Hyunji LEE et Holly Wilson HOLLADAY, "Making Monsters: Lady Gaga, Fan Identification, and Social Media", in *Popular Music and Society*, nº 3, vol. 36, juillet 2013, pp. 360‑379.

Chapitre III. La place des musiciennes au Japon : des auteures-compositrices-interprètes au vocaloïde

Avec le développement des labels musicaux, le milieu de la musique populaire japonaise connut un véritable essor à la fin des années 1960. Comme nous l'avons vu dans la première partie, le Japon découvrit au cours de cette décennie un nouveau type de musique populaire tout droit venu d'Occident : le rock. L'industrie musicale japonaise diffusa largement les formations emblématiques du genre, telles que les Beatles ou les Ventures. Mais l'importation du rock dans l'archipel l'avait amputé d'une dimension essentielle : son caractère subversif[438]. Le monde musical populaire japonais dissociait la forme du fond pour n'exploiter que l'enveloppe externe du « rock », au détriment du sens de ce *style*[439]. Dépourvus de la moindre dimension contestataire, les groupes de rock japonais d'alors furent baptisés de l'anglicisme « *gurûpu saundo* » (*group sound*, ou GS) ; si certaines femmes se joignirent à des formations GS, seules les Pinky Chicks (*Pinkî chikkusu*, 1966-1971) furent officiellement signées par un label et virent leurs œuvres diffusées[440]. Comme de nombreuses musiciennes de l'époque, ce groupe avait forgé sa renommée en jouant dans les bases militaires américaines implantées au Japon, répétant sur place la journée pour jouer le soir venu. Il n'a cependant pas rencontré un grand succès populaire : en effet, les Pinky Chicks ne furent pas mises en valeur par leur maison de disque pour leur musique, mais bien pour être un groupe « entièrement composé de femmes », raison

[438] WATANABE Jun 渡辺潤, « *Wakamono bunka kara seiji wo miru* » 若者文化から政治を見る [La politique sous l'angle de la culture des jeunes], in *Wakamono no genzai 'Seiji'* 若者の現代と「政治」[L'actualité de la jeune génération – politique],Tôkyô, Nippon tosho sentâ, 2011, pp. 266-270.

[439] Dans son étude à propos du *sens du style* dans la sphère sous-culturelle, le sociologue et spécialiste des médias Dick Hebdige, déjà cité *supra*, souligne que la sous-culture se subordonne au marché, voire au système de marché, à l'intérieur duquel — et grâce auquel — elle peut pleinement arborer sa singularité. Le style punk, par exemple, se développe dans le système de marché capitaliste d'une manière à la fois improvisée et homologique, impliquant la fusion aléatoire de plusieurs cultures en une sorte de « bricolage » culturel. Aussi la juxtaposition de styles symbolisant deux réalités contradictoires (drapeau et veste, trou dans un T-shirt, *etc.*) est-elle souvent observée dans ce style. Chaque style se construit par ailleurs son propre sens commun autour de « valeurs centrales » (opposition viscérale à la pauvreté, l'inégalité et l'aliénation, *etc.*), auxquelles ses adeptes se réfèrent pour s'intégrer dans une « communauté » reconnue. Dick HEBDIDGE, *Sous-culture - Le sens du style, op. cit.*, 2008 [1979], pp. 106-134.

[440] Coll., *GS Gurûpu saunzu 1965-1970 Rokku bando ga gurûpu saunzu to yobareta jidai* GS グループサウンズ 1965-1970 ロックバンドがグループサウンズと呼ばれた時代[1965-1970 : quand les groupes de rock étaient appelés *Group Sounds*], Kindai eiga-sha, 2013, p. 142.

au demeurant suffisante pour leur modeste public[441]. L'échec de leur premier single *Yopparatta ojôsan* [Une demoiselle enivrée], qui empruntait à l'univers « underground » en écho à la chanson des Folk Crusaders (1965-1968)[442] *Kaette kita yopparai* [Le retour d'un enivré], montre bien à quel point ce groupe était un produit dérivé de la tendance GS, monté de toutes pièces par l'industrie musicale.

1. Les auteures-compositrices-interprètes à l'ère de l'essor de la musique populaire

1-1. L'avènement des musiciennes japonaises folk

Une évolution peut néanmoins être observée dans la posture des musiciennes japonaises à partir de la fin des années 1960. Peu après sa passion éphémère pour les *group sounds*, le monde musical populaire japonais commença à miser sur le folk, une musique contestataire très appréciée du public. Comme le montrent plusieurs études[443], le contexte social de l'époque a joué un rôle non négligeable dans ce succès : dans les années 1960, la société japonaise fut en effet bouleversée par les mouvements estudiantins, qui faisaient suite aux manifestations organisées contre le traité de sécurité nippo-américain. Pour certains militants, la musique folk « traduisait » adéquatement leurs émotions par son aspect subversif ; avec le déclin des mouvements étudiants, toutefois, la majorité des amateurs de folk se détachèrent progressivement de cette dimension protestataire.

L'avènement du folk engendra néanmoins une notable restructuration du statut de *musicien*. Alors que les musiciens ne pouvaient signer de contrat qu'avec une seule maison de disque pendant toute la période de l'après-guerre et des mouvements estudiantins, les années 1970 marquèrent une rupture qui conduisit certains artistes à exercer leur activité musicale de manière autonome[444]. Ceux-ci se tournèrent de plus en plus vers un nouveau mode

[441] Peu d'articles mentionnent ce groupe féminin, un type de formation encore très rare dans le milieu *group sounds* d'alors. Nous nous sommes par conséquent référées aux pages web suivantes, qui ont recueilli des informations sur les groupes GS à l'aide des archives des magazines musicaux de l'époque : http://www.geocities.jp/return_youth/groupsounds/pinky_chicks.html ; http://cragegs.blog85.fc2.com/blo g-entry-332.html, consultées le 19 mars 2018.

[442] Les Folk Crusaders (*Fôku kuruseidâzu*) comptaient alors parmi les groupes de GS les plus populaires au Japon. Ils se démarquaient des autres formations du même genre par leur vision particulière de la société. Pour l'anecdote, ils élaborèrent en 1968 une reprise de la chanson populaire coréenne *Imujin gawa* [La fleuve d'Imjing] suite à la division de la péninsule coréenne après la guerre de Corée (1950-1953). Celle-ci, cependant, ne fut pas mise en vente pour avoir été jugée par la *Minpôren* « chanson à interdire de diffusion » (*hôsô kinshi uta*), tout comme la reprise d'Okabayashi.

[443] Voir les travaux de Minamida (2001), Inoue (2009) et Watanabe (2010).

[444] Azami Toshio souligne qu'au cours des années 1970, les artistes commencèrent à prendre l'initiative dans la gestion de leur production et la diffusion de leurs œuvres. Quatre musiciens de folk très célèbres à l'époque,

d'expression : le « *jisaku jien* », littéralement « auto-composition, auto-interprétation », souvent traduit en français par « auteur-compositeur-interprète », ou ACI[445]. Ce changement de statut influença considérablement les rapports des musiciens japonais avec l'industrie musicale, qui dominait jusqu'alors la production de disques et subordonnait ses artistes aux styles qu'elle désirait commercialiser[446].

Il convient par ailleurs de souligner à quel point l'évolution du contexte social s'appliquait alors également à la question féminine. Si des militantes telles que Shigenobu Fusako[447], Nagata Hiroko ou Tokoro Mitsuko[448] comptaient parmi les dirigeantes en vue de mouvements étudiants, leur rôle décisionnel au sein de chaque mouvement revêtait toutefois une portée variable, et leur présence à la tête du groupe ne signifiait pas nécessairement une parfaite égalité des sexes dans ses rangs, comme ce fut le cas pour Nagata. Ueno Chizuko et Tanaka Mitsu rappellent à ce sujet que le machisme ambiant dominait aussi ces mouvements étudiants, ce qui les poussa d'ailleurs à aborder leur analyse sous l'angle des études de genre, en empruntant le cadre théorique de la critique marxiste-féministe[449]. La vague *Woman Lib*, qui

Yoshida Takurô (1946-), Inoue Yôsui (1948-), Komuro Hitoshi (1943-) et Izumiya Shigeru (1948-), établirent par exemple leur propre société de disque, For Life Records, en 1975. Cette tendance à s'affranchir des grandes maisons de disque s'explique, selon ce dernier, par une opposition idéologique des musiciens au système industriel dominant, un antagonisme hérité de la génération des années 1960 et de la volonté de produire de manière autonome. AZAMI, *op. cit.*, pp. 166-175.

[445] KITAGAWA Junko 北川純子, « *Nihon no popyulâ ongaku to "josei no hyôgen"* » 日本のポピュラー音楽と「女性の表現」[La musique populaire au Japon et l'« expression des femmes »], in *Shikaku hyôshô to ongaku* 視覚表彰と音楽 [Les représentations visuelles et la musique], Tôkyô, Akashi shoten, 2010, p. 138.

[446] AZAMI, *op. cit.*

[447] Shigenobu Fusako (1945-), alors baptisée par ses camarades de lutte « l'Impératrice », compte parmi les rares femmes à avoir dirigé un mouvement estudiantin dans les années 1960-70. Étudiante en formation continue, elle s'engagea dans le militantisme à la fin de la décennie 1960 et contribua à la création de la faction « Armée Rouge » de la ligue Communiste (*Kyôsan shugi dômei sekigun-ha*), groupe dans lequel s'engagea également Nagata Hiroko, et qui deviendra plus tard l'ARU. Shigenobu quitta le Japon en 1971 pour la Palestine, où elle souhaitait lutter aux côtés du « Front populaire de libération de la Palestine ». Elle y établit le « Comité arabe de l'Armée rouge » (*Arabu sekigun-ha*), auteur au cours des années 1970 de plusieurs détournements d'avion et attentats, qui lui valurent cette fois le sobriquet de « Reine rouge ».

[448] Jeune étudiante ayant largement contribué à la fondation de la fédération étudiante *Zenkyôtô*.

[449] Après avoir obtenu en 1977 un diplôme de sociologie à l'Université de Kyôto, Ueno Chizuko (1948-) s'attela à une analyse critique du marxisme au prisme de l'émancipation des femmes, travail auquel elle consacra près d'une décennie. En 1990, elle publia un livre intitulé *Kafuchôsei to shihonsei* [Patriarcat et capitalisme], distinguant au sein du féminisme trois courants théoriques d'émancipation féminine : la « théorie socialiste d'émancipation des femmes » (*shakai shugi fujin kaihôron*) ; le féminisme radical ; le féminisme marxiste. Le premier situe l'origine de la domination masculine dans le système de domination de classes (le système capitaliste) ; la lutte des classes y est alors envisagée comme un moyen pour dissoudre la hiérarchie subordonnant les femmes. Cependant, cette théorie se cantonne à l'espace public et n'envisage pas la relation de pouvoir dans la sphère familiale (privée). Le féminisme radical, quant à lui, dénonce le système patriarcal et sa reproduction en s'appuyant notamment sur la critique de la théorie freudienne d'Œdipe, laquelle réduit la femme à un être émasculé, dépossédé de son phallus. Ce féminisme dénonce les ressorts de reproduction du patriarcat, notamment

apparut à la même période et se fit l'écho des revendications des femmes japonaises, répondait en partie à ce rapport de force défavorable aux femmes des mouvements militants. Dans ce contexte social, la mode du folk influença considérablement les musiciennes. Moriyama Ryôko (1948-) est une pionnière en la matière : contrairement aux musiciennes des années 1960, elle fut l'une des premières à écrire et composer elle-même ses chansons, gardant toutefois, à la différence de ses homologues masculins, ses distances avec l'engagement politique. Nakayama Rabi (dates inconnues) lança en revanche sa carrière musicale d'une manière bien plus politisée, en reprenant dès 1972 les chansons contestataires de Bob Dylan, dans une traduction en japonais[450].

La place des musiciennes dans le panorama de la musique populaire japonaise évolua progressivement au fil des mutations de cette dernière. En 1966, l'entreprise Yamaha établit sa propre fondation, qui créa à partir de 1969 un concours de musique populaire afin d'encourager les rencontres entre musiciens amateurs. Dès la première édition, un nombre considérable de musiciennes se présentèrent. Il fallut toutefois attendre 1973 pour voir une femme auteure-compositrice-interprète décrocher le grand prix du concours. La gagnante, Kosaka Akiko (1957-), devait par ailleurs remporter quelques mois plus tard le premier prix du Yamaha Music Festival (YMF, ou *Sekai kayôsai*), un concours international de chanson populaire organisé par la même compagnie[451]. Deux ans plus tard, Nakajima Miyuki (1952-) fut la troisième ACI à remporter la victoire à ce dernier concours. Ce prix lui permit de lancer sa fructueuse carrière :

---

sa conception archaïque de la famille, sans pour autant tenir compte des facteurs économiques favorisant la pérennité de ce système. Aucun des deux premiers courants ne met ainsi en cause le rapport de détermination entre patriarcat et système économique. C'est le marxisme féministe qui, le premier, met en cause l'aliénation du travail des femmes à l'intérieur de la sphère privée, et dénonce l'exclusion du « travail domestique » de la conception marxiste du travail. En effet, il s'agit bien d'un « travail non payé » contribuant à double titre à une forme de production : il profite d'une part à l'époux en le déchargeant de certaines tâches (la maison et le ménage), et permet d'autre part la production et la formation d'une « future main-d'œuvre » (les enfants). Ainsi, Ueno souligne que le marxisme féministe n'est pas une simple application du marxisme au féminisme, mais bien une *réinterprétation* du marxisme à l'intérieur d'un questionnement féministe. UENO Chizuko, *Kafuchôsei to shihonsei – marukusu shugi feminizumu no chihei* 家父長制と資本制―マルクス主義フェミニズムの地平 [Patriarcat et capitalisme : la perspective du féminisme marxiste], Tôkyô, Iwanami shoten, 1990.

[450] La native d'Ôsaka expliqua son choix de faire de la musique par le « choc » qu'elle avait éprouvé en entendant pour la première fois les œuvres d'Okabayashi Nobuyasu. FUJISAWA Go 藤沢剛, « Nakayama Rabi » 中山ラビ, in *Nihon no josei shingâ songu raita* 日本の女性シンガーソングライター [Les auteures-compositrices-interprètes au Japon], Tôkyô, Shinka Music, 2013, p. 108.

[451] Créé en 1970, ce concours fut entre autres remporté par la chanteuse française Martine Clémenceau, en 1971. L'historique des vainqueurs du grand prix est disponible sur le site du Yamaha Music Festival : http://www.yamaha-mf.or.jp/history/e-history/wpsf/, consulté le 27 juillet 2017.

forte d'une discographie de plus de quarante albums, et toujours en activité après quatre décennies, Nakajima demeure l'une des artistes populaires les plus connues du Japon[452].

1-2. L'évolution de la scène « underground » : Katô Tokiko et Asakawa Maki

À l'instar de Nakajima, de nombreuses femmes ACI virent le jour durant cette période. Vers la fin des années 1960, alors que les mouvements estudiantins s'essoufflaient et touchaient à leur fin, deux artistes femmes, Katô Tokiko (1943-) et Asakawa Maki (1942-2010), firent leur apparition dans le monde de la musique populaire. Si l'une évoluait dans le registre *kayôkyoku* et l'autre sur la scène underground, toutes deux adoptèrent néanmoins vis-à-vis de l'industrie musicale un positionnement critique fort singulier, hérité de la génération *Zenkyôtô*.



Figure 5 : Katô Tokiko[453]

Grâce à sa réinterprétation du « Temps des Cerises »[454] dans le film d'animation *Porco Rosso*, de Miyazaki Hayao (1992), Katô Tokiko est peut-être l'une des rares chanteuses japonaises reconnues hors de l'archipel ; mais elle fait surtout partie des rares auteures-compositrices-interprètes japonaises dont la très longue carrière professionnelle se poursuit encore à l'heure actuelle[455]. Née à Harbin en 1943, Katô y passa toute son enfance aux côtés d'un père employé par la Société des chemins de fer de Mandchourie du Sud. Comme d'autres musiciens de son époque, Katô connut les mouvements *Anpo* et les manifestations étudiantes

[452] SAKAKI Hiroto 榊ひろと, « "*Nyû myûjikku no jidai" wo ken'in shita popukon to sekai kayôsai* »「ニューミュージックの時代」を牽引したポプコンと世界歌謡祭 [Les concours *pop* et le Yamaha Music Festival : les deux axes de l'ère « *new music* »], in *Ongakushiga kakanai J-pop hihyô* 音楽誌が書かない J-pop 批評, Tôkyô, Takarajima-sha, 2004, p. 35.

[453] Source : Amazon.co.jp.

[454] Cette chanson, que l'on ne présente plus, fut initialement composée en 1868 par Antoine Renard, sur des paroles de Jean-Baptiste Clément.

[455] Plus de soixante albums sont sortis depuis 1966, dont le dernier en 2014.

des années 1960. Cet héritage culturel et politique la confronta à un dilemme : pouvait-on devenir une chanteuse populaire sans pour autant s'inscrire dans le registre classique — mais en choisissant un univers plus *underground*, qui soit en accord avec son histoire personnelle[456] ? En grandissant à Harbin, loin du mode de vie japonais, Katô fut bercée par les chansons folkloriques de Russie et d'ailleurs. Aussi chanter des chansons « populaires purement japonaises » dans le registre *kayôkyoku* ou *enka* n'allait-il pas de soi pour la jeune femme. Pourtant, et contrairement à ses aspirations initiales, la chanson titre de son deuxième 45 tours, *Akai fûsen* [Un ballon rouge], écrite dans le plus pur style *kayôkyoku*, rencontra un large succès dans le monde de la musique populaire. Katô, qui n'était pas l'auteure de ce morceau, s'orienta ensuite vers la reprise de chansons occidentales. Elle fut longtemps tourmentée par le fait d'avoir connu son premier succès grâce à une chanson *kayôkyoku*, un remord qui la poursuivit une grande partie de sa carrière.

Son conjoint, Fujimoto Toshio (1944-2002), était alors le leader d'un groupe politique étudiant, l'« Union nationale anti-impérialiste des étudiants japonais » (*Hantei zengakuren*). Fujimoto, qui incarnait à ses yeux le symbole des militants de l'époque, exerça un impact considérable sur son œuvre. Au cours de la période sombre des mouvements étudiants, il fut lui aussi victime des conflits internes et des dogmes idéologiques propres à ces mouvements. Katô, marquée par ces violences symboliques et ces condamnations arbitraires, développa une curiosité pour ce qu'elle voyait comme une contradiction inhérente aux comportements humains. Dans une entrevue, l'artiste explique qu'une « bonne » chanson devrait « toucher » un large public et non une seule partie de la population[457]. Ce point de vue rejoint sa conception du rôle qu'une chanteuse doit jouer dans la société : pour Katô, l'important est en effet de « transporter » le public. Si celui-ci n'arrive pas à saisir le sens d'une chanson, l'artiste doit « combler ce vide » et le guider dans son interprétation. Aussi cherche-t-elle toujours à expliciter son ressenti pour le public en accordant une prime importance à la précision des descriptions.

ひとりで寝る時にはよォー	*Quand tu dors tout seul*
ひざっ小僧が寒かろう	*Tu dois avoir froid aux genoux*
おなごを抱くように	*Réchauffe-toi donc les genoux*

[456] KATÔ Tokiko 加藤登紀子, « Owari to hajimari no nijûsô » 終わりと始まりの二重奏 [Un duo entre la fin et le début], in *Utaitsuzuru jibunshi* 歌い綴る自分史 [Ma vie en chansons], http://www.tokiko.com/poet/jibunshi/jibunshi_18.html, consulté le 2 août 2017.

[457] Entretien disponible en ligne : http://tvtopic.goo.ne.jp/program/nhk/44681/899341/, consulté le 5 juillet 2017.

あたためておやりよ	*Comme tu serrerais une femme contre toi*
ひとりで寝る時にはよォー	*Quand tu dors tout seul*
天井のねずみが	*Les souris au plafond*
歌ってくれるだろう	*Doivent chanter pour toi*
いっしよに歌えるよ	*Alors chante avec elles*

« *Hitori-ne no komori uta* » [La berceuse solitaire]
Katô Tokiko, 1969 (piste 6)

La première chanson personnelle de Katô, *Hitori-ne no komori uta*, lui fut inspirée par le sentiment de fragilité qui s'empara de sa personne lors du blocage de l'amphithéâtre Yasuda et de l'arrestation massive de militants étudiants. Katô considère ce morceau comme une œuvre « tout sauf extraordinaire, loin d'une chanson aux belles paroles ». Celle-ci marquera toutefois son identité artistique en exprimant sa difficulté à tenir une position de chanteuse engagée, déchirée entre son militantisme et la réalité du monde artistique[458]. Cette composition teintée de mélancolie et de solitude, aux antipodes de l'image que renvoyait l'artiste lorsqu'elle interprétait des chansons *kayôkyoku*, aurait pu nuire à sa popularité. Elle lui valut finalement un grand succès, qui déterminerait par la suite son positionnement dans le monde de la musique populaire[459]. Dès lors, la chanteuse devait régulièrement interpréter des chansons engagées, ou faisant d'explicites allusions à des problèmes sociaux et des sujets politiques. Nous reviendrons sur son œuvre et analyserons plus en détail le lien entre ses chansons et son engagement politique dans notre troisième partie.

Au même moment, le monde de la musique *sous-culturelle*, ou musique *underground*, accueillait également de nouvelles musiciennes, dont l'emblématique Asakawa Maki (1967-2010), que les amateurs de musique populaire réfèrent aujourd'hui encore comme « la reine de l'*underground* ». Inspirée par Mahalia Jackson et Billie Holiday, Asakawa fit ses premières armes en chantant du blues et du gospel dans les bases militaires américaines et les cabarets. Les médias devaient souvent qualifier son style de « morne », « mélancolique » ou « triste », des jugements aux connotations plus ou moins péjoratives[460]. Ce penchant pour les chansons

[458] KATÔ Tokiko, *Itetsuita fuyu* 凍てついた冬 [Un hiver gelé], http://www.tokiko.com/jibunsi/jibunsi17.htm, consulté le 5 juillet 2017.

[459] KATÔ Tokiko, *Aoi tsuki no barâdo* 青い月のバラード [La ballade à la lune bleue], Tôkyô, Shôgakukan, 2007, p. 60.

[460] HINAGO Akira 日名子暁, « Yoake no honojiroi yami » 夜明けのほの白い闇 [Pâle obscurité de l'aurore], in *Chotto nagai kankei no burûsu – kimi wa Asakawa Maki wo kiita ka* ちょっと長い関係のブルース―君は浅川マキを聴いたか

mélancoliques ne s'accordait guère à l'ambiance des lieux dans lesquels l'artiste se produisait — et elle se vit bien souvent traitée avec mépris par ses clients —, mais son talent vocal, sa singularité ainsi que la qualité de ses performances lui attirèrent tout de même un certain public. C'est à partir de son deuxième 45 tours, dont la face B fut écrite par Terayama Shûji (1935-1983)[461], le poète et dramaturge *underground*[462] le plus connu du Japon, que la jeune femme trouve sa place dans le monde musical japonais. Le soutien de Terayama, considéré à l'époque comme une grande figure du monde *underground*, constitue d'ailleurs l'un des facteurs déterminants qui contribuèrent à lancer sa carrière. Sortie en août 1969, cette chanson intitulée *Kamome* [La mouette] raconte un crime passionnel, celui d'un pauvre matelot fou amoureux d'une célèbre prostituée, qui lui préfère un homme riche lui ayant « offert un bouquet de roses ». Indigné, le matelot finit par poignarder la prostituée, laissant une sanguinolente « rose rouge sur son cœur »[463].

おいらが 恋した女は	*La femme que j'aimais était*
港町のあばずれ いつも	*Une garce d'une ville maritime*
ドアを開けたままで	*Elle se changeait toujours la porte ouverte*
着替えして	*Pour attirer l'attention des hommes,*
男たちの気をひく 浮気女	*l'infidèle*
かもめ	*La mouette, ma mouette*

[De bien longues relations avec le blues — avez-vous écouté Asakawa Maki ?], Tôkyô, Yûraku shuppansha, 2011, pp. 139‑144.

[461] Dramaturge, poète, cinéaste, essayiste et critique de la scène *underground* de l'ère Shôwa, Terayama naquit à Aomori et grandit dans une famille monoparentale. Influencé par sa mère, qui travaillait dans une base américaine, il fut inspiré par la culture occidentale dès son enfance. Adolescent, Terayama découvrit les cinémas américain et européen grâce, notamment, à son grand-oncle, propriétaire d'une salle de cinéma et d'un théâtre de kabuki. À cette époque, il s'initia également à la littérature japonaise moderne : celle de Shimazaki Tôson (1872-1943), Mori Ôgai (1862-1922) ou Tanizaki Jun'ichirô (1886-1965). Il devait plus particulièrement s'attacher à Ishikawa Takuboku (1886-1912), poète qualifié de « génie » et de « rénovateur » de la forme poétique traditionnelle (Palmé, 2001). Le style théâtral de Terayama, à l'époque qualifié d'« avant-gardiste », s'inspire largement des formes japonaises classiques (kabuki, nô et bunraku), mais également de formes plus populaires telles que le *naniwabushi*, le rakugo ou même le cirque. Dans les années 1970 et 1980, Terayama effectua une tournée internationale avec sa compagnie théâtrale *Tenjô Sajiki*, fondée en 1967. Le dramaturge fut alors aussi bien « félicité pour son originalité choquante et ses excentricités théâtrales, [que] damné pour sa fascination pour la perversion et l'anomalie ». Sur Terayama, voir entre autres Carol Fisher SORGENFREI, "Showdown at Culture Gap: Images of the West in the Plays of Shuji Terayama", in *Modern Drama*, nº 1, vol. 35, mars 1992, pp. 117‑126.

[462] Selon le Trésor de la Langue Française, le terme *underground* désigne «[l'e]nsemble de[s] productions culturelles, artistiques à caractère expérimental, situées en marge des courants dominants et diffusées par des circuits indépendants des circuits commerciaux ordinaires. » Nousentendons ainsi le terme dans cette acception, qui s'oppose d'ailleurs à la notion de « courants principaux » recouverte, selon le dictionnaire Larousse, par le terme *mainstream*.

[463] *Ibid.*

笑っておくれ	*Souris-moi*
おいらは 恋した女の部屋に 跳び込んで 不意に ジャックナイフを ふりかざして 女の胸に赤いバラの贈り物	*Je me suis précipité dans la chambre de* *ma bien-aimée — et sans crier gare* *J'ai joué de mon couteau de poche* *Sur son cœur* *Lui offrant ainsi une rose rouge*
かもめ かもめ かもめ かもめ さよなら あばよ…	*La mouette, ma mouette* *La mouette, ma mouette* *Au revoir, adieu…*

« *Kamome* » [La mouette], Asakawa Maki, 1969 (piste 7)

Malgré leur ton mélancolique, les chansons d'Asakawa étaient très appréciées par les ex-militants étudiants de l'époque. De nombreux jeunes, abattus par l'échec de leur action, assistaient à ses concerts. Dans l'extrait suivant, Ueno Chizuko témoigne de la détresse qu'elle éprouva devant le déclin des mouvements étudiants, du désœuvrement musical dans lequel elle était alors plongée :

> 「左も右もまっくらやみ」の時代でした。（…）（大学闘争が解体した後）静けさを回復したキャンパスになじめず、ちまたをうろついていました。学友たちを肩を組んで歌った「インターナショナル」などという闘争歌は、もはや歌う場もなく、私たちに歌う歌は残されていませんでした。(…) フォークの歌手の感傷には辟易しましたし、好きだったニューミュージックは、その頃の気分にはどれもあまりに脳天気すぎて、歌う気にはなれませんでした。[464]

> C'était une époque uniformément « sombre ». […] (Après l'échec des mouvements étudiants,) je passais mon temps à traîner en ville car je n'avais plus envie d'aller à la fac, où le calme était revenu. On ne pouvait plus entonner l'Internationale, ce chant de révoltés que nous avions chanté avec les camarades en nous tenant par l'épaule. Nous n'avions plus rien à chanter. […] L'émotion dégagée par les musiciens folks m'ennuyait, et je n'arrivais plus à écouter cette *new music* que j'avais pourtant aimée, mais qui me paraissait soudain trop insouciante, trop indifférente à la situation du moment.

[464] UENO Chizuko, « Migi mo hidari mo makkura yami no jidai deshita » 右も左も真っ暗闇の時代でした [C'était une époque sombre], in *Chotto nagai kankei no burûsu – kimi wa Asakawa Maki wo kiita ka, op. cit.*, pp. 21‐26.

Dans ses chansons, Asakawa Maki ne cherchait pas à faire passer de « message », à dénoncer des phénomènes ou à se positionner politiquement, préférant laisser l'interprétation de ses œuvres à la discrétion de son audience. Elle se considérait ainsi parfois comme une « femme de réconfort pour [un] public »[465] majoritairement composé d'anciens militants. Sa musique aussi sombre et triste qu'expressive et désinhibée servait en quelque sorte de baume à l'ennui, au chagrin, voire à la douleur aiguillonnant nombre d'étudiants de l'époque[466]. La chanteuse s'abandonnait à son public, faisait siens l'abattement et l'indignation de militants peinant à accepter la défaite de leurs mouvements, dont ils se sentaient de surcroît responsables. Les chansons d'Asakawa incarnent ainsi l'hébétude que l'échec de ces mouvements put à l'époque générer[467] : leur morosité entrait en résonnance avec l'état d'esprit de jeunes gens déçus par les dérives du collectivisme autoritaire, et qui cherchaient, à travers la musique, à s'extraire de cette léthargie nouvelle sans retomber dans la complaisance contestataire que leur avait offert le folk dans les années 1960. Dès lors, et à la différence des publics militants occidentaux, les chansons par trop contestataires et subversives commencèrent à être délaissées par la jeunesse japonaise au profit de morceaux « mélancoliques mais paisibles », plus sombres et moins explicitement engagés. Une préférence musicale finalement assez représentative d'une certaine apathie, d'une torpeur à nouveau observable chez les jeunes Japonais d'aujourd'hui.

[465] ASAKAWA Maki 浅川マキ, *Konna fû ni sugite iku no nara : Asakawa Maki 1971-2003* こんな風に過ぎて行くのなら: Asakawa Maki 1971-2003 [Si le temps passe ainsi : Asakawa Maki 1971-2003] , Fukuoka, Sekifûsha, 2003, p. 185.

[466] KAMEWADA Takeshi 亀和田武, « Zasetsu sae dekinakatta nanjûnendai no watashitachi ni » 挫折さえできなかった 1970 年代の私たちに [À nous, la génération des années 1970, qui ne pouvions même pas nous décourager], in *Chotto nagai kankei no burûsu – kimi wa Asakawa Maki wo kiita ka*, *op. cit.*, 2011, pp. 170‑175.

[467] TANAKA Yûko 田中裕子, « "Ikagawashisa", "Taihai", "Shi" » 「いかがわしさ」「退廃」「死」 [« Louche », « décadence », « mort »],*ibid*., pp. 91‑99.



Figure 6 : Asakawa Maki © Universal Music Japan[468]

Si les musiciennes aussi bien *mainstream* qu'*underground* continuaient alors à interpréter les chansons que des compositeurs écrivaient pour elles, des artistes comme Moriyama Ryôko, Katô Tokiko ou Asakawa Maki s'imposèrent ainsi comme les figures de proue de la première vague d'auteures-compositrices-interprètes japonaises. La sociologue et musicologue Kitagawa Junko précise que « grâce à cette nouvelle forme de production musicale, l'idée que les femmes se faisaient du *moi* et des *hommes* transparaissait ainsi dans leurs paroles »[469]. Ces musiciennes ne revendiquaient pas à grands cris les droits des femmes, ni ne dénonçaient la domination masculine —leur positionnement musical et artistique suffisait en lui-même à interroger le fait d'être une femme dans la société japonaise. Deux autres artistes devenues populaires un peu plus tardivement, vers la fin des années 1970, se distinguent de même par des postures sociales particulières : Nakajima Miyuki et Arai Yumi.

1-3. Deux musiciennes populaires à l'ère post-*zenkyôtô* : Nakajima Miyuki, chantre des « perdants », et Arai Yumi, porte-parole de la société de consommation

Quelques années après les débuts de Katô et Asakawa, le style *singer-songwriter* (*jisaku jien)* et les femmes ACI occupent enfin une place importante dans le paysage de la musique populaire japonaise[470]. Parmi les nombreuses musiciennes à avoir percé dans ce genre, deux artistes aux caractères totalement distincts, Nakajima Miyuki et Arai Yumi (1954-), se démarquent de notable manière. Ces deux musiciennes emblématiques se firent connaître dans

[468] Source : https://www.universal-music.co.jp/asakawa-maki/products/toct-27084/, consulté le 5 mai 2018.
[469] KITAGAWA, *op. cit.*, p. 138.

[470] Kanô Mikiyo, l'une des figures de proue des mouvements *Woman Lib*, souligne que les années 1970 ont été marquées par de nombreuses chansons de femmes, et « non d'hommes, comme on le croit souvent » (Kanô, 1994, postface).

une société en plein essor économique — et en pleine phase de mutation vers une « société de consommation ». Nous allons d'abord nous pencher sur le cas de Nakajima Miyuki, avec deux de ses chansons les plus populaires, puis sur celui d'Arai Yumi, en nous focalisant cette fois sur son positionnement artistique.

En tant que figure bien connue de la génération *Anpo* comme des milieux gauchistes et intellectuels, la présence de Nakajima Miyuki était déjà prégnante dans la société japonaise du milieu des années 1970. En 1975, la chanson *Jidai* [Une époque] lui avait non seulement permis de remporter le grand prix du Yamaha Music Festival, mais de toucher l'ensemble de la population japonaise, bien au-delà du public acquis à sa cause.

そんな時代もあったねと いつか話せる日が来るわ あんな時代もあったねと きっと笑って話せるわ だから今日はくよくよしないで 今日の風に吹かれましょう	*« Dire que cette époque a existé... »* *Le jour approche où l'on pourra le dire* *« Dire que cette époque a existé... »* *Et on en parlera sûrement en riant* *Alors ne nous décourageons pas* *Laissons-nous porter par le vent* *d'aujourd'hui*
まわるまわるよ　時代はまわる 喜び悲しみ繰り返し 今日は別れた恋人たちも 生まれ変わって　めぐりあうよ	*Les temps passent et changent* *Joies et chagrins se répètent* *Les amoureux qui se séparent aujourd'hui* *Se retrouveront dans un autre monde*
旅を続ける人々は いつか故郷に出会う日を たとえ今夜は倒れても きっと信じてドアを出る たとえ今日は果てしもなく 冷たい雨が降っていても	*Les gens qui continuent leur voyage* *Croient qu'ils reverront un jour la terre* *d'où ils viennent* *Même s'ils ne peuvent plus avancer ce soir* *Ils y croient et franchiront leur porte* *Même s'ils doivent aujourd'hui affronter* *une pluie froide qui n'en finit pas*
めぐるめぐるよ　時代はめぐる 別れと出会いを繰り返し 今日は倒れた旅人たちも 生まれ変わって歩き出すよ	*Les temps passent et changent* *Rencontres et séparations se répètent* *Les voyageurs tombés sur leur route* *La reprendront dans un autre monde*

« *Jidai* » [Une époque], Nakajima Miyuki, 1975 (piste 8)

Cette chanson particulière pour son auteure, puisqu'elle lui valut de « percer » dans le monde de la musique populaire, avait été écrite en hommage à son père, atteint d'une hémorragie cérébrale[471]. À l'époque, ce contexte d'écriture ne fut pas dévoilé par Nakajima, qui préféra laisser à ses vers toute leur puissance sans les renvoyer à son histoire personnelle, rendant la chanson à la fois accessible et poignante. Comme *Jidai*, le répertoire de Nakajima Miyuki est très mélancolique ; il combine une stupeur, une amertume et un sentiment de déception dans lesquels se reconnut une grande partie du public japonais de l'époque. En ce sens, son positionnement artistique est comparable à celui d'Asakawa, voire de Katô. Nakajima se distingue cependant de ses « prédécesseurs » en remettant assez brutalement en cause certaines situations sociales :

あたし中卒やからね 仕事を
もらわれへんのや と書いた
女の子の手紙の文字は　とがりながら
ふるえている

[1] *Comme j'ai arrêté mes études après le collège / Personne ne me donnera de travail*
Avait-elle écrit dans sa lettre, d'une écriture tremblante mais aiguisée

ガキのくせにと頬を打たれ 少年たちの
眼が年をとる
悔しさを握りしめすぎた　こぶしの中
爪が突き刺さる

[2] *Ils ont pris des claques alors qu'ils n'étaient que des gosses / Le regard de ces garçons en a pris un coup*
Dans leurs poings serrés à force de dépit / leurs ongles mordent leurs chairs

私 本当は目撃したんです
昨日電車の駅 階段で
ころがり落ちた子供と
つきとばした女のうす笑い
私 驚いてしまって
助けもせず 叫びもしなかった
ただ 怖くて逃げました
私の敵は 私です

[3] *Hier, dans un escalier de la gare*
Un enfant a dégringolé
Je l'ai de mes yeux vu
Le sourire de la femme qui l'a poussé
J'étais tellement choquée
Que je ne lui ai pas tendu la main
Je n'ai même pas crié
Je me suis juste enfuie
Je me révolte contre moi-même

ファイト！　闘う君の歌を
闘わない奴等が笑うだろう

[4] *Fight ! Ta chanson à toi, qui te bats*
Sans doute les lâches s'en moqueront-ils
Fight ! Dans l'eau si froide
Il faut que tu remontes, même si tu trembles

[471] Selon un article du magazine *Gendai Business* du 31 mars 2016 : http://gendai.ismedia.jp/articles/-/48297, consulté le 9 septembre 2017.

ファイト！　冷たい水の中を
ふるえながらのぼってゆけ

« *Fight !* » [Courage !], Nakajima Miyuki, 1983 (piste 9)

Cette chanson s'inspire de faits réels, recueillis du temps où l'artiste animait une émission radio. Nakajima l'a plus précisément écrite à partir des confidences que ses auditeurs lui avaient faites dans leurs courriers. L'artiste donne à voir différentes formes de violences sociales et leurs « victimes » tourmentées, à commencer par une jeune femme exclue du marché du travail à cause de son parcours scolaire jugé insuffisant. La strophe « *togarinagara furuete iru* » (d'une écriture « tremblante mais aiguisée ») traduit tout le dépit de l'intéressée face aux inégalités sociales. Le deuxième couplet évoque la rage étouffée d'adolescents devant la dureté et l'intransigeance d'un monde adulte malmenant autant leurs corps que leurs cœurs, dans une représentation de violences sociales et domestiques matinée de conflits intergénérationnels. Le troisième couplet décrit enfin une autre forme de violence familiale, cette fois-ci dans l'espace public : le narrateur, sans doute une jeune femme, raconte un événement traumatisant dont elle a été témoin — une mère poussant son enfant dans un escalier. Outre les faits déjà troublants, la narratrice ajoute un détail d'importance : alors qu'elle assistait à l'événement, elle a tourné le dos à la scène et s'est enfuie, apeurée. Choquée par sa propre réaction, elle avoue sa faiblesse et son inhumanité. Cette anecdote traduit plutôt fidèlement le climat de l'époque : dans la société japonaise des années 1970, la violence domestique n'était encore ni véritablement reconnue, ni dénoncée. Ce ne fut qu'à partir des années 1980 que des spécialistes commencèrent à prendre conscience des mauvais traitements infligés aux enfants[472]. Le sociologue de l'enfance Tsuzaki Tetsurô souligne qu'il existait à l'époque deux types de mauvais traitements : la maltraitance « à l'ancienne » (y compris dans le commerce d'enfants et les avortements forcés pour cause de détresse économique familiale), à laquelle s'ajoutait une « nouvelle » maltraitance tant physique que psychologique, et dans tous les cas symptomatique d'une société urbaine où les individus ont tendance à s'isoler, à ne plus interagir socialement[473]. Fruit véreux de l'amélioration du niveau de vie, l'isolement des individus avait paradoxalement multiplié le

[472] YOSHIDA Tsuneo 吉田恒雄, « Jidô gyakutai bôshi-hô oyobi jidô fukushi-hô no kaisei to korekara no kadai » 児童虐待防止法および児童福祉法の改正とこれからの課題 [La révision et les futures problématiques de la Loi sur la protection de l'enfance et de la Loi sur la prévention des abus envers les enfants], in *Kodomo no niji jôhô kenshû sentâ kiyô*, 2005.p. 22.

[473] TSUZAKI Tetsurô 津崎哲郎, *Kodomo no gyakutai – sono jittai to enjo* 子どもの虐待―その実態と援助 [Les mauvais traitements sur les enfants – situation actuelle et aides disponibles], 1e éd., Ôsaka, Toki Shobô, 1992, 270 p.

nombre d'actes violents commis sur des enfants. En quelques lignes, Nakajima pointe du doigt la gravité de ce problème social et l'impuissance individuelle qui en résulte.

Les couplets [2] et [3] témoignent d'une certaine vision de la société nipponne. Dans le deuxième, les garçons « grandissent » dans la révolte, les « poings serrés » contre le discours des adultes ; dans le troisième la narratrice procède à une introspection suite à un événement troublant qu'elle s'estime coupable de ne pas avoir dénoncé. Les différents protagonistes, d'abord déconcertés par une société déraisonnable, sont malgré eux forcés de s'adapter à la réalité absurde qui leur est jetée au visage. À travers ces scènes violentes, Nakajima dévoile l'absurdité de la société de son temps et le dilemme d'une jeune génération plongée dans les vicissitudes d'une ère de transition. L'artiste ne se contente pas, cependant, d'une simple description ; à la différence de Katô ou d'Asakawa, Nakajima manifeste une forme de sollicitude et de compassion qu'elle partage avec chacun de ses personnages. L'artiste change d'ailleurs de voix à chaque refrain, lorsqu'elle lance ce « *Fight !* » [4], comme si elle était directement prise à partie. Sa voix devient plus aigüe, et plus faible. Le décalage entre sa voix habituelle, si dense, et cette voix maladroite et hésitante semble contribuer à effacer la distance émotionnelle qui sépare l'artiste de son public. Pour la critique Nagasawa Tomonori, Nakajima est une artiste qui exacerbe les passions populaires, qui décrit de manière hypersensible et réaliste la société[474]. Cette empathie caractéristique lui donne aujourd'hui encore la réputation d'une artiste « aux côtés des perdants »[475].



[474] NAGASAWA Tomonori 長澤智之, « Nakajima Miyuki 中島みゆき » in 1970 Ongakujin hyakka, Gakushûkenkyûsha, 1994, pp. 150-151.

[475] KAWATA Takuya 河田拓也, « Nakajima Miyuki wa kauntâ karuchâ deha nai ! 中島みゆきはカウンターカルチャーじゃない！ [Nakajima Miyuki ne fait pas partie des milieux de la contre-culture !] » in *Ongakushi ga kakanai J-pop hihyô*, vol. 24, avril 2003, p. 115.

Figure 7 : Nakajima Miyuki[476]

À la même période, le monde de la musique populaire japonaise vit éclore une nouvelle artiste singulière : Arai Yumi[477], plus souvent appelée « Yuming ». De la même manière que les artistes précédemment citées, celle-ci devait connaître une très longue carrière professionnelle, se poursuivant toujours à l'heure actuelle. C'est elle qui réalise en revanche les meilleures ventes : dès ses débuts comme auteure-compositrice-interprète, en 1972[478], ses albums se vendent au Japon à plus d'un million d'exemplaires. Yuming occupe aujourd'hui encore une place de choix dans le milieu de la musique populaire japonaise : en 2016, elle marqua un nouveau record en devenant l'artiste la plus âgée à s'être jamais hissée à la première place du classement des ventes d'albums établi par l'Oricon, à 62 ans[479]. Yuming est essentiellement « connue » hors des frontières de l'archipel grâce au film d'animation de Miyazaki Hayao *Kiki la petite sourcière* (1989), dont la bande originale reprenait l'une de ses chansons. En outre, la chanson-titre de son premier album *Hikôkigumo* (1973) fut choisie comme thème musical du dernier film du réalisateur, *Le vent se lève* (2013).

La musique de Yuming est à l'opposé de celle de Nakajima Miyuki. Inspirée par la pop américaine et européenne, son style musical se détache radicalement du folk ou du *kayôkyoku*, et fait des relations amoureuses le principal sujet de ses chansons.

青春の後ろ姿を	*L'envers de la jeunesse*
人はみな忘れてしまう	*Tout le monde va l'oublier*
あの頃のわたしに戻って	*Si je pouvais redevenir celle que j'étais*
あなたに会いたい	*Alors j'aimerais te revoir*

« *Ano hi ni kaeritai* » [Si je pouvais revenir à ce jour]
, Arai Yumi, 1975 (piste 10)

Son sixième 45 tours, *Ano hi ni kaeritai* [Si je pouvais revenir à ce jour], fut l'un de ses plus grands succès. La nostalgie caractéristique de ses paroles pourrait renvoyer à d'autres

[476] Source : Amazon.co.jp.
[477] Après son mariage en 1976, Yuming prit le nom de famille de son conjoint, le producteur et arrangeur Matsutôya Masataka. Aujourd'hui, l'artiste est plus connue sous le nom de Matsutôya Yumi, que sous son nom de jeune fille.
[478] Sa carrière musicale avait en réalité commencé en 1971 ; elle n'était alors « que » compositrice.
[479] Selon le site web d'Oricon : http://www.oricon.co.jp/news/2081108/full/, consulté le 15 septembre 2017.

chansons de l'époque, mais Yuming s'en distingue en intégrant de la *bossa nova*, un genre musical plutôt rare dans la musique populaire d'alors. L'artiste s'inscrit dans une nostalgie pop qui rompt avec la mélancolie propre au *kayôkyoku* ou au folk des années 70. Chez elle, c'est la thématique de l'amour qui prend la place des regrets et des désillusions, nés de l'essoufflement des mouvements sociaux ambitieux des années précédentes. Yuming est ainsi rapidement considérée comme une des artistes féminines emblématique de la *new music*.



Figure 8 : Arai Yumi[480]

Avec la prospérité économique des années d'après-guerre, le Japon enregistra une augmentation du niveau de vie de sa population. Or, comme le souligne la critique littéraire Etô Jun, cette prospérité fut rendue possible par la présence des États-Unis sur le territoire nippon. Le roman de Tanaka Yasuo (1956-) *Nantonaku, kurisutaru*[481] reflète bien cette ambiance « légère et futile »[482]. Ce roman paru en 1980, où sont présentés les « endroits en vogue » de Tôkyô (soient des quartiers regorgeant de magasins de mode occidentale), constitue pour Narita Ryûichi « une déclaration de la jeune génération, qui désire un nouveau style de vie, plus urbain

[480] Source : *Shukan Gendai*, http://gendai.ismedia.jp/articles/-/47314.

[481] Un des romans emblématiques de cette époque, qui s'est vendu à plus d'un million d'exemplaires. Narré à la première personne, il raconte l'histoire d'une jeune étudiante, également mannequin, qui vit à Tôkyô et part à la recherche de son identité. Sa vie se déroule sans passion particulière, dans une forme de flou permanent. Selon plusieurs critiques et chercheurs, cette héroïne incarne l'apathie constatée chez la plupart des jeunes de l'époque, souvent appelés « génération des apathiques » (*shirake sedai*). D'autres travaux révèlent que cette apathie prend sa source dans l'échec des mouvements estudiantins des années 1960, notamment symbolisés par les lynchages au sein de l'ARU (Ogawa, 1988 ; Miyadai, 2007). Pour la majorité de cette jeune génération, se trouver un ennemi et se mobiliser contre lui semble désormais « honteux » (Miyadai, *op. cit.*, p. 152). Cette nouvelle vision exerça un impact considérable sur l'expression musicale, nombre de musiciens préférant dorénavant évoquer le quotidien et les sentiments plutôt que les problèmes sociaux et les mouvements contestataires. (Ogawa, *op. cit.*, p. 53)

[482] TAKEDA Tôru 武田徹, « Kanojo wa nani wo utawanakatta no ka? » 彼女は何を歌わなかったのか？[Que n'a-t-elle donc chanté ?] », in *Ongakushi ga kakanai J-pop hihyô* 音楽誌が書かない J-pop 批評[Les critiques J-pop jamais parues dans la presse musicale], vol. 16, décembre 2001.

et citadin »[483], et dont les aspirations appellent à un renouveau des propositions artistiques, notamment musicales. Takeda Tôru remarque que Yuming transpose dans ses œuvres la même atmosphère de changement liée à l'occupation américaine : à ses débuts, ses chansons se plaisaient à mettre en scène une richesse « à l'américaine » (*amerikateki yutakasa*)[484]. Le critique souligne que Yuming inscrit cet environnement occidentalisé dans l'espace social japonais, en recourant notamment à des toponymes précis :

中央フリーウェイ	*L'autoroute centrale*
調布基地を追い越し	*Dépasse la base de Chôfu*
山に向かっていけば	*Et se dirige vers la montagne*
黄昏がフロント・グラスを	*Le crépuscule va envahir de ses couleurs*
染めて広がる	*Le pare-brise de la voiture*

« *Chûô furîwei* » [L'autoroute centrale], Arai Yumi, 1976 (piste 11)

La *Chûô freeway*, dont le nom exact est *Chûô jidôshadô*, est une autoroute à péage qui relie Tôkyô et Nagoya ; l'ancienne base militaire japonaise de Chôfu, elle, fut réquisitionnée par les États Unis après la Seconde Guerre mondiale, avant d'être rendue au Japon en 1972. Ces deux endroits symbolisent à la fois la modernisation et l'augmentation du niveau de vie général dans la société japonaise, où la population « commence à se libérer de traces de la défaite de la Grande guerre »[485]. En intégrant ces deux lieux caractéristiques à la topographie urbaine de l'époque, Yuming évoque l'enthousiasme et la frénésie de la société nippone pour le développement économique.

Takeda relève une autre caractéristique dans les chansons de Yuming : les relations d'amour décrites par ses paroles « n'ont pas pour objectif le mariage ».

あの人のママに会うために	*Comme j'avais besoin de voir sa mère*
今一人　電車に乗ったの	*J'ai pris le train, toute seule*
黄昏せまる　街並みや	*Les rangées de maisons au crépuscule*
車の流れ	*Le flot des voitures*
横目で追い越して	*Je regardais tout ça de biais*

[483] NARITA Ryûichi 成田龍一, *1980 nendai saikô* 1980 年代再考 [Nouvelles considérations sur les années 1980], Tôkyô, 2014.

[484] TAKEDA, *op. cit.*

[485] ÔSAWA Masachi 大澤真幸, « 1980 nendai saikô », *op. cit.*

	Je suppose qu'il doit avoir trouvé
あの人はもう気づくころよ バスルームにルージュの伝言 浮気な恋を早くあきらめない限り うちには帰らない	*Le message au rouge à lèvres que j'ai laissé dans la salle de bain* *Tant qu'il ne se dépêchera pas de mettre un terme à ses infidélités* *Je ne retournerai jamais à la maison*

« *Rûju no dengon* » [Le message au rouge à lèvres] »,
Arai Yumi, 1975 (piste 12)

Dans *Rûju no dengon* (« Le message au rouge à lèvres »), future chanson-thème du film d'animation *Kiki la petite sorcière*, l'artiste évoque un couple marié, dont le mari est d'humeur volage. Sous le coup de la colère, la femme décide d'aller se plaindre à sa belle-mère afin que celle-ci le réprimande et condamne son comportement. Les difficultés et désaccords maritaux du couple marié sont portés par une mélodie joyeuse, inspirée du *doo-wap* (rhythm and blues) et du rock'n roll. En utilisant pour « rouge à lèvres » un anglicisme plutôt que le mot japonais *kuchibeni*, Yuming dépeint un couple citadin et moderne. Dans le deuxième couplet, l'auditeur constate que l'épouse est au courant de la relation adultère de son mari. Pour autant, elle ne reste pas impassible à la nouvelle et décide, en réaction, de sermonner son mari avant de quitter le domicile conjugal et d'avoir recours à sa belle-mère comme ultime moyen de pression. Même si le couple prend en quelque sorte la forme d'une « triade » avec l'inclusion traditionnelle de la belle-mère, l'indépendance de la femme mariée reste tout de même mise en avant.

Cette vision moderne du couple (et plus spécifiquement des épouses) trouve son écho dans la carrière professionnelle de Yuming : cette dernière, en effet, compte parmi les ACI n'ayant pas interrompu leur carrière après son mariage, et parmi les rares artistes à avoir conservé leur popularité intacte sous leur nouveau nom d'épouse. En plus d'offrir au public une image de femme « émancipée », son parcours et ses choix artistiques ont contribué à répandre l'idée que les femmes urbaines de la nouvelle génération aspiraient à davantage de liberté et d'autonomie[486].

[486] TAKEDA, *op.cit.*

Avec la naissance du terme *J-pop*, Yuming s'imposa comme une icône de cette catégorie musicale, tandis que Nakajima Miyuki trouvait sa place dans le monde du *kayôkyoku*. Toutes deux des femmes indépendantes (Nakajima ne s'est d'ailleurs jamais mariée), elles n'attirent toutefois plus le même public à l'heure actuelle : alors que Yuming continue à attirer les jeunes femmes, Nakajima rencontre davantage de succès auprès de la génération des années 1960-1970.

Toutes les œuvres de ces artistes ACI n'ont pas nécessairement témoigné d'un engagement politique dans le sillage de musiciens tels qu'Okabayashi Nobuyasu. Comme la plupart de leurs homologues masculins, elles amputèrent le style folk de sa dimension contestataire pour n'en garder que la forme musicale. Malgré une distanciation vis-à-vis d'un engagement politique et social trop explicite, les artistes féminines ACI restaient très liées avec les principales figures des mouvements étudiants. Dès lors, quelle signification revêtait ce soi-disant *mutisme* ? Cette rupture assumée entre la dimension subversive et la forme du folk annonçait cependant un style musical qui continuera de se développer dans la décennie 1980 : à l'époque où l'industrie musicale progressait sur le plan technique et élargissait son marché, cette forme de « folk désengagé » devait gagner un nouveau public, comme en témoigne le succès continu de Yuming, bien après les années 1970.

Dans le même temps, les acteurs de l'industrie musicale cherchèrent à s'ouvrir à d'autres domaines industriels afin de promouvoir de manière plus efficace et innovante leurs produits. C'est ainsi qu'ont été inventés des « produits dérivés » comme les chansons principales de séries télévisées, ou encore les karaokés[487]. Les stratégies déployées afin de satisfaire les attentes des consommateurs de musique populaire comprennent également l'élaboration de critères distinctifs et de genres musicaux plus faciles à diffuser et à vulgariser[488]. Outre les contraintes imposées par cet environnement cadré et formalisé, la pression sur les musiciennes folks s'intensifia avec l'apparition de la musique électronique et la deuxième vague de la musique « de groupe » à la fin des années 1980, puis l'arrivée du *R'n B* dans les années 1990. Les femmes ACI furet ainsi d'autant plus marginalisées que la dimension commerciale du

[487] CHUJO, *op. cit.*, 2012, P. 10.

[488] La chaîne de production musicale implique, il convient de le souligner, plusieurs acteurs. Ce système s'élargit et se complexifie avec l'avènement des agences de production (Azami, 2004, pp. 161-166). L'œuvre qui sort officiellement est donc parfois très éloignée du protoype original, point que nous aborderons *infra*.

champ musical progressait[489]. Or, la multiplication et la diversification des styles musicaux brouillèrent les différences stylistiques pour déboucher sur un brassage d'esthétiques musicales et l'émergence d'artistes originales[490]. De nos jours, il est devenu impossible de classer un(e) artiste dans un seul genre musical. L'hybridité est de mise ; certains mêlent le jazz et la pop, d'autres combinent rock et hip-hop, *etc*. La liberté des artistes dans le choix de la forme n'obéit pas seulement à une stratégie commerciale ou à une contrainte imposée par l'industrie musicale, mais également à une volonté artistique d'émancipation du carcan industriel. En d'autres termes, les musiciennes s'interrogent sur la manière de faire évoluer leurs performances dans un cadre aussi contraignant. La forme ACI est d'autant plus dynamique que les artistes, en se confrontant à cet environnement normé et stéréotypé, tentent d'en bousculer les dogmes.

Toutefois, il convient de se demander comment les femmes ACI appréhendent leur statut de *femmes* dans ce milieu spécifique. Il n'est pas innocent qu'Asakawa Maki se soit sentie comme une « femme de réconfort » pour les militants japonais, et qu'elle s'en soit tenue à un style discursif ; que Katô ait évité d'expliciter ses opinions politiques dans ses chansons malgré son engagement ; ou encore qu'Arai Yumi ait veillé à souligner la présence de la « mère » du mari dans *Rûju no dengon*, malgré ses velléités d'indépendance et d'affranchissement du cadre familial traditionnel. À l'instar de ces artistes, la majorité des femmes ACI choisissent des textes *désengagés* malgré leur conscience politique ou leur sensibilité aux problèmes sociaux. Au-delà de la pression exercée par le système industriel, ne pourrait-on supposer que leurs choix stylistiques soient conditionnés par d'autres facteurs ?

[489] Voir le chapitre II.

[490] Telles qu'Utada Hikaru ou Sheena Ringo, pour ne citer que quelques exemples de musiciennes déconstruisant la notion de catégories musicales.

2. Les *aidoru*, ou la fétichisation de la féminité

Il est une catégorie d'artistes spécifique au monde de la musique populaire japonaise : celle des *aidoru*[491]. Le terme *aidoru*, du français « idole », a émergé au Japon avec le film franco-italien « Cherchez l'idole »[492], sorti dans les cinémas de l'archipel en 1964[493]. L'industrie musicale japonaise l'utilisa souvent à mauvais escient, faute d'avoir saisi le sens exact du terme. Les vedettes japonaises étaient ainsi indifféremment appelées soit *aidoru*, soit *sutâ* (de l'anglais *star*), indiquant par là qu'il s'agissait de célébrités[494].

2-1. Définition

Conceptualisant la notion de « star » dans son analyse de l'industrie cinématographique, le sociologue français Edgar Morin distingue deux aspects constitutifs de ces vedettes : celui de « mythe » et celui de « produit »[495]. La « star » serait donc en premier lieu une incarnation divine, au regard des grands attributs « mythiques » projetés sur sa personne par le public. Morin désigne alors le processus de starification comme une production propre au système capitaliste, les « stars » étant en effet, dans la logique industrielle capitaliste, des objets de consommation dont la valeur commerciale est sublimée par l'association d'une image à la fois publique et privée. Les stars elles-mêmes participent à cette fétichisation et sont les parties prenantes d'un « phénomène pseudo-religieux structuré dans le système de production commerciale capitaliste »[496]. À partir de cette théorie, le sociologue et psychologue Inamasu Tatsuo met en évidence la transformation de la notion de « star » en notion d'« *aidoru* »[497]. Selon lui, cette évolution s'appuie sur la mutation et le développement des médias, notamment par la démocratisation du petit écran. Autrement dit, si les stars étaient les vedettes du temps de l'économie cinématographique, les *aidoru* seraient celles de la télévision. Les stars sont une

[491] Nous optons pour la transcription en *rômaji* « aidoru » afin de désigner spécifiquement les musicien(ne)s japonais(es) relevant de cette catégorie d'artistes.

[492] Dans ce film, le personnage incarné par Johnny Hallyday est considéré comme une « aidoru », à savoir un chanteur célèbre, tout comme dans la réalité.

[493] AOYAGI Hiroshi, *Islands of Eight Million Smiles: Idol Performance and Symbolic Production in Contemporary Japan*, Cambridge, Harvard University Press, 2005, pp. 4-5.

[494] INAMASU Tatsuo 稲増龍夫, "Introduction to Japanese Idology", in *Bulletin of Society for Changing Customs in Contemporary Japan*, vol. 16, décembre 2015, p. 33.

[495] Edgar MORIN, *Les Stars*, Le Seuil, 1972, cité par Inamasu.

[496] INAMASU Tatsuo, *Aidoru kôgaku* アイドル工学[L'ingénierie des *aidoru*], 1e éd., Tôkyô, Chikuma Shobô, 1989, p. 213.

[497] INAMASU, *op. cit.*, 2015, pp. 33-34.

catégorie de produits commerciaux dont le charisme est porté et entretenu par le cinéma, un média qui nécessite que « l'on paye pour y accéder ». La distance physique existant entre les stars de cinéma et le public les consacre au rang d'étoiles, de figures lointaines et inaccessibles. La position de ce média « noble », du moins aux yeux des spectateurs, est basée sur la réalité d'un système d'échange économique. Or, à mesure que la télévision se démocratise[498], les stars diffusées sur le petit écran se rapprochent davantage du public. La télévision crée un « espace intime » à l'intérieur des ménages[499]. Même si la description d'Inamasu peut sembler quelque peu simpliste, la distance perçue par le public vis-à-vis des vedettes de télévision est de fait beaucoup moins grande que celle qu'il ressent dans le cas des vedettes de cinéma. Patrick Galbraith souligne que cette illusion d'intimité créée par la télévision n'est pas exclusive à la société nippone, mais « sans doute plus prononcée au Japon », du fait des « performances des *aidoru* et des célébrités, qui interviennent dans toutes les catégories d'émissions et sur toutes les plateformes médiatiques ». Grâce à cette création d'un espace intime, la télévision instaure une « relation émotionnelle et affective » entre acteurs et spectateurs[500], donnant davantage de corps aux *aidoru*. Nous préfèrerons ici considérer les *aidoru* comme un produit du système plutôt qu'un genre musical en soi, et ce pour deux raisons : 1. comme le souligne Galbraith, la figure de l'*aidoru* est centrale à l'industrie musicale japonaise[501] et domine sa production[502] ; 2. le style musical des *aidoru* évoluant sans cesse, il ne saurait relever d'un genre qui soit homogène.

La première *aidoru* féminine japonaise serait sans doute Minami Saori (1954-), qui débuta sa carrière en 1971 avec la chanson *17 sai* [17 ans][503]. Entre 1971 et 1975, malgré une conception du terme assez floue, plusieurs centaines d'*aidoru* apparurent sur la scène de la

[498] Plus de la moitié de ménages japonais possédaient une télévision en 1960 (Yoshimi, 2003, p. 37). Lorsque les Jeux Olympique se tinrent à Tôkyô quatre années plus tard, le taux de pénétration de cet équipement atteignait déjà 87.8% (Sasayama, 2014, p. 10).

[499] Andrew A. PAINTER, "Japanese Daytime Television, Popular Culture, and Ideology", in John Whittier TREAT (dir.), *Contemporary Japan and Popular Culture*, University of Hawai'i Press, 1996, pp. 197–234.

[500] Patrick W. GALBRAITH et Jason G. KARLIN (dir.), *Idols and Celebrity in Japanese Media Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 9.

[501] *Ibid.*, p. 3.

[502] David W. MARX, Igor PRUSA et Jason G. KARLIN, *ibid.*, pp. 35-88.

[503] Deux autres chanteuses, Koyanagi Rumiko (1952-) et Amachi Mari (1951-), firent leurs débuts la même année. Pour certains, ces « trois jeunes femmes » — les « *sannin musume* », comme on les nomme alors sur les plateaux de télévision — sont les premières *aidoru* du Japon. INAMASU, *ibid.* ; NAKAMORI Akio 中森明夫, « Haisengo aidoru-ron » 敗戦後アイドル論 [Les *aidoru* après la défaite], in *Issatsu no hon* 一冊の本 [Un livre], Asahi shuppan, vol. 19, n° 2, p. 43.

musique populaire[504]. Cette absence d'une stricte définition gênait cependant certaines d'entre elles, comme l'incontournable Yamaguchi Momoe (1959-), qui fit ses débuts en 1973, suite à son passage dans l'émission télévisée *Sutâ tanjô* [L'éclosion des vedettes], un programme conçu pour « découvrir » de nouvelles vedettes[505]. La majorité des critiques musicaux se montrèrent initialement très sceptiques quant à son succès : dans les années 1970, la vedette était bien souvent « idolâtrée ». Ce phénomène était entretenu par leur propre médiatisation : elles se devaient d'être éloignées du réel, sculpturales, gracieuses, comme des poupées. Or, la chanteuse était loin de répondre à tous ces critères : elle n'était ni particulièrement souriante, ni particulièrement talentueuse dans ses performances, et bien loin d'incarner la figure charismatique que l'on attendait qu'elle soit. Son naturel et son authenticité, en opposition avec la norme du moment, finirent par lui octroyer une célébrité fulgurante et sans précédent. Aku Yû (1937-2007), le célèbre parolier et producteur responsable de l'émission *Sutâ tanjô*, préférait incidemment une vedette « plus proche de son public » qu'une star qui « appartienne à l'ère de la télévision ». Recherchant une figure qui puisse se fondre dans « l'atmosphère quotidienne » (*chanoma*)[506], il opta donc pour deux critères de sélection : les candidates devaient être à la fois jeunes et maladroites, voire « naïves »[507]. Yamaguchi semblait parfaitement correspondre à ce profil. Si la jeune femme jouissait d'une spontanéité « naturelle », elle portait également en elle quelque chose de « sombre », stigmate d'un passé difficile enraciné dans la relation tumultueuse de ses parents[508]. Cette aura mélancolique et mature qui la caractérise fascina le public, mais l'éloigna également de l'image typique d'une *aidoru*. Sept ans après le début de sa carrière de chanteuse, elle mit fin à ses activités pour épouser l'acteur de séries télévisées Miura Tomokazu

[504] Environ sept cents chanteuses auraient été lancées durant cette période. MOROI Katsuhide 諸井克英, "A Pop Star is Adapting to the Times", in *Dôshisha daigaku seikatsu kagaku* 同志社大学生活科学, vol. 47, 2013, pp. 38-42.

[505] Ogawa Hiroshi souligne que le concept de l'émission, diffusée sur la chaîne Nippon TV, a contribué à la création des *aidoru* par la télévision. Selon ce dernier, grâce à cette émission, la télévision met en place un système de production d'*aidoru* autonome, libéré de l'industrie musicale (Ogawa, 1988, p. 127).

[506] AKU Yû 阿久悠, *Yume wo kutta otoko tachi – "sutâ tanjô" to kayôkyoku ôgon no nanajûnendai* 夢を食った男たち:「スター誕生」と歌謡曲黄金の 70 年代 [Ces hommes qui ont croqué leurs rêves à pleines dents : « Sutâ tanjô » et les années 1970, l'âge d'or du *kayôkyoku*], Tôkyô, Bungei shunjû, 2007, p. 28.

[507] SASAYAMA Keisuke 笹山啓介, *Maboroshi no kindai aidoru-shi: Meiji, Taishô, Shôwa no taishū geinô seisuiki* 幻の近代アイドル史　明治・大正・昭和の大衆芸能盛衰記 [L'histoire inédite des *aidoru* à l'époque moderne : un documentaire sur les vicissitudes de la culture populaire aux ères Meiji, Taishô et Shôwa], Tôkyô, Sairyûsha, 2014, pp. 9-10.

[508] Pour Aku, le visage de Yamaguchi « met dix bonnes secondes à devenir ce que l'on considère comme "souriant" ». Le parolier explique que cette inexpressivité de la chanteuse tient à son parcours personnel et à sa méfiance pour tout ce que l'on perçoit comme « joyeux ». AKU, *op. cit.*, pp. 74-86 ; YAMAGUCHI Momoe 山口百恵, Aoi toki 蒼い時 [Les temps verts], Shûeisha, 1981, cité par Aku.

(1952-). Il semblerait que son image « marginale » dans le milieu du show business l'ait faite souffrir et décidée à mettre un terme définitif à sa carrière.

Nous pouvons dresser le même constat avec le groupe Pink Lady (*Pinku redî*, 1976-1981), un duo féminin qui fit sensation à la même période. Contrairement à la réserve de Yamaguchi, les Pink Lady s'attirèrent de nombreuses critiques pour leurs chansons provocatrices et leurs chorégraphies, jugées lascives et excentriques. Ces corps et performances trop travaillés, voire artificiels, amenèrent progressivement le duo à perdre son statut d'*aidoru*[509]. Le déclin de popularité de ces deux artistes s'explique par le fait qu'elles n'ont pas repris à leur compte l'une des caractéristiques essentielles des *aidoru* : la « vulnérabilité »[510]. Pink Lady souffrit de son image de « femmes audacieuses », tandis que Yamaguchi était trop « authentique » pour accepter d'afficher la naïveté affectée attendue des *aidoru*. Cette « vulnérabilité » normative rédigerait finalement l'image « fragile » et « docile » traditionnellement attachée aux jeunes filles. image qui allait devenir la représentation dominante dans le milieu des *aidoru* féminines.





Figure 9 : Yamaguchi Momoe[511] et le duo Pink Lady[512]

Cette nouvelle image prit pleinement forme dans les années 1980, considérées comme « l'âge d'or des *aidoru* » (*aidoru ôgon no jidai*). La décennie 1980 vit en effet ce produit musical « enrichir » l'industrie de la musique populaire japonaise, qui connaissait alors une forte

[509] Nous reviendrons sur cette problématique dans le chapitre IV.

[510] ÔTA Shôichi 大田省一, *Aidoru shinka-ron: Minami Saori kara Hatsune Miku, AKB 48 made* アイドル進化論: 南沙織から初音ミク、AKB48 まで [L'évolution des *aidoru*, de Minami Saori à Hatsune Miku et AKB 48], Tôkyô, Chikuma Shobô, 2011, p. 69.

[511] Source : itunes media, https://itunes.apple.com/jp/artist/%E5%B1%B1%E5%8F%A3%E7%99%BE%E6%81%B5/580769634

[512] Source : Amazon.co.jp.

croissance économique, un développement technique conséquent, ainsi qu'une tendance au divertissement et au mercantilisme. La figure des *aidoru* (féminines) renvoie alors à des performances médiocres, à des figures stéréotypées, et répond à des critères de « familiarité » et de « facilité ». Pour illustrer ce phénomène, nous avons choisi trois *aidoru* emblématiques de cette période : Matsuda Seiko, Koizumi Kyôko et l'éphémère groupe féminin O-nyanko Club.

2-2. Trois *aidoru* emblématiques des années 1980 : Matsuda Seiko, Koizumi Kyôko et le groupe O-nyanko Club

*Matsuda Seiko : l'*aidoru *de la société japonaise postmoderne*

Matsuda Seiko (1962-) commença sa carrière de chanteuse en 1980. À plusieurs titres, elle incarne l'une des *aidoru* les plus représentatives de l'époque : à la différence de ses consœurs de la décennie 1970, la majorité de ses chansons fut abondamment relayée par les médias audiovisuels, et ses tubes du moment souvent repris dans la publicité. L'image d'*aidoru* de Matsuda se présente donc comme le produit d'une certaine culture propre à la société de consommation. Par ailleurs, son image se conformait parfaitement aux valeurs stéréotypales de l'*aidoru* évoquées *supra* : elle se montrait puérile, naïve et docile à l'excès. Le comportement que Matsuda adoptait face aux hommes, outrancièrement coquet et théâtral, donna naissance à la nouvelle notion de *burikko*, un terme dérivé de l'expression *kawaiiko-buru* / *kawaiiko no furi wo suru*, c'est-à-dire : « faire semblant d'être mignonne et faible ». Si ce comportement et cette coquetterie furent initialement jugés factices et raillés par le public, ce sont pourtant ces mêmes attributs qui lui assurèrent progressivement une certaine popularité et lui conférèrent son statut d'*aidoru*. À nouveau, nous constatons la distance qui peut se creuser entre des *aidoru* issues d'univers résolument fictionnels et un public conscient du jeu de dupes à l'œuvre. Enfin, si Matsuda fut l'une des *aidoru* emblématiques de son temps, c'est aussi pour avoir revendiqué la liberté de choix des femmes dans les relations amoureuses, notamment à partir de 1983 et son album *Yûtopia* [Utopie]. Jusqu'alors, la majorité des femmes représentées dans les chansons d'amour d'*aidoru* étaient passives, soucieuses de la réaction des hommes et prêtes à toutes les concessions pour les satisfaire. Dans cet album de Matsuda, les femmes considèrent les relations amoureuses comme un simple jeu auquel elles n'attachent aucune importance réelle[513]. Certes, Matsuda n'est pas l'auteure de ses paroles. Néanmoins, le décalage entre son penchant

[513] OGAWA, *Ongaku suru shakai* 音楽する社会 [La société sonore], *op.cit*.

pour une mise en scène exagérée et les personnages de femmes indépendantes de ses chansons est révélateur de la posture paradoxale des femmes japonaises modernes : conscientes du regard social phallocentré dont elles font l'objet comme des attentes sociales implicites qui en découlent, elles cherchent à ruser pour y échapper. La popularité de l'artiste, notamment auprès de l'audience féminine, traduirait ainsi une forme de « ruse » se jouant des codes et des normes sociales, que Matsuda instrumentalise dans une performance genrée. Une performance accomplie, ironiquement, par une femme stéréotypée de la société japonaise contemporaine.

La posture de Matsuda illustre pour Ueno Chizuko la « re-naissance » des femmes dans la société japonaise postmoderne[514]. Ueno avança cette théorie suite au parallèle qu'elle dressa entre Matsuda Seiko et Yamaguchi Momoe, figure symbolique des *aidoru* des années 1970. Yamaguchi, rappelons-le, mit un terme à son activité de chanteuse pour deux raisons : elle refusa d'une part de sacrifier sa vie privée au profit de sa carrière (ce que l'on exigeait de la part des *aidoru*), et décida après son mariage de devenir une « femme au foyer » (*shufu*). Étouffée par l'image publique des *aidoru* et les stratégies commerciales fétichisant l'image des femmes, Yamaguchi refusa d'être cette « vedette pour tous » qu'entendait imposer l'industrie musicale. Suite à ce refus catégorique de perdre le contrôle de ses choix, Yamaguchi Momoe se vit contrainte de quitter le monde de la musique populaire et d'arrêter de travailler, optant alors pour « une vie de femme traditionnelle »[515]. Certains chercheurs estiment que cette décision particulière — de la part d'une personnalité nationale aussi médiatisée que Yamaguchi, dont on ne connaissait pas les véritables motivations sous-jacentes — contribuerait à asseoir et justifier une forme de domination patriarcale acculant les femmes à choisir entre leur épanouissement professionnel et l'équilibre de leur vie privée. Pour la psychologue féministe Ogura Chikako, le choix de Yamaguchi porta un coup féroce au féminisme japonais, qui accusa de fait « dix ans de retard »[516].

Matsuda Seiko, elle, se distingue totalement de Yamaguchi dans ses choix professionnels. Bien qu'*aidoru*, elle ne renonça pas à sa carrière après son mariage et la naissance de sa fille, continuant même à se comporter comme une *burikko* tout en assumant son statut de mère. Pour Ueno, l'exemple de Matsuda contribua à « élargir l'étendue des choix »,

[514] UENO Chizuko et ÔTSUKA Eiji, « "Sengo minshu shugi" to "Matsuda Seiko" »「戦後民主主義」と「松田聖子」[La "démocratie d'après-guerre" et Matsuda Seiko], in *Shokun !*, nº 11, vol. 26, 1994, p. 90‑102.

[515] UENO, *ibid.*

[516] OGURA Chikako 小倉千加子, cité par Ueno, *ibid.*

voire la liberté des femmes. Sur ce point, Ôtsuka Eiji trouve l'analyse d'Ueno trop simpliste : il lui reproche de ne pas tenir compte des facilités matérielles et organisationnelles dont bénéficiait Matsuda, et avance l'idée qu'une double réussite privée et professionnelle n'est possible qu'à la faveur de conditions économiques stables. La remarque d'Ôtsuka nous semble pertinente, car consciente d'une réalité sociale essentielle : les femmes de l'époque demeuraient effectivement les pierres angulaires du foyer et de la sphère privée en général. Comme nous l'avons observé *supra*, les sociétés néolibérales appuient le concept de famille pour pallier le manque de services sociaux[517]. Elles font endosser aux femmes une responsabilité de taille en les investissant d'une mission spécifique et fondamentale : la maternité. La liberté des femmes reste donc assujettie aux « risques et sacrifices » liés à cette fonction reproductrice[518]. Si la liberté que donne à voir le comportement de Matsuda est fictive, c'est justement sur ce point que s'exprime toute la singularité de l'artiste aux yeux d'Inamasu, qui suggère pour sa part que Matsuda s'est construite une image d'*aidoru* « postmoderne », affranchie de toute cohérence avec les réalités sociales et capable de faire « rêver » le public, de le projeter hors de l'espace social[519]. Un choix artistique conscient, et non subi, puisque l'artiste se conçoit délibérément comme un dispositif de divertissement.

Ogura Chikako s'intéresse par ailleurs à l'utilisation du terme « maman » dans ses chansons. À la différence de Yamaguchi Momoe, qui chantait la « mère » (*haha*)[520], Matsuda emploie sciemment l'anglicisme *mama*, alors fréquemment utilisé par la jeune génération. Pour la psychologue, la représentation de la mère dans les chansons de ces deux artistes est totalement différente : Yamaguchi présenterait davantage « une image stéréotypée de la mère dans la société japonaise »[521]. Dans certaines de ses chansons[522], Matsuda interprète des personnages de jeunes filles flirtant avec des hommes, qui n'hésitent pas à mentir à leur mère pour sortir le soir et voir leur amant.

[517] L'argument de la « courbe en M », qui reflète un arrêt brutal du travail chez les femmes au moment de la naissance de leur premier enfant, demeure aujourd'hui encore problématique dans la société japonaise.

[518] ÔTSUKA, *op. cit.*, p. 97.

[519] INAMASU, *op. cit.*

[520] Dans les chansons *Kosumosu* [Cosmos] (1977) ou *Ii hi tabidachi* [Le départ aux beaux jours] (1980).

[521] OGURA Chikako 小倉千加子, *Matsuda Seiko-ron* 松田聖子論 [À propos de Matsuda Seiko], Tôkyô, Asahi shinbun shuppan, éd. Kindle, 2012, chapitre 3.

[522] Ogura cite ici trois chansons : *Himitsu no Hanazono* [Le jardin secret] (1983), *Manhattan no Breakfast* [Un petit déjeuner à Manhattan] et *Bon voyage* (1984).

> 少女はママが望むような理想的な娘像を、家庭の中でこそ演技していますが、母の監視が少しでも弱まると、「女」に変貌し、恋愛と性の自由へと自らを駆り立てていくのです。[523]
>
> Si dans l'espace domestique, la jeune fille feint cette image de « fille idéale » espérée par sa mère, il suffit que la vigilance maternelle se relâche un tant soit peu pour la voir se transformer en « femme » et s'élancer d'elle-même vers la liberté amoureuse et sexuelle.

Autrement dit, la « mère » des chansons de Matsuda renvoie doublement à la génération antérieure et à la norme imposée aux femmes à l'époque. À travers son apparente puérilité, ce terme enfantin symbolise le regard critique porté par les jeunes femmes contemporaines sur celles des années 1970, aujourd'hui caractérisées par leur statut de « mère ». Ogura conclut qu'en donnant une voix à leur désir de se libérer des normes jadis imposées aux femmes, Matsuda Seiko a joué un rôle émancipateur auprès des jeunes générations féminines.

Les cas de Koizumi Kyôko et du O-nyanko Club

Dans le même registre musical que Matsuda et la même émission qui lança Yamaguchi Momoe, Koizumi Kyôko (1966-) débuta sa carrière en 1982, sur le plateau du programme télévisé *Sutâ tanjô*[524], avant de connaître dès l'année suivante un immense succès commercial. Koizumi se distinguait des *aidoru* précédentes par un style original jugé « avant-gardiste », entre cheveux excessivement courts et vêtements plus stylisés que typiquement féminins, bien loin de la coquetterie caractéristique du milieu *aidoru*. Elle fut d'ailleurs l'une des rares *aidoru* de l'époque à avoir été appréciée par un public aussi bien masculin que féminin. Outre son allure, la particularité de cette chanteuse résidait dans son comportement, également fort éloigné de l'attitude lisse et féminine des *aidoru*. Contrairement aux artistes de la même catégorie et des jeunes filles de l'époque, Koizumi était connue et désignée par son patronyme. Selon la sociologue Nakamura Momoko, l'appellation est intimement liée à la question du genre : parler de soi en utilisant son prénom, chose que permet la langue japonaise, joue un rôle majeur dans

[523] *Ibid.*

[524] L'année 1982 vit émerger un très grand nombre d'*aidoru*, dont certaines deviendraient quelques années plus tard très populaires auprès du public. L'expression « *hana no hachijûninen-gumi* » (« la grande promotion de l'année 1982 ») désigne aujourd'hui les vedettes qui, cette année-là, ont débuté leur carrière en tant qu'*aidoru* sur le plateau de l'émission (Sasayama, *op. cit.*, pp. 33-34).

l'identification à un genre, exception faite des prénoms épicènes[525]. En utilisant son nom de famille pour parler d'elle-même, la chanteuse s'amuse des codes et rompt avec l'image habituelle des *aidoru*. Dans sa chanson *Nantettatte aidoru* [Je suis une *aidoru*, après tout], elle évoque d'une manière un peu caricaturale le statut des célébrités et leur influence sur la société :

恋をするにはするけど	*Pour aimer, ça, j'aime*
スキャンダルならノーサンキュー	*Mais je ne veux pas causer de scandale*
イメージが大切よ	*C'est important, l'image*
清く　正しく　美しく	*Il faut être pure, droite et belle*
なんてったって　アイドル	*Je suis une* aidoru, *après tout*
私はアイドル	*Oui, une* aidoru
なんてったって　アイドル	*Je suis une* aidoru, *après tout*
ステキなアイドル	*Une* aidoru *merveilleuse*
アイドルは　やめられない	*Je ne peux pas m'empêcher de l'être !*

« *Nantettatte aidoru* » [Je suis une *aidoru*, après tout],
Koizumi Kyôko, 1985 (piste 13)

La strophe soulignant l'importance de l'image pour une vedette, ainsi que les qualités morales et esthétiques attendues d'elles, recoupe la représentation que le public se faisait à l'époque d'une *aidoru*. En explicitant l'image calibrée et artificielle de ces *aidoru* par un emprunt subtil au leitmotiv de la compagnie théâtrale Takarazuka (*kiyoku, tadashiku, utsukushiku* : les artistes se doivent d'être « pures, droites et belles »), Koizumi participe paradoxalement à leur déconstruction. En somme, là où l'identité artistique de Matsuda affectait la coquetterie et la minauderie, celle de Koizumi procéda davantage d'un détournement de l'image construite et calibrée des *aidoru*.

[525] Il est naturellement possible, en japonais, de désigner sa propre personne non par son prénom, mais par l'emploi d'un pronom personnel. Ces pronoms, multiples, sont d'ailleurs souvent genrés. Si Nakamura relève que nombre d'adolescentes japonaises emploient à leur sujet le pronom personnel masculin « *boku* », ce phénomène traduit selon elle leur refus de souscrire à une certaine identité féminine véhiculée par la société. Il s'agit d'un acte lié au conflit intérieur des adolescentes vis-à-vis de l'identité genrée. NAKAMURA Momoko 中村桃子, « Naze shôjo wa jibun wo boku to yobu no ka » なぜ少女は自分を「ぼく」と呼ぶのか [Pourquoi les jeunes filles se désignent-elles par un pronom personnel masculin ?], in *Hyôgen to media, op. cit.*, 2009, pp. 275‑290.



Figure 10 : Koizumi Kyôko[526]

Dans les années 1970, le vedettariat reposait sur une admiration et un culte excessifs des personnalités : les idoles ne pouvant par essence être ancrées dans le réel, leur adoration dépassait les cadres rationnels communément admis. Une *aidoru* devait correspondre aux canons de beauté de l'époque, être aussi gracieuse qu'une déesse. Certes, Matsuda et Koizumi tentèrent dans les années 1980 de jouer avec ces codes, entre détournement des normes de genre et critique ironique du vedettariat. Elles continuaient néanmoins à obéir à leur condition d'*aidoru* inaccessibles. Une rupture intervint toutefois dans l'image des *aidoru* en 1985, avec l'avènement d'un groupe composé de filles plutôt ordinaires : le O-nyanko Club. Ce groupe d'*aidoru* fut « fabriqué » jour après jour sur l'antenne de Fuji TV, dans une nouvelle émission intitulée *Yûyake nyan-nyan*, diffusée jusqu'en 1987. L'idée derrière ce « club » était de proposer des « *aidoru* à l'apparence banale » (*doko ni demo isô na aidoru*). Stratégiquement, la formation d'un groupe de chanteuses plus « réalistes » cherchait à faire grimper l'audimat en proposant au public des jeunes filles davantage ancrées dans le réel, dont le parcours pouvait donner lieu à une forme d'identification. Le télé-crochet invitait ainsi de jeunes amatrices de musique à participer à plusieurs auditions : le spectateur les voyait jour après jour s'entraîner, s'encourager, ou affronter farouchement leurs rivales. Au fil des auditions, il était amené à se reconnaître dans les différentes candidates en lice, à suivre leur parcours dans une fidélisation progressive à l'émission. En 1987, l'arrêt du programme signa la fin de la carrière du groupe, qui malgré la marginalisation dont ce type de formations « télévisuelles » souffrait dans le monde de la musique populaire, avait tout de même rencontré un honorable succès national.

[526] Source : Nippon hôsô, http://www.1242.com/lf/articles/26355/?cat=entertainment, consulté le 28 mai 2018.

Mais les médias audiovisuels n'avaient même pas à monter de toutes pièces des groupes d'*aidoru* pour alimenter l'industrie musicale : en Occident comme au Japon, ils contribuaient déjà activement à la vente de disques en offrant un espace promotionnel aux artistes. Dans un environnement médiatique à la densité quantitativement accrue, puisque de plus en plus d'émissions télévisuelles et de publicités étaient retransmises, un nouveau type de célébrités et d'*aidoru* fit alors son apparition : les *tarento*, déjà évoqués *supra*. Désormais, il fut exigé des *aidoru* qu'elles étoffent leur panel de compétences et deviennent de véritables « amuseuses », des habituées des plateaux. Cette polyvalence allait de pair avec la commercialisation de produits musicaux dont la production s'accompagnait d'une performance artistique distinctive, réduisant bien souvent la musique à une fonction de pure marchandise.

Selon Murayama Ryôichi, les *aidoru* féminines des années 1980 et suivantes sont généralement caractérisées par leur virginité (*shojosei*), leur sens de la performance (*pafômansusei*) et — plus important encore ! — leur absence d'originalité intrinsèque qui assure leur popularité auprès des masses (*shominsei)*[527]. Mais à la différence de leurs prédécesseurs, une « relativisation » de leur statut d'idole (*jiko sôtaika*)[528] transparaît progressivement dans les performances des *aidoru* de cette période. Ainsi, en dépit de la « naïveté » ou de la « fragilité » supposée définir leur image publique, les *aidoru* des *eighties* sont d'une certaine manière parvenues, par leur conscience des attentes du public, à détourner les codes performatifs et genrés auxquels les soumettait leur statut de « starlettes de la chanson ».

2-3. Les années 1990 et le début des années 2000 : de l'impasse des œuvres commerciales à l'apparition d'une nouvelle scène indépendante

Dans les années 1990, l'industrie musicale connut au Japon une belle prospérité : après avoir vu son marché doubler en taille, elle établit de nouveaux records de rendement en portant ses bénéfices à près de six cent billions de yens pour l'ensemble des produits liés à la musique (disques, cassettes et équipements acoustiques compris)[529]. La *J-pop* continuait à donner

[527] MURAYAMA Ryôichi 村山涼一, *AKB 48 ga hitto shita itsutsu no himitsu : Burēku genshô wo māketingu senryaku kara saguru* AKB48 がヒットした 5 つの秘密: ブレーク現象をマーケティング戦略から探る[Les cinq secrets du succès d'AKB48 : une exploration des phénomènes de percée sous l'angle de la stratégie marketing], Tôkyô, Kadokawa shoten, 2011, pp. 130-136.

[528] OGAWA, *op. cit.*, 1988, p. 40.

[529] Soit environ 4,4 billions d'euros. UGAYA, *op. cit.*, 2005, p. 3.

naissance à de nouveaux sous-genres, qui devaient contribuer à sa renommée comme au maintien d'excellents chiffres de vente[530]. Seul point noir au tableau : le manque d'originalité des artistes et la saturation qui allait en découler. Le marché de la musique populaire japonaise commença en effet à souffrir, durant cette décennie, d'un important phénomène de « roulement » (*turnover*), trouvant son corollaire dans le manque de durabilité des artistes. Seuls quelques-uns d'entre eux se montraient véritablement rentables, alors que la plupart disparaissaient de la scène musicale après seulement deux ou trois succès. Ôkawa Masayoshi, prenant l'exemple d'un producteur japonais rentable et prospère de l'époque, explique qu'une œuvre voyait alors le jour si elle se montrait à la fois efficace sur le plan économique et répondait aux exigences de la publicité audiovisuelle. Il importait donc avant tout à une maison de disques de faire créer un refrain percutant d'environ quinze secondes, qui fût à même de laisser une forte impression au public le temps d'une publicité. Plusieurs compositeurs et paroliers étaient parfois recrutés sur une même chanson afin d'optimiser l'efficacité du morceau — et en maximiser les ventes à moindre risque[531]. L'éphémère célébrité qu'une chanson devait à un spot publicitaire s'achevait donc aussitôt celui-ci disparu de l'antenne. Cette soumission de la création musicale aux lois de la publicité et du commerce constitue peut-être le facteur ayant désubstantialisé la musique populaire et tué l'originalité de la scène japonaise d'alors.

Parallèlement à cette perte de vitesse industrielle, une autre scène devait cependant gagner en importance : celle des labels indépendants. Rappelons-nous que dans le cas du Japon, ces labels englobent les petites maisons de disque, ainsi que celles n'ayant pas adhéré à la *Recording Industry Association of Japan*[532]. Leur expansion puiserait son origine dans les mutations économiques d'un modèle de production musicale dont les labels majeurs jouissaient jusque-là du monopole : avant les années 1980, les producteurs ne pouvaient se priver du soutien et des compétences techniques des *majors* pour travailler et promouvoir efficacement leurs artistes. En générant une baisse des frais d'enregistrement et de promotion, les

[530] Le sous-genre du *shibuya-kei* fit plus particulièrement sensation au début des années 1980. Musique hybride mêlant *new wave*, soul, hip-hop, guitare-pop, *neo-acoustic*, *house* ou encore *lounge*, elle dut son succès à l'urbanisation du quartier de Shibuya, aujourd'hui l'un des quartiers commerciaux les plus connus de Tôkyô. Plusieurs centres commerciaux s'y étaient en effet dotés de grands magasins de disques, proposant des œuvres aussi bien domestiques qu'occidentales. Leur stratégie consistait à créer un espace occidental « chic ». Nous nous abstiendrons pour le moment de commenter la fascination japonaise pour l'Occident, mais il nous semble pertinent de souligner qu'il s'agit là d'un exemple de succès commercial fondé sur un mélange d'urbanisation et de musique populaire, dans la lignée de la *city pop* des années 1970.

[531] OKAWA Hiroshi, 2013, p. 64.

[532] UGAYA, *op.cit.*, p. 208.

développements techniques des *eighties* permirent enfin aux acteurs de la production musicale de mener à bien leurs projets sans avoir recours aux grandes sociétés. Le nombre de labels indépendants augmenta *de facto* considérablement, pavant à certains groupes alternatifs la voie de la notoriété.

L'avènement de ces labels et artistes indépendants commença bientôt à menacer la viabilité économique des labels majeurs, dont la production musicale stagnait. Devant cette concurrence nouvelle, les grands groupes de l'industrie musicale cherchèrent à diversifier leur offre artistique en signant les artistes les plus originaux et dissemblables possibles, afin de proposer un catalogue susceptible de plaire à des publics très variés. La scène musicale populaire des années 1990 offrit de ce fait une grande variété d'artistes sélectionnés pour leur singularité, leur personnalité et leur originalité. De nouvelles formes virent le jour ou se consolidèrent : des groupes de rock *visual-kei*[533], des groupes pop-rock plus novateurs en matière de musicalité[534], des groupes inspirés par des modèles occidentaux et jouant sur l'hybridité de leur style musical[535], ou encore des groupes mixtes dans lesquels la femme tenait souvent le rôle de chanteuse[536]. Une telle variété témoigne de l'ambition des maisons de disque d'ouvrir leur catalogue de propositions afin d'anticiper et de parer l'intensité concurrentielle féroce en train de gagner le marché de la musique populaire japonaise.

C'est au cœur de l'industrie musicale que naît également le concept d'« expression de soi » (*jiko hyôgen*), et plus particulièrement de représentation de soi. Entre 1999 et 2000, la

[533] Littéralement traduisible par « catégorie visuelle », ce mouvement musico-stylistique apparut au Japon dans les milieux rock *indies* de la première moitié des années 1980. Il se caractérise notamment par la représentation corporelle excentrique de ses musiciens, entre costumes élaborés, maquillages appuyés et cheveux (dé)colorés : une apparence physique volontairement atypique, qui à l'origine, empruntait aux codes du *glam rock* américain des années 1970. Dans son livre *Visuaru-kei no jidai – rokku, keshô, jendâ* [L'ère du visual-kei : rock, maquillage et genre] (2003), la musicologue et spécialiste de la musique populaire Inoue Takako situe l'origine du terme *visual-kei* dans le mot d'ordre lancé en 1989 par le groupe métal X (1982-1992, puis X Japan jusqu'à sa dissolution provisoire, en 1997). Le concept de leur deuxième album *Blue Blood*, « *Psychedelic violence & crime of visual shock* », fut repris dès l'année suivante par la presse avec la création du magazine musical SHOXX, qui présentait principalement des groupes de rock japonais, qualifiés pour certains « de choc visuel fringant ». À cela s'ajoute la tendance de l'époque à la catégorisation : comme l'indique l'apparition, à la même période, des catégories *shibuya-kei* ou *J-pop*, la classification des genres musicaux s'affine et s'accélère dans les années 1990. À la fin de la décennie, le terme *visual-kei* (ou VK, voire « visu » dans la sphère francophone) est répandu sans qu'il n'en existe de réelle définition. Inoue critique son insistance sur la dimension visuelle plutôt que musicale, même si la caractéristique principale du *visual-kei* demeure, selon elle, la « représentation corporelle avec maquillage et costumes » qui y est faite.

[534] Parmi les plus célèbres : Mr. Children (1989-), Spitz (1987-), ou Ulfuls (1988-2009, reformés en 2014).

[535] Tels que The Yellow Monkey (1988-2004), ou Blankey Jet City (1990-2000).

[536] Citons, de manière non exhaustive: Judy and Mary (1992-2001), Dreams Come True (1988-), Every Little Thing (1996-), ou encore My Little Lover (1995-).

société japonaise est en prise à un phénomène nouveau — et d'ampleur — qui touche tout particulièrement la question de l'affirmation corporelle chez les adolescentes. La manifestation comportementale emblématique de ce phénomène est connue sous le néologisme de *ganguro gyaru*, qui provient lui-même du terme *gyaru-kei* (littéralement : « catégorie *gal* »)[537]. Ce néologisme désigne une apparence corporelle très spécifique, jouant sur le contraste entre, d'une part, un visage et un corps excessivement bronzés, et des cheveux peroxydés. Pour le journaliste et écrivain Yamane Kazuma, ces *ganguro gyaru* auraient vu le jour dans les années 1980, et exercé un effet considérable sur la société japonaise. Yamane définit comme suit le terme de *gyaru* :

> ギャルとは、１９８０年代の日本に登場した、経済至上主義を原点とし、自己の容姿を武器に都市に跋扈する非社会性と幼児性をあわせもった蠱惑的な若い女性である。同時に、それに象徴される行動様式および時代思想である。[538]

> Les *gyaru* sont apparues dans le Japon des années 1980 comme le corollaire d'un modèle de réussite sociale basé sur la réussite économique, une idéologie propre à cette époque de prospérité. Jeunes femmes ensorcelantes, les *gyaru* refusent la norme sociale, cultivent leur puérilité et s'imposent dans les villes en faisant de leur apparence une arme.

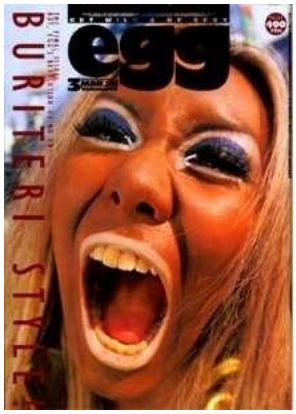
Cette définition, quoiqu'un peu sommaire, souligne la volonté d'insoumission et de résistance à une certaine norme de bienséance et d'image très codifiée de la jeune japonaise. Le style *ganguro-gyaru* qui en découle s'inspirerait donc de cette posture dissidente propre aux *gyaru*. Quelques célébrités adeptes de ce style, comme la chanteuse Amuro Namie (1977-)[539],

[537] Le terme *gyaru* provient du substantif anglais *gal*, signifiant « jeune fille en pleine forme ». Il désigne des filles souvent vêtues de jupes très courtes, maquillées d'une manière soucieuse d'occidentaliser leurs traits (à l'aide de faux cils et de fausses paupières fendues), et coiffées dans un style assez baroque, avec profusion de boucles et abondance de volume. Le style *gyaru-kei* s'est propagé chez les lycéennes à partir de 1993 environ : elles étaient alors appelées *kogyaru*, « fillettes ». À cette époque, les *kogyaru* portaient des chaussettes particulièrement lâches (les *rûzu sokkusu*, de l'anglais *loose socks*) sous des jupes raccourcies à l'extrême. Il n'était pas rare qu'elles se décolorassent les cheveux et fissent des UV pour altérer la couleur de leur carnation.

[538] YAMANE Kazuma 山根一眞, *« Gyaru » no kôzô* 「ギャル」の構造 [Les mécanismes du phénomène *gyaru*], Sekai bunka-sha, 1991, p. 30.

[539] Originaire d'Okinawa, Amuro Namie est essentiellement connue du public japonais pour ses qualités de danseuse. Après son pic de popularité dans la seconde moitié des années 1990, elle poursuivit avec succès sa carrière de chanteuse pendant encore deux décennies, avant de décider d'y mettre un terme au cours de l'année 2018.

contribuèrent à la propagation fulgurante du phénomène dans tout l'archipel [540]. Pour l'anthropologue Kuraishi Tadahiko, le style *ganguro* est une traduction de la révolte de la jeune génération écrasée par une discipline et un ordre social hyper-normés. Si les *gyaru* firent leur apparition dès les années 1980, la société japonaise continuait cependant à ne valoriser qu'un seul canon de beauté féminine : une peau blanche comme neige, des cheveux lustrés et d'un noir d'ébène, un maquillage simple et léger. Le classicisme de cette beauté renvoyait en effet à des valeurs garantes du respect de l'ordre social : sobriété, naïveté, modestie. Autant de qualités féminines « traditionnelles », immuables, communes à toutes les générations, que les *ganguro-gyaru* repoussèrent violemment en leur opposant un contraste radical, aussi bien sur le fond que la forme. Ces jeunes femmes entendaient plus ou moins consciemment afficher leur volonté d'émancipation et revendiquer leur possibilité d'incarner une autre féminité[541]. Percevant là une opportunité nouvelle, le marché de la musique populaire vit dans ces jeunes femmes autant de cibles commerciales de choix, des cibles précisément susceptibles de trouver une réponse à leur quête identitaire dans la consommation. Dès lors, l'industrie musicale commença à investir dans des artistes à même d'interpeller le public par des monologues mélancoliques faisant état du manque de congruence entre les aspirations des individus et la réalité de la société contemporaine. Ce genre de musique, qui n'hésite pas à flirter avec des tendances dépressives, est qualifié par les médias de *jishô-kei* — *jishô* signifiant « automutilation ».



[540] Si le style *ganguro* déclina après 2000, il fit toutefois des émules en donnant naissance au style *yamamba* (ou *mamba*), dans une réinterprétation plus radicale de ses codes.

[541] KURAISHI Tadahiko 倉石忠彦, « Kenshô ! "Yamamba" no tôjô to suitai » 検証！「ヤマンバ」の登場と衰退 [Enquête : l'apparition et le déclin des *yamamba*], sur le site web du *Shibuya Journal of Economics* : https://www.shibukei.com/special/118/, consulté le 18 octobre 2014.

Figure 11 : Une *ganguro* sur la couverture du magazine « egg »[542].

Hamasaki Ayumi (1978-) fait partie de cette vague d'artistes massivement promues par les maisons de disque et visibilisées par les médias de la seconde moitié des années 1990, même si elle se démarque de cette cohorte par un style singulier, entre *aidoru*, *jiko hyôgen* et *jishô-kei*[543]. La jeune femme débuta sa carrière en 1993 comme mannequin et actrice, avant de se consacrer dès 1998 à la musique, qui la propulsa au rang de vedette particulièrement populaire auprès des jeunes Japonaises. Par la suite, elle ne quittera jamais véritablement le devant de la scène. Son parcours lui conféra dès les années 1990 une place de choix dans les médias de masse, dont résulta sa visibilité accrue sur la scène musicale populaire. L'industrie musicale japonaise promouvant par ailleurs ses produits musicaux par leur réutilisation dans la publicité audiovisuelle, les chansons de Hamasaki ont régulièrement servi de support à la promotion d'une vaste gamme de produits cosmétiques, alimentaires et technologiques, quand la chanteuse ne jouait pas elle-même dans ces spots publicitaires. Au-delà de sa promotion publicitaire et son importante médiatisation, la popularité nationale de Hamasaki reposait aussi sur l'originalité de ses performances. Dès le début de sa carrière de musicienne, la chanteuse fut de surcroît l'auteure de ses propres chansons, dont les paroles traitent principalement de relations amoureuses tourmentées.

どうして泣いているの	*Pourquoi tu pleures ?*
どうして迷ってるの	*Pourquoi tu hésites ?*
どうして立ち止まるの	*Et pourquoi tu t'arrêtes ?*
ねえ教えて	*Dis-moi, pourquoi ?*
いつから大人になる	*À quel moment devenons-nous des adultes ?*
いつまで子供でいいの	*Jusqu'à quand pouvons-nous agir comme des enfants ?*
どこから走ってきて	*On court, mais d'où sommes-nous partis ?*
ねえどこまで走るの	*Et jusqu'où nous faudra-t-il courir ?*

[542] *egg*, volume 45, Taiyôtosho, mars 2000.

[543] Hamasaki peut également être considérée comme une auteure-compositrice-interprète, et non comme une pure *aidoru.* Par ailleurs, le spécialiste des médias Nishi Kenji souligne que la définition de l'*aidoru* diffère selon les générations : si Hamasaki répond à la définition de ce qu'était une *aidoru* dans les années 80, nous considérons dans la présente étude *l'aidoru* comme étant avant tout un « produit commercial » — ce que fut indiscutablement Hamasaki au plus fort de sa carrière. Voir NISHI Kenji 西兼志, *Aidoru, media-ron kôgi : Idol culture through the prism of media theory* アイドルメディア論講義 [La culture *aidoru* au prisme de la théorie des médias], Tôkyô, Tôkyô Daigaku Shuppankai, 2017, 228 p.

居場所がなかった 見つからなかった 未来には期待出来るのか分からずに	*Je n'ai pas trouvé ma place, je n'ai pas pu la trouver* *Je ne savais même pas si je pouvais espérer quelque chose de l'avenir*
いつも強い子だねって言われ続けてた 泣かないで偉いねって褒められたりしていたよ そんな言葉ひとつも望んでなかった だから解らないフリをしていた	*On m'a toujours dit que j'étais forte* *Parfois on m'a félicitée de ne jamais pleurer* *Mais moi, je n'avais pas envie d'entendre ces mots-là* *Alors je faisais semblant de ne rien comprendre*

« *A song for xx* », Hamasaki Ayumi, 1999 (piste 14)

Dans cette chanson, la narratrice semble découragée par la vie, incapable d'y trouver sa place, ni même quelqu'un avec qui partager son chagrin. Rappelons que la société japonaise des années 1990 était en proie, comme nous l'avons précisé dans la première partie, à une forme de désorganisation, une anomie dont la conséquence fut de plonger les individus dans une angoisse existentielle et une incapacité à se projeter dans un avenir jugé incertain. Le nombre de jeunes gens refusant d'aller à l'école progressa[544], tandis que s'aggravait le problème des persécutions en milieu scolaire (*ijime*)[545]. Nombreux étaient les jeunes Japonais à ne plus trouver dans la société une place qui leur corresponde, d'où la déliquescence du lien social et la perte de confiance évoquées par l'artiste. Toutefois, les chansons de Hamasaki ne sont pas que mélancoliques ; on peut aussi y observer des personnages luttant pour s'en sortir. Hamasaki a

[544] Les travaux d'Iwata Kanae montrent que le refus des enfants d'aller à l'école (*futôkô*) est un phénomène documenté depuis les années 1970, mais qu'il était alors souvent réduit à un problème de comportement. Avec le développement progressif du phénomène dans les années 1990, la chercheuse isole un autre facteur qui pourrait l'expliquer : ses recherches menées dans le département de Tôkyô montrent en effet que les enfants concernés sont majoritairement issus de familles de la classe ouvrière. Pour Iwata, l'aggravation du phénomène tient ainsi à la récession économique des années 1990, qui toucha largement ces ménages, en sus de la hausse des frais de scolarité du deuxième cycle. Les enfants issus de la classe ouvrière seraient alors fortement découragés par un contexte économique ne leur permettant guère de poursuivre leurs études (Iwata, 2009, pp. 23-36).

[545] Selon Itô Shigeki, les persécutions à l'école étaient également connues dès les années 1970. La nature de ces actes devint cependant plus « insidieuse » à partir de la décennie 1980, qui voit apparaître le néologisme *ijime*. Le premier cas d'*ijime* reconnu comme tel par le Japon date de 1985, quand plusieurs homicides furent perpétrés suite à ce genre de harcèlement (Itô, 1996, pp. 21-37).

ainsi fréquemment eu recours à des personnages jadis angoissés par la vie, mais qui sont finalement « sauvés » par une rencontre fortuite et providentielle.

誰もが通り過ぎてく気にも止めないどうしようもない そんなガラクタを大切そうに抱えていた	*Personne ne s'intéressait à moi, et je ne pouvais rien y faire* *Mais toi, tu as pris soin de ce déchet que j'étais*
周りは不思議なカオで 少し離れた場所から見てた それでも笑って言ってくれた「宝物だ」と 君がいるならどんな時も笑ってるよ 泣いているよ 生きているよ 君がいなきゃ何もなかった	*On me regardait de loin* *Avec une certaine méfiance* *Et pourtant, tu m'as dit en souriant que j'étais ton « trésor »* *Tant que tu seras là, je garderai mon sourire* *Je pleure et je vis* *Sans toi, je ne serais rien*

« *TO BE* », Hamasaki Ayumi, 1999 (piste 15)

Ugaya Hiromichi note que le jeune public se retrouva tout particulièrement dans les chansons de Hamasaki, notamment pour le pessimisme social qu'elles expriment[546]. Mais la thématique de « l'amour salvateur » lui a aussi permis d'asseoir sa popularité, de pair avec le langage moderne et dépoussiéré dont elle fit usage pour s'ancrer dans des problématiques d'actualité[547]. Son œuvre adopte ainsi le ton des confessions intimes d'une jeune adolescente, entre un registre de langue et l'évocation d'émotions typiques de la forme du journal personnel. En reprenant les *topoï* de l'angoisse et du chagrin adolescent, elle parvint à se faire l'écho d'un mal-être générationnel.

Ugaya souligne également l'effet produit sur la psyché des jeunes Japonais par les « modes » (*hayari,* ou *ryûkô*) qui leur sont imposées, y compris en matière de musique. Selon la psychanalyste anglaise Anouchka Grose, la mode est fondée sur « le désir de posséder ce que

[546] UGAYA Hiromichi, *J-pop no shinshô fûkei* J ポップの心象風景 [Le panorama intérieur de la J-pop], Tôkyô, Bungei shunjû, 2005, 243 p.

[547] Non seulement ses paroles ne riment pas, mais Hamasaki a souvent recours à des mots simplifiés, parfois transcrits en *katakana*. Le suffixe *hazu*, « être censé, être supposé », est ainsi transcrit dans ses paroles par les *katakana* ハズ plutôt que les transcriptions régulières はず ou 筈, pour ne citer qu'un seul exemple.

les autres ont »[548] ; même si la jeune génération de l'époque ne se retrouve plus dans l'injonction communautaire entretenue par un certain discours social, Nakanishi Shintarô souligne le besoin qu'elle ressent néanmoins de s'y conformer[549]. Ainsi, pour l'anthropologue Kuraishi Tadahiko, la majorité des adeptes du style *ganguro* n'ont pas adopté ce style spontanément, mais l'ont davantage suivi par mimétisme, afin d'éviter une exclusion potentielle de leur groupe social[550]. Outre les paroles, ce fut aussi le style musical et l'environnement sonore des œuvres de Hamasaki qui attirèrent la jeune génération. Nombre de ses chansons empruntaient ainsi au style *eurobeat*, une musique que les boîtes de nuit européennes diffusaient souvent à cette époque[551]. Pour une part importante de ce jeune public en prise à des problématiques d'appartenance sociale, l'œuvre et le personnage de Hamasaki constituaient une référence générationnelle commune : grâce à son statut d'icône, la chanteuse alimenta la construction de repères culturels communautaires et distinctifs en adéquation avec les besoins d'une jeunesse désorientée. La popularité de Hamasaki Ayumi n'est donc pas réductible à un seul effet de mode : son message et sa personnalité lui valurent la sympathie d'une large partie de la jeune génération, qui vivait désormais dans un état de crise consécutif à l'entrée en récession du Japon.

Ugaya Hiromichi fait par ailleurs une remarque intéressante sur la manière dont la chanteuse se donne à voir. En effet, l'image de Hamasaki est aujourd'hui encore presque systématiquement retouchée, travaillée, si bien que le public n'a pas directement accès à sa « réalité » corporelle. Le critique souligne ainsi la manipulation du « corps » dont elle fit l'objet dans la majorité des médias :

> すなわち彼女は、その体をデジタルマシンの前に投げ出し、フィクションにされるまで征服されつくした姿を大衆の前に曝しているのである。・・・浜崎の肉体を征服しているのは、コンピューターというマシンだ

[548] Anouchka GROSE, « La violence de la mode », in *Savoirs et clinique*, nº 1, vol. 10, 2009, p. 40.

[549] NAKANISHI Shintarô 中西新太郎, *Shakai-kei no sôzôryoku* 社会系の想像力 [De la capacité d'imagination sociale], Tôkyô, Iwanami Shoten, 2011, pp. 77-80.

[550] KURAISHI, *op. cit.*

[551] L'*eurobeat* est une musique techno d'origine italienne, au tempo particulièrement rapide. Ce sous-genre a été introduit sur la scène musicale japonaise à la fin des années 1980, puis s'est vu plus largement diffusé dans les années 1990 avec le développement des discothèques (Sasaki, *op. cit.*, 2014, pp. 214 - 215).

けではない。音楽産業という巨大な装置が、一人の女性の肉体を制圧し、加工し尽くしている。[552]

> Pour résumer, Hamasaki expose au public un corps entièrement imprégné par les machines et le digital, au point qu'il en devient fictif. [...] Ce qui domine son corps n'est pas seulement la machine : ce n'est rien moins que le système tentaculaire de l'industrie musicale qui soumet et façonne le corps d'une femme.

La chanteuse Hamasaki Ayumi serait donc l'incarnation parfaite d'un « cyborg » qu'aurait construit l'industrie musicale japonaises. Dans le champ des études de genre, l'expression « manipulation corporelle » pourra renvoyer aux travaux critiques menés à propos du « corps plastique » (*plastic body*), notamment par Susan Bordo et Anne Balsamo. Pour Bordo, la notion de manipulation du corps est, dans le cas d'une chirurgie ou d'un régime, fondée sur l'« illusion » d'une plasticité potentielle qui serait infinie[553]. Elle tendrait ainsi « vers une homogénéisation et une normalisation » qui à leur tour, pourraient mener à effacer les différences de genre et de race[554]. Ce fantasme de la plasticité corporelle renforce et perpétue l'imaginaire d'une « vie perçue comme une potentialité plastique et des choix faciles, qui ne serait déterminée ni par l'histoire, ni par le milieu social, ni même par les biographies individuelles »[555]. Bordo remarque également que l'illusion autour du corps plastique permet de lier les conditions socio-économiques aux possibilités d'accès à ces pratiques. La manipulation corporelle, qui nécessite un contexte financier approprié, est en réalité une pratique réservée à des privilégiés soumis et captifs d'une norme sociale esthétique qui leur impose un paraître.

Balsamo apporte un autre éclairage critique quant à la notion de corps plastique : comme Bordo, elle reconnaît que le concept de manipulation corporelle est sous-tendu par le postulat d'un corps genré irréductible. À partir d'une critique foucaldienne de la chirurgie esthétique, Balsamo voit dans cette pratique chirurgicale l'exercice d'un biopouvoir directement pratiqué sur le corps humain. Dans cette perspective critique, les techniques de chirurgie et le discours

---

[552] UGAYA, *op. cit.*, 2005, pp. 170-171.

[553] TANIMOTO Naho 谷本菜穂, *Biyô seikei to keshô no shakai gaku* 美容整形と化粧の社会学 [Sociologie de la chirurgie esthétique et du maquillage], Tôkyô, Shinyôsha, 2008, p. 24.

[554] Kim TOFFOLETTI, *Cyborgs and Barbie dolls: Feminism, Popular Culture and the Posthuman Body*, London, IB Tauris, 2007, p. 75.

[555] Susan BORDO, "Material Girl: The Effacements of Postmodern Culture", in Ann ARBOR (dir.), *The Female Body: Figures, Styles, Speculations*, University of Michigan Press, 1991, pp. 106-130.

scientifique qui les sous-tendent sont autant d'outils mis au service d'un contrôle du corps féminin. Au fur et à mesure que la norme esthétique est naturalisée, elle s'intègre dans la chair par la transformation effective des corps pour devenir « le signe d'une culture », ici « l'idée culturelle de la beauté occidentale »[556].

En ce qu'ils révèlent le lien entre la norme esthétique à l'œuvre sur le corps féminin et le pouvoir de coercition inhérent à cette norme, les travaux de Bordo et de Balsamo sont d'une importance capitale. Pour certains, cette analyse réifie le corps féminin et le réduit à un statut de victime, niant la capacité critique et proactive de son sujet. Tanimoto Naho, universitaire et spécialiste de la culture moderne, souligne la nécessité de tenir compte du retour des individus procédant au choix libre et autonome de se soumettre à une manipulation corporelle. Après avoir mené des enquêtes auprès de jeunes femmes ayant eu recours à la chirurgie plastique, Tanimoto relève que leur subjectivité prend moins appui sur le corps matériel ou le « moi » intime que sur « l'acte » de manipuler le corps en soi. La sociologue Kim Toffoletti dresse le même constat quant au lien entre subjectivité et manipulation du corps : dans ses travaux sur la construction de la subjectivité par la manipulation du corps, elle indique que la technologie « remet en cause la perception du corps comme limite de la subjectivité », la mise en avant des potentialités de transformation pouvant permettre de dépasser « le déterminisme du corps matérialiste ». Un rapprochement peut être fait entre ces deux dernières analyses de la subjectivité et la posture artistique de Hamasaki. Le corps plastique quasi-fictif de l'artiste est finalement l'incarnation d'une *potentialité* de transformations. Le positionnement de la musicienne évoque une subjectivité alternative et malléable, qui lui sert de rempart — mais aussi d'alibi — face aux jeux de pouvoir que lui imposent l'industrie musicale et le triomphe de la norme genrée. En un sens, le succès de cette chanteuse fut conditionné par l'acceptation de son état de « marchandise idéale » pour l'industrie musicale. Une acceptation qui reflétait d'autre part la reconquête d'une subjectivité via la manipulation corporelle, ce qu'avaient très bien compris les *ganguro-gyaru*.

[556] Anne BALSAMO, "Forms of Technological Embodiment: Reading the Body in Contemporary Culture", in *Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*, London, SAGE Publications, 1995, pp. 215‑237.



Figure 12 : Jaquette de l'album *LOVEppears* et *appears* de Hamasaki Ayumi, 1999[557]

De ce fait, Ayumi Hamasaki occupe une position singulière dans le monde la musique populaire féminine. Proche des femmes ACI dans sa façon de s'emparer d'histoires communes pour mieux témoigner d'une certaine réalité sociale, elle surjoue dans le même temps la proximité avec son public en usant savamment d'une esthétique sachant anticiper les attentes de son auditoire et des consommateurs de disques. Cette posture était très fréquente chez les *aidoru* des années 1980 ; mais là où ces dernières réalisaient des performances répondant à la norme sociale, Hamasaki décida de prendre cette même norme à rebours.

Ainsi, la frontière entre les artistes ACI et les *aidoru* se brouilla à mesure que l'industrie musicale devint plus commerciale. La tendance à l'« autoreprésentation » dans la musique populaire illustre à cet égard l'engouement de l'industrie pour une « représentation du moi » à finalité mercantile. Paradoxalement, cette instrumentalisation témoigne en réalité d'un flagrant manque d'inspiration de la part des labels, aussi bien en termes de production que de marketing. Autant de difficultés que corrobore le déclin des ventes de disques à la toute fin de la décennie.

Nous pouvons également observer l'apparition d'une manipulation corporelle consciente et délibérée visant à intégrer les attentes et aspirations du public. Désormais, la majorité des *aidoru* et même des ACI proposaient leurs corps comme une projection vers un avenir plus enthousiasmant que celui offert par la société.

2-4. De la dernière moitié des années 2000 à nos jours

Après une année record en termes de ventes de disques, l'industrie musicale entra en 1999 dans une période délicate : cinq années plus tard, les recettes des ventes de disques accusaient d'ores et déjà une baisse de près de 40% par rapport à 1998. *Streaming*, téléchargement : de nouveaux moyens de diffusion étaient apparus avec Internet, exerçant

[557] Source : Amazon.co.jp.

comme nous l'avons vu un impact considérable sur le comportement des amateurs de musique. Ces nouveaux systèmes de diffusion furent toutefois également plébiscités par les musiciens privés des circuits de distribution traditionnels faute de moyens financiers. Outre l'acquisition de sonneries téléphoniques payantes, le téléchargement servit aussi à flexibiliser les formats d'achat de produits musicaux au bénéfice des consommateurs, qui non seulement profitaient largement d'une différence de prix de l'ordre de 30% entre un album physique et sa version numérique, mais pouvaient désormais acheter des morceaux à l'unité. En partie responsables de la baisse des ventes de disques, ces modes d'écoute et de diffusion inédits eurent de sérieuses conséquences sur l'activité des labels majeurs et des artistes de leur catalogue. Suite aux difficultés financières occasionnées, plusieurs *majors* furent contraintes de recentrer leurs investissements sur la promotion des artistes. L'industrie musicale se retrouva alors dans une impasse en termes d'innovation comme de production. Ses collaborations avec les médias publicitaires s'étaient quantitativement et qualitativement réduites, sans parler de l'essoufflement, au milieu des années 2000, de la vogue de l'« expression de soi ». Le monde de la musique commerciale se tourna alors vers un nouveau filon : les *ribaibaru*, de l'anglais *revival*, soient des reprises d'anciennes chansons par des musiciens contemporains. Les grandes maisons de disque ciblaient par là deux types d'audience : la génération des années 1960-70, en âge de connaître les œuvres originales, qui avait non seulement l'habitude d'écouter de la musique sur disque, mais pourrait être nostalgique de sa jeunesse ; et la nouvelle génération, que les styles musicaux d'alors ennuyaient. Malgré des ventes de disques déclinantes, les Japonais restaient très attachés à la musique. Selon la JASRAC[558], les téléchargements (en majorité réalisés sous forme de sonneries téléphoniques) avaient simplement remplacé l'achat de disques chez les consommateurs.

L'éventail des stratégies commerciales de l'industrie musicale se diversifièrent progressivement et changèrent de cap : dans la seconde moitié des années 2000, les priorités économiques s'axaient désormais davantage sur les produits dérivés que sur les œuvres en elles-mêmes. Ces produits dérivés n'étaient pas uniquement matériels (T-shirts, serviettes avec logo, *etc*.) ; il s'agissait de l'ensemble des produits de divertissement destinés aux consommateurs. Avant de nous pencher sur cette tendance de l'industrie musicale, il convient de rappeler que les *aidoru* représentent alors une grande partie du marché de la musique populaire commerciale.

[558] Acronyme de la *Japanese Society for Rights of Authors, Composers and Publishers*, une société de gestion de droits d'auteur équivalente à la SACEM française.

On aurait pu croire qu'avec la dissolution du O-nyanko Club et la marginalisation des groupes analogues d'*aidoru*, ce type de musique populaire perdrait de sa vigueur. Or, les *aidoru* opérèrent un retour en force sur le marché à partir de la fin des années 1990, portées par l'exemple du groupe Morning Musume (*Môningu Musume.*, en abrégé *Mômusu.*, 1997-). Cette formation, qui comptera au fil des années de nouvelles « générations » de membres, se compose à l'instar du O-nyanko Club de jeunes filles apparues sur le petit écran à l'occasion du concours de chant organisé par une émission de télévision, *ASAYAN* (TV Tokyo). L'émission intronise Tsunku, le célèbre leader du groupe de rock Sharam Q (*Sharan-Q*, 1988-2000), comme producteur du futur groupe. Dans le cadre de la même émission, Tsunku fondera en 1998 un vaste réseau de groupes féminins d'*aidoru*, le « Hello! Project », dont les auditions seront régulièrement diffusées dans *ASAYAN*. Les Morning Musume se distinguent toutefois du O-nyanko Club par la visée professionnalisante du groupe : ses membres continueront ainsi leur activité même après la fin de l'émission, en 2001. Le groupe, très rapidement devenu populaire, le reste encore aujourd'hui.



Figure 13 : Les premières membres des Morning Musume[559]

Suite au succès des Morning Musume et de leurs consœurs du Hello! Project, un autre groupe féminin fit sensation dans la société japonaise : les AKB48. Vaste formation présentant en rotation une centaine de jeunes filles âgées de 11 à 33 ans, il est aujourd'hui considéré comme le « plus grand succès économique » de la musique japonaise, à tel point qu'il est « devenu un phénomène social » parmi les groupes féminins de la scène musicale populaire[560]. Il a pour slogan « des *aidoru* qu'on peut aller voir » (*ai ni ikeru aidoru*), et pour cause : les membres d'AKB48, qui n'ont pas été recrutées sur audition, se produisent presque chaque jour

[559] Source: Amazon.co.jp.

[560] MURAYAMA, *op. cit.*

dans leur propre salle de spectacles à Akihabara[561], l'AKB Theater, afin de réduire la distance qui les sépare des spectateurs. La formation se distingue par sa capacité à intégrer les goûts et préférences de son public dans une logique participative poussée à l'extrême. Divisé en cinq grands groupes, dont certains sont à nouveau subdivisés en petites unités[562] pour que les fans puissent aisément choisir « leurs membres favoris », le groupe opère une véritable segmentation de manière à atteindre ses cibles de manière la plus efficace possible. Les membres ont pour mission de rapidement retenir le nom et le visage de leurs admirateurs les plus assidus ; la composition de chaque unité ainsi que la gestion des spectacles découlent d'une étroite collaboration entre fans et producteurs. L'un de ces producteurs, Akimoto Yasushi, qui fut déjà à l'origine du O-nyanko Club quelques vingt années auparavant, s'obstine ainsi à composer des chansons « sur lesquelles artistes et spectateurs puissent chanter et danser ensemble », tout ceci afin de créer chez l'auditoire une impression de proximité avec les chanteuses[563]. AKB48 se rendit également dans les différentes régions du Japon afin de se faire connaître du public de province, avant que des groupes-sœurs ne soient créés à l'échelle régionale : SKE48 à Nagoya (2008), NMB48 à Ôsaka (2010), HKT48 à Fukuoka (2011), NGT48 à Niigata (2015) et, plus récemment, STU48 à Setouchi, dans le département d'Okayama (2017). Le groupe a ainsi développé et renforcé le lien avec ses spectateurs pour petit à petit élargir sa popularité à tout l'archipel.

Une « élection générale » (*sôsenkyo*) est également organisée une fois par an. Puisqu'il paraît évident que l'ensemble de la formation ne pourrait se produire simultanément devant le public, seules vingt jeunes filles de l'écurie AKB peuvent à la fois prendre part aux campagnes de promotion, dont les douze plus populaires participeront à l'enregistrement du single. Producteurs et responsables des performances ne sauraient être les seuls à élire les membres de ce groupe trié sur le volet : grand serait en effet le risque de provoquer le mécontentement des fans. La sélection des membres principaux prend donc en compte le vote d'une audience choisie, qui trouvera des bulletins officiels de participation dans le livret des disques d'AKB48 ou sur le site officiel du groupe — des bulletins naturellement payants et réservés aux adhérents. Les fans sont ainsi invités à voter en achetant les albums du groupe ou en s'inscrivant à ses frais sur le site. Ce genre de promotion permet de diversifier les supports publicitaires et de générer

[561] Quartier de Tôkyô célèbre pour ses boutiques électroniques et la variété de sous-cultures qu'il abrite.

[562] En plus de ses membres officielles, la formation compte des « stagiaires » et « sous-stagiaires » jouant le rôle de danseuses (*back dancers*) ou remplaçant les membres titulaires en cas d'absence.

[563] MURAYAMA, *op. cit.*, p. 45.

d'autant plus de revenus. À partir de 2008, plusieurs membres principaux du groupe commencèrent à apparaître dans des émissions de télévision ou des publicités. En 2011, lors de la troisième élection des membres principaux d'AKB48, le dépouillement du scrutin fut retransmis en direct dans quatre-vingt-six salles de cinéma de l'archipel et de pays asiatiques voisins, comme Taiwan ou la Corée du Sud. Aujourd'hui, la popularité d'AKB48 ne se limite pas seulement au Japon ni même aux pays asiatiques, de sorte que ce groupe féminin a bel et bien pris l'ampleur d'un phénomène social tout à fait inédit dans l'histoire de la musique populaire japonaise.

Le spécialiste du merchandising Murayama Ryôichi a cherché à analyser ce phénomène de société. Pour lui, la réussite inouïe du groupe tient à une stratégie marketing rigoureuse, qui attache une profonde importance aux demandes des consommateurs. Il souligne qu'AKB48 véhicule une image obéissant aux « quatre grands éléments définissant les *aidoru* » : la « virginité » (*shojosei*), la « performativité » (*pafômansusei*), la « popularité » (*shominsei*), que nous avons évoqués au début de cette partie, auxquels s'ajoute la « marginalité » (*chika aidoru-sei*, littéralement : « un caractère d'*aidoru* sous-terraine »). Un certain nombre de règles encadre le respect de ces quatre principes. L'image de virginité est orchestrée par la discipline rigoureuse imposée aux jeunes femmes : tous les membres d'AKB48 ont par exemple l'interdiction de se teindre les cheveux ou d'être en couple avec qui que ce soit. Le respect de ces principes vaut tout aussi bien sur scène qu'en dehors, dans tout autre lieu de promotion, et même dans l'espace privé. Aux yeux d'Akimoto, cette discipline est indispensable pour que puisse perdurer l'image collective hautement travaillée des AKB48.

La performativité évoquée par Murayama n'est rien moins que la compétence des membres à chanter et danser. N'oublions pas que le groupe donne sur les planches de l'AKB Theater des représentations quasi quotidiennes : la compétence scénique dont chacune fait preuve devant le public influence bien évidemment le résultat de l'« élection » annuelle, ce qui pousse les membres à s'entraîner sans relâche. Les années 1990 avaient déjà vu fleurir un certain nombre d'artistes *J-pop* se démarquant par leurs talents de danseurs, tels que Hamasaki Ayumi, bien sûr, mais aussi Amuro Namie, ou les groupes TRF (1992-)[564] et Speed (1995-2000)[565],

[564] Groupe mixte de cinq personnes, dont quatre danseurs. TRF fut l'un des groupes qui lancèrent la mode des groupes de danse dans la *J-pop* des années 1990.

[565] Groupe originaire d'Okinawa composé de quatre jeunes filles issues d'une grande école des arts de la scène située sur l'île, l'Actors School, qui forma également Amuro Namie. Le public de Speed appréciait énormément le quatuor pour ses compétences en matière de danse.

qui se firent davantage connaître pour leurs performances dansées que vocales. Dès lors, la danse devint un atout indispensable pour quiconque souhaitait devenir une *aidoru*. Toutefois, on ne peut objectivement affirmer que les membres d'AKB48 soient d'exceptionnelles danseuses comparées à d'autres artistes jouant à fond cette carte. Leur « avantage concurrentiel » réside plutôt dans le troisième critère de définition des *aidoru* : leur appartenance au petit peuple (*shominsei*)[566]. Rappelons-nous du cas du O-nyanko Club, ce groupe féminin des années 1980 déjà produit par Akimoto : son succès tenait à ce qu'il s'agissait d'un groupe amateur, étranger au monde du spectacle. Avec AKB48, le producteur opta à nouveau pour ce concept ; le groupe est d'ailleurs souvent comparé aux Morning Musume, dont les membres avaient été choisies suite à leur apparition dans des auditions télévisées. Une des principales raisons de la réussite des Morning Musume comme du O-nyanko Club tenait à la possibilité pour le public de suivre les auditions semaine après semaine, d'accompagner le parcours des candidates, d'observer leur confrontation, leurs peines, leurs joies, en somme, de « vivre » la compétition. L'intérêt du spectateur se focalisait ainsi sur l'itinéraire personnel de chaque candidate, jusqu'à ce qu'il finisse idéalement par s'identifier et s'attacher à certaines candidates par un mécanisme d'empathie. Une fois seulement ces jeunes filles élues et intégrées au groupe, le spectateur peut enfin les considérer pour leur talent ; elles deviennent dès lors « semblables à d'autres chanteuses professionnelles ».

Le cas d'AKB48 se distingue très nettement de celui des Morning Musume, ne serait-ce que par son système d'élection générale permettant d'assurer aux fans le choix des membres qu'ils souhaitent voir mises en avant. Jusqu'au jour du dépouillement de leurs votes, et même en dehors des périodes d'élection, les membres sont par ailleurs constamment médiatisées. Les spectateurs sont ainsi pris à témoin des ressentis, des « efforts » et des « peines » de chacune des candidates. À suivre ainsi chaque membre avant les résultats de l'élection, le public développe une profonde sollicitude pour ces jeunes filles « ordinaires », et finit par s'attacher durablement en s'identifiant progressivement à ces *aidoru*. Aussi le *shominsei* d'AKB48,

[566] En raison de la polysémie du mot « popularité », par lequel les dictionnaires japonais-français le traduisent souvent, l'idée contenue par le terme *shominsei* 庶民性 peut être difficile à rendre en français. Selon le Trésor de la Langue Française, la « popularité » se définit comme la « faveur du peuple, [le] crédit dont dispose auprès du peuple, du plus grand nombre, une personne connue et appréciée par lui ». Or, le dictionnaire japonais Daijisen donne de *shomin* la définition suivante : « gens ordinaires. Personnes n'ayant ni statut particulier, ni patrimoine propre » (世間一般の人々。特別な地位・財産などない普通の人々). Si le terme « popularité » dénote essentiellement l'« appréciation par les masses », *shominsei* insiste davantage sur l'« appartenance au peuple », non sans une nuance de banalité ancrée dans la culture de masse.

sciemment mis en scène à chacune de leur apparition en public, est-il l'un des pivots de leur popularité.

Enfin, le dernier élément distinctif des *aidoru* réside dans la singularité de leur caractère, qui fonde en elle-même leur popularité. Certains groupes d'*aidoru* sont assez discrets et restent en dehors de la scène principale de la musique populaire japonaise. Ils connaissent rarement un grand succès économique, mais jouissent d'une base de fans au soutien indéfectible. Comme les membres d'AKB48 ont commencé — et continuent — à se produire en tant que chanteuses sur la scène locale, elles conservent de même le soutien de leurs fans locaux. Le nombre de ces fans a par la suite augmenté à mesure que le groupe se produisit sur le territoire et fit l'objet d'une médiatisation accrue. Le principe des *aidoru* « sous-terraines » est donc de développer leur popularité tout en conservant les bonnes grâces d'une certaine base de fans de la première heure.



Figure 14 : AKB48[567]

Si nous pouvons retrouver ces quatre éléments de manière disparate chez d'autres *aidoru* de l'histoire de la musique populaire japonaise, il est en revanche assez rare qu'une même formation ou artiste conjugue l'intégralité de ces facteurs : selon Murayama, AKB48 est le seul groupe d'*aidoru* à cumuler ces quatre caractéristiques. Le producteur du groupe, Akimoto, le compare au système d'exploitation libre d'un ordinateur, système visant à gérer le fonctionnement d'une machine à l'aide de logiciels d'application. La caractéristique principale d'un tel système est sa flexibilité : plus on lui fournit de logiciels, et plus il se développe à son gré. AKB48 fonctionne de la même manière, tel un ordinateur géré par son utilisateur : en

[567] Source : Inside Japan, https://www.insidejapantours.com/blog/2014/08/12/akb48-the-surprising-truth-behind-the-worlds-biggest-band/ consulté le 28 mai 201.

proposant au sein d'un même groupe un nombre aussi important de chanteuses que le choix d'applications se doit d'être varié, le producteur s'assure de fait la satisfaction d'un large panel de clients. Pour Akimoto, les AKB48 constituent aussi bien un medium censé répondre à la diversité des demandes qu'un produit se développant au gré des envies des consommateurs — à condition de leur fournir d'autres produits dérivés et d'anticiper leurs besoins. Plutôt que comme un groupement d'artistes, l'institution AKB est donc souvent considérée comme un projet marketing, un système, une plate-forme (informatique). Ce concept innovant trouve toutefois rarement écho dans la réalité car il occulte une dimension essentielle : la caractéristique « humaine » des êtres qu'il cherche à commercialiser. Nous avons déjà observé cette tentative de « déshumanisation » des artistes au profit d'intérêts mercantiles chez Hamasaki Ayumi, le « cyborg parfait » de la musique commerciale. Mais nous avons montré qu'en tant qu'auteure, Hamasaki a toujours conservé son autonomie. Dans le cas d'AKB48, c'est en revanche la production qui gère intégralement le groupe. Celle-ci impose des règles drastiques aux membres et fait en sorte que la personnalité de chacune ne serve qu'à un seul objectif : répondre aux demandes des fans-consommateurs. AKB48 est ainsi une forme radicale de cyborg musical, bien plus radicale que chez Hamasaki. En témoigne un processus de réification très avancé.

AKB48 et ses unités dérivées demeurent aujourd'hui encore très présents dans l'industrie musicale et le monde du divertissement, caracolant en tête des classements des meilleures ventes de single publiées par l'Oricon[568]. Comme Hamasaki jadis, les membres de ces unités apparaissent en permanence sur les plateaux télévisés et dans les annonces publicitaires. La passion et l'enthousiasme du public envers AKB48 sont de surcroît révélateurs des projections sociales opérées sur les femmes dans le milieu de la musique populaire nipponne. En janvier 2013, une des membres les plus connues du groupe, Minegishi Minami, 20 ans, fut sévèrement critiquée par le public après qu'un tabloïde eut révélé qu'elle avait passé une nuit chez le chanteur Shirahama Alan, du boys-band Generations. Sa conduite, qui suggérait une liaison intime avec un homme, a été considérée comme une « transgression » des règles imposées au groupe. Par la suite, la chanteuse diffusa sur YouTube une vidéo dans laquelle elle s'excusait de son comportement, le crâne entièrement rasé. Cet acte d'absolution, dont elle certifia avoir pris l'initiative, a profondément choqué l'opinion publique nippone et fut relayé

[568] Voir le classement des meilleures ventes de single pour l'année 2016 : https://www.oricon.co.jp/rank/js/y/2016/, consulté le 5 février 2017.

par nombre de médias étrangers, entraînant des interrogations sur les ressorts organisationnels d'un tel groupe de musique. Malgré tout, Minegishi fut temporairement rétrogradée au rang de « stagiaire » (*kenkyûsei*) pour cause de « désagrément vis-à-vis des fans »[569]. Cet épisode illustre clairement les rapports de force à l'œuvre dans le monde de la musique populaire, notamment vis-à-vis des artistes féminines. Notons cependant que dans une certaine mesure, cette supposée liaison amoureuse a également servi à faire parler d'AKB48 : la relégation, la démission ou l'expulsion d'un membre pour écart disciplinaire représente, en réalité, une opportunité médiatique et commerciale non négligeable. En d'autres termes, « le système AKB48 » ne se nourrit pas seulement du talent et de l'image de chaque chanteuse pour accroître la popularité du groupe, mais également de leurs scandales. Ce mode de fonctionnement est révélateur d'une stratégie commerciale usant implicitement d'une forme de sexisme banalisé, un sexisme qui réclame à tout prix « la virginité » de ces jeunes filles. Ici encore, le fonctionnement de AKB48 et la réaction du public traduisent des réflexes misogynes profondément ancrés dans les mentalités japonaises.

Comme le remarque Patrick Galbraith, l'économie de marché qui entoure les *aidoru*, ou « *idol business* », est saturée d'« images » produites et reproduites pour leurs fans masculins[570]. En tant que produits de consommation, les *aidoru* peuvent en effet être destinées à une catégorie d'afficionados très particulière : les *otakus*[571]. Selon lui, l'image des *aidoru* cristallise le désir des spectateurs et permet la projection d'une relation fantasmée, un fantasme alimenté par le flot continuel de produits dérivés entretenant l'illusion d'une proximité charnelle et relationnelle. Matérialisée par sa possibilité d'être consommée, l'image fictive de l'*aidoru* permet alors une appropriation propre à chaque fan.

Ce n'est tant une confusion entre fiction et réalité qu'une valorisation de la fiction dans la réalité. La majorité des fans a conscience que la personnalité des *aidoru* n'est que fictive, mais ils la considèrent comme « stratifiée » (*layered*) : pour eux, le personnage de l'*aidoru* se compose de plusieurs éléments, dont certains seulement sont « réels », mais qu'ils évacuent de manière arbitraire. Autrement dit, ils sont attachés au « contexte fictionnel des images, reproduit

[569] « Une chanteuse du groupe japonais AKB48 couche avec un homme : elle se rase le crâne », in *RTL*, 1er février 2013 : http://www.rtl.fr/actu/insolite/une-chanteuse-du-groupe-japonais-akb48-couche-avec-un-homme-elle-se-rase-le-crane-7757551305, consulté le 24 mars 2018.

[570] GALBRAITH et KARLIN (dir.), *Idols and Celebrity in Japanese Media Culture*, *op. cit.*, pp. 185-208.

[571] Le terme *otaku* désigne à l'origine une personne s'enthousiasmant à l'extrême pour un domaine particulier, quel qu'il soit. Dans leurs articles, Patrick Galbraith et Daniel Black l'emploient pour qualifier plus spécifiquement les personnes cultivant un intérêt démesuré pour le monde des jeux vidéos, des animes ou des mangas.

par [ces] images » qu'ils saisissent dans leur relation avec les *aidoru*. Chez eux, l'imaginaire et le réel ne se confondent pas : le premier a simplement pris le pas sur le second.

Si la fascination des *otaku* pour les *aidoru* est en soi innocentée par cette prédominance du domaine de l'imaginaire, il demeure que cette adoration, souvent apparentée à des formes de perversions sexuelles, est fréquemment qualifiée de malsaine. Galbraith souligne d'ailleurs que nombre de magazines de *manga* à destination des jeunes hommes consacrent souvent leurs premières pages à des séries de photogravures d'*aidoru* confinant invariablement au voyeurisme : photos d'*aidoru* au lit, sous la douche, en maillot de bain ou en sous-vêtements. Ces portraits sont parfois accompagnés de dessins ou de paroles[572] supposés mettre les photos en scène, et s'intègrent ainsi dans une stratégie marketing de vente de produits dérivés jouant sur la tension entre perversion et adoration, ce qui stimule du même coup les réflexes de consommation. L'un des arguments de vente de *l'aidoru* réside dans les qualités « morales » construites autour de son personnage, et notamment de sa présumée « virginité ». Dès lors que l'intéressée rompt avec cette image de pureté, comme l'illustre l'affaire Minegishi, la condamnation publique est irrévocable. Une image jugée trop provocatrice, voire pornographique, verrait donc l'*aidoru* concernée aussitôt tomber en disgrâce. Quoique malaisé à atteindre, c'est dans l'équilibre entre fausse ingénuité et chaste érotisme que réside la puissance commerciale du produit. Il a donc fallu trouver un médium susceptible de satisfaire les désirs voyeurs et autres penchants pervers alimentés par l'ambivalence des *aidoru.* L'incorporation de dessins et de texte dans l'image a ainsi permis de transposer l'*aidoru* dans une dimension plus fictive, autorisant par là une utilisation plus libre et sulfureuse de son personnage. Depuis l'apparition des *aidoru*, le capitalisme japonais a démontré selon Galbraith un certain savoir-faire dans la manipulation subtile des systèmes de reproduction d'images.

Naturellement, le succès des *aidoru* ne saurait entièrement s'expliquer par cette distorsion de l'image ouvrant la voie aux formes d'appropriation les plus disparates. L'analyse de Galbraith n'explicite pas, par exemple, quelle posture et opinion le public féminin et les productrices entretiennent à l'égard de ce phénomène. Les *aidoru* comme Hamasaki Ayumi — plus précisément des *célébrités féminines* dans le monde de la musique populaire — ont pu, elles, être perçues comme de possibles figures d'identification par un public féminin refusant la minauderie des *aidoru* des décennies précédentes et le fantasme fétichisant des hommes. Les *aidoru* des trente dernières années, en prenant leurs distances vis-à-vis des traditionnelles

[572] Celles-ci sont alors insérées dans un phylactère, comme dans les mangas.

étiquettes de docilité et de virginité, révèlent le malaise et l'exaspération des Japonaises devant une société structurellement machiste.

Toutefois, depuis la fin des années 2000, le public semble à nouveau plébisciter des figures féminines passéistes, renvoyant aux années 1970-80, comme tendrait à l'indiquer le succès colossal d'AKB48. Notons cependant que la majorité dudit public est constituée d'hommes : le retour de cette préférence pour les *aidoru* passéistes va de pair avec l'évolution de la place des femmes dans la société depuis les années 1980. Cette décennie marqua en effet l'institutionnalisation progressive des droits des femmes, même si celle-ci ne s'accompagna pas pour autant d'une véritable évolution du regard social porté sur les femmes ou des normes genrées conditionnant ce regard. Cette mutation à deux vitesses peut être analysée comme un frein notoire à l'émancipation féminine dans la société japonaise. D'autre part, le féminisme et toutes les questions ayant trait au genre souffrirent d'une hostilité primaire fortement ancrée dans la société, hostilité qui prenait source dans le *backlash* des années 1970. Cette configuration sociale problématique poussa les femmes à délaisser les mouvements collectifs et leurs revendications au profit d'une quête émancipatoire menée à l'échelle individuelle[573]. La lutte pour l'accès à de nouveaux droits n'étant plus déléguée à une quelconque formation collective, elle relevait désormais de la responsabilité de chacune. En favorisant l'économie de marché et la concurrence individuelle, le néolibéralisme social généra du même coup une certaine défiance chez certaines femmes vis-à-vis des devises féministes. Certes, le degré et la nature de cette méfiance diffèrent selon les individus, ou leur milieu social d'appartenance. Il est néanmoins à souligner qu'un tel contexte socio-économique les mena *in fine* à accepter une condition rétrograde pour éviter d'entrer en conflit avec la norme sociale.

Le règne des AKB48 montre que la société nipponne a amorcé un recul et renoncé à entreprendre un questionnement de ses propres normes de genre. Le succès sans précédent de ce groupe est pourtant loin d'avoir été soudain ou opportun : il n'est qu'un signal fort d'une régression marquée du statut de femme dans la société. Fondée sur l'acceptation consensuelle d'une norme esthétique « japonaise », la conception 1980 de l'*aidoru* n'a — et le phénomène AKB48 le confirme — jamais réellement cessé de séduire. Autrement dit, c'est la nature et les ressorts même de cette popularité qui seraient à mettre en cause. Constituent-ils à présent les seules conditions possibles à la popularité d'une artiste féminine ? Il semblerait que l'image

[573] Voir les travaus de Miura (2013), Ueno (2012), Tanaka (2012) et Okano (2001).

dominante de l’idole relayée par la musique populaire d'une époque donnée ne soit que le reflet brut du regard porté par la société de cette période sur les femmes qui la constituent.

Fort heureusement, se développe dans le milieu de la musique populaire une forme de contre-culture à rebours de cette norme genrée, qui, en adoptant des formes détournées et discursives, se joue de l’omniprésence des codes et des contraintes. Avant de disserter plus longuement de ces musiciennes subversives, attardons-nous sur un dernier type d’artistes femmes pour le moins contemporain : les chanteuses vocaloïdes, ou la remise en cause du corps féminin et de son économie, aux antipodes des plates-formes de réification dont AKB48 fournit un solide exemple.

3. Le vocaloïde et la musique électronique : une nouvelle place pour les artistes femmes ?

L'engouement pour les *aidoru* ne s'arrête pas au monde « réel ». À la fin des années 2000, il s'étendit au-delà des sphères de la culture dite « populaire » pour gagner le monde des « sous-cultures »[574], dont fait partie la culture virtuelle. L'apparition du vocaloïde, un outil numérique permettant de faire chanter sa composition par des voix préenregistrées, amorça la mode des *aidoru* « virtuelles ». Avec le développement du système de partage de données, le succès de ce type d'*aidoru* exerce aujourd'hui un impact considérable sur le monde de la musique populaire : selon Ian Condry, ces *aidoru* nouvelle génération — et la structure socio-économique construite pour les produire — pourraient potentiellement offrir une alternative à la société néolibérale[575]. Peu de travaux se sont penchés sur l'utilisation des normes de genre dans les performances et représentations corporelles du vocaloïde. Pourtant, il semble évident que celles-ci véhiculent tout un imaginaire sexiste, voire machiste. Ce silence en dit long sur les projections que ces corps féminins virtuels permettent — quoique la musique populaire nous offre à nouveau un terrain d'investigation de choix.

3-1. Le vocaloïde et le succès phénoménal de Hatsune Miku

Développé entre 2000 et 2003 par l'entreprise japonaise Yamaha, le vocaloïde est un outil de synthèse vocale permettant de faire chanter sa composition par des voix préenregistrées. Le concept n'est pas novateur en soi : en 1961, l'équipe de Laboratories Bell avait réussi à faire chanter au robot IBM7094 la chanson américaine populaire *Daisy Bell*. Au Japon, le compositeur et pionnier de la musique électronique Tomita Isao (1932-2016) avait inséré en 1974 une voix via un synthétiseur américain dans sa (re)composition électronique du *Children's Corner* de Claude Debussy. La spécificité du logiciel Vocaloïd ne réside donc pas dans son innovation technologique, mais dans les représentations qu'il permet.

La première version de Vocaloïd fut officiellement mise en vente en 2004 par une entreprise de logiciel anglaise, Zero-G, et l'entreprise japonaise Crypton Future Media. Elle se déclinait plus exactement en deux versions : l'une, baptisée « LE♂N », propose des voix « masculines », l'autre, « L♀LA », des voix « féminines ». Mais cette première mouture ne rencontra pas le succès escompté. Pour le PDG de Crypton Future Media, Itô Hiroyuki, ce demi-

[574] Voir la définition de la sous-culture dans le chapitre II, p. 76.

[575] Ian CONDRY, "Escape from Zombie Capitalism : Lessons from Anime, Manga and Music from the author of *The Soul of Anime*", 12e colloque de la SFEJ « Autour de l'image : arts graphiques et culture visuelle au Japon », le 16 décembre 2016.

échec tenait à une mauvaise définition de la cible commerciale : LE♂N et L♀LA étaient à la base destinés à des compositeurs professionnels, un public qui s'avéra finalement peu attiré par ce logiciel, qui ne lui semblait guère répondre à ses attentes[576]. L'entreprise japonaise décida donc de changer de stratégie commerciale et de cibler la population « non-professionnelle » des simples amateurs de musique. En novembre 2004, elle commercialisa ainsi un nouveau vocaloïde nommé MEIKO, qui empruntait cette fois les traits d'un personnage féminin rappelant l'univers manga de la culture *moe*[577]. Les personnages caractéristiques de cette culture sont à la fois adorables et érotiques, comme destinés à « allumer le désir » (les images *moé* combinent d'ailleurs souvent érotisme et puérilité). Selon Itô, les références à cette culture sont très régulièrement et largement exploitées par le marketing pour leur efficacité à attirer les Japonais. À partir de MEIKO, chaque nouvelle version du logiciel Vocaloïd commercialisée au Japon sera donc associée à un personnage « *moé* ».

[576] ITÔ Hiroyuki 伊藤博之, cité par SHIBA Tomonori, *Hatsune Miku wa naze sekai wo kaeta no ka ?* 初音ミクはなぜ世界を変えたのか? [Comment Hatsune Miku a-t-elle changé le monde?], Tôkyô, Ôta shuppan, 2014.p. 99.

[577] À l'origine, le terme *moé* (萌え) provient du verbe signifiant en japonais « bourgeonner », « germer » ; il se prononce incidemment de la même manière qu'un autre verbe, *moeru* (燃える), qui lui, revêt le sens de « brûler », ou « s'allumer ». Selon Galbraith (2014), ce terme renvoie dans la sous-culture au « sentiment d'affection envers des personnages fictifs » : il traduit donc un sentiment plus qu'il ne désigne le personnage faisant l'objet de ce sentiment. Autrement dit, un personnage fictif qualifié de *moé* déclenche une réaction affectueuse chez son observateur (Galbraith, 2014, p. 6). Pour le psychanalyste Saitô Tamaki, *moé* est un terme qui caricature la sexualité des *otaku*, les personnes « qui ont grandi en s'accrochant tout au long de leur vie à des intérêts puérils tels que les *animes* ou les animaux monstrueux », et « qui s'abandonnent à la sous-culture des mangas, *animes*, jeux vidéos, informatique, science-fiction, effets spéciaux, figurines, et ainsi de suite » (Azuma, 2012). Le philosophe et spécialiste de la sous-culture japonaise Azuma Hiroki, quant à lui, relève parmi les caractéristiques propres aux personnages suscitant cette réaction *moé* chez les *otaku* plusieurs éléments récurrents : les oreilles de chat, la tenue de soubrette, ou les cheveux verts. Dans la même logique, le sociologue Tagawa Takahiro y ajoute des yeux excessivement grands, occupant la moitié du visage, ainsi qu'une bouche minuscule et un visage aux contours rond (Tagawa, 2009, p. 4). Autant de caractéristiques qui deviennent des « simulacres » (Baudrillard, 1981). Chez Saitô, le *moé* est donc avant tout une caricature de la « sexualité » pervertie des *otaku* (Saitô, 2006, pp. 57-60), là où Azuma y perçoit l'exaltation sexuelle de ceux-ci à l'égard des simulacres. Notons toutefois qu'aucune étude n'établit de lien empirique entre ce type de désir sexuel et les caractéristiques de genre des personnages fictifs déclencheurs de *moé*. SAITÔ Tamaki 斎藤環, *Sentô bishôjo no seishin bunseki* 戦闘美少女の精神分析 [Psychanalyse des belles enfants guerrières], Tôkyô, Chikuma shobô, 2006 ; TAGAWA Takahiro 田川隆弘, "Direction of Otaku Study", in *Nagoya bunri daigaku kiyô* 名古屋文理大学紀要, nº 9, 2009, pp. 73‐80 ; AZUMA Hiroki 東浩紀, *Dôbutsuka suru posuto modan : otaku kara mita Nihon shakai* 動物化するポストモダン: オタクから見た日本社会 [Le postmodernisme animalisé : la société japonaise vue par les *otaku*], Tôkyô, Kôdansha, 2001 ; Patrick W. GALBRAITH, *The Moé Manifesto: an Insider's Look at the Worlds of Manga, Anime, and Gaming*, North Clarendon, VT, Tuttle Publishing, 2014, 192 p.



Figures 15 et 16 : MEIKO et Hatsune Miku[578]

Grâce à cette stratégie, MEIKO et les vocaloïdes suivants devaient enfin parvenir à susciter la curiosité du public. Le logiciel étant toujours en cours de développement, il fallut néanmoins attendre 2007 avant qu'une version plus stable ne trouve sa place auprès du grand public : cette année-là, Crypton Future Media commercialisa un nouveau vocaloïde du nom de Hatsune Miku. Cette nouvelle itération, là encore associée à un personnage féminin, se distinguait cependant de ses prédécesseurs sur plusieurs points. À la différence de MEIKO, auquel l'entreprise avait assigné un personnage fictif préexistant afin d'amener les utilisateurs à personnifier le logiciel, Hatsune Miku fut imaginée selon le concept d'une « *aidoru* virtuelle ». L'entreprise avait d'abord déterminé la physionomie de ce vocaloïde : Miku a 16 ans, mesure 1,58m et pèse 42kg ; « elle » a des cheveux émeraude attachés en deux longues couettes, un corps fluet, et des yeux en amande dénotant un caractère audacieux. Sa voix fut ensuite élaborée en lien avec cette image : là où la chanteuse Haigô Meiko prêtait sa voix à MEIKO, Crypton Future Media décida d'assigner à Hatsune Miku celle de la doubleuse d'*anime* Fujita Saki, à la fois aiguë, douce et enfantine. Selon Sasaki Wataru, l'un des ingénieurs chargés de ce projet, ce genre de voix puérile devait rassurer et séduire l'utilisateur par sa minauderie surjouée, point primordial dans la création d'une *aidoru* féminine[579]. Outre cette dimension commerciale, la qualité du synthétiseur a été largement améliorée afin que le « chant » du vocaloïde devienne plus proche de celui d'un être humain.

Cette stratégie fut un succès : en un mois à peine, l'entreprise écoula plus de 15 000 copies de cette nouvelle version, un record historique dans le monde des logiciels. La popularité

[578] Source : Crypton Futur Media, https://ec.crypton.co.jp/pages/prod/vocaloid.

[579] SASAKI Wataru 佐々木渉, cité par Shiba, *op. cit.*, 2014, p. 104.

de cette nouvelle *aidoru* ne devait dès lors plus connaître de limite : Hatsune Miku a d'abord conquis les internautes, puis les médias de masse, pour finir par séduire l'archipel tout entier. Selon une enquête de notoriété réalisée en 2013 par un groupe de recherche de l'Université Polytechnique de Tôkyô, 95% des Japonais interrogés connaissaient au moins son nom. Puis sa popularité dépassa les frontières du pays : de nombreux concerts « virtuels » avec projection de son hologramme ont ainsi été organisés depuis 2011 en Europe et aux États-Unis.

L'engouement pour le vocaloïde ne saurait s'expliquer par la seule stratégie commerciale, quoique extrêmement bien pensée, de Crypton Future Media. En réalité, le phénomène profite également d'un contexte socio-économique singulier, qu'il convient de détailler. Le concept d'« *aidoru* virtuelle » est en soi bien antérieur à Hatsune Miku, puisqu'il date des années 1990. Le premier personnage virtuel du genre fut Date Kyôko, inventée en 1995 par le *jimusho* Hori Production afin de remédier à la « pénurie » d'*aidoru*. Le développement rapide du média télévisuel et la multiplication du nombre de chaînes avaient en effet entraîné une insuffisance du nombre de *tarento* et d'*aidoru* disponibles, ce qui poussa la société Hori Production à investir de manière considérable dans le recrutement d'ingénieurs graphistes, de *tarento* féminins prêtant leurs voix pour les doublages, ou encore de danseurs appelés des États-Unis à des fins de collecte de données pour la *motion capture*. Malgré l'enthousiasme de l'entreprise, son *aidoru* virtuelle ne rencontra pas un grand succès. Ses mouvements, jugés trop « robotiques » et « saccadés », n'en faisaient qu'une piètre « remplaçante des idoles réelles ». À cette tentative infructueuse succéda un autre personnage virtuel, Terai Yuki, d'après le personnage de manga créé par Kutsugi Ken'ichi. Ce dernier la développa en 3D avec l'ambition de créer une incarnation de la femme idéale. Terai devint un parfait produit de consommation, son personnage fut repris comme mascotte dans des logiciels et apparut comme photogravure d'un magazine de manga pour adultes. Parallèlement, la compagnie vidéoludique Bandai Namco produisit en 2005 un jeu intitulé « the iDOLM@STER », qui plaçait le joueur entre dans la peau d'un producteur de musique, libre de créer des idoles virtuelles. Plus récemment, un nouveau genre d'*aidoru* virtuelle, à l'image d'Eguchi Aimi, a fait son apparition. Cette dernière fut inventée en 2011 à l'occasion d'une campagne publicitaire pour des friandises glacées, avec un visuel étroitement associé au groupe AKB48, puisque Eguchi fut directement modélisée à partir du physique des principaux membres du groupe. Comme Terai Yuki, le personnage d'Eguchi représente une femme outrancièrement idéalisée. Bien avant l'apparition de Hatsune Miku, la figure de l'*aidoru* virtuelle était donc déjà considérée comme un produit commercial.

Si Terai Yuki et Date Kyôko ont contribué à l'industrie du divertissement en séduisant indistinctement un grand nombre de consommateurs, d'autres *aidoru* virtuelles étaient déjà parvenues à conquérir un public plus ciblé : ce fut notamment le cas, à la fin des années 1980, de Haga Yui, un concept d'*aidoru* basé sur un principe participatif. La singularité de ce personnage, élaboré à partir des suggestions des auditeurs de l'émission radiophonique *All Night Nippon*, résidait dans son anonymat, son visage étant toujours masqué. Cette particularité offrait à ses adeptes un espace de libre imagination, et certaines auditrices allèrent jusqu'à emprunter l'identité de Haga, tout en gardant leur propre visage masqué. Cette *aidoru* constituait donc la synthèse paradoxale d'une construction imaginaire collective, mais personnalisable à l'infini. Si son existence était unique et autonome, sa personnalité, son caractère et sa biographie furent en revanche construits par le public. Haga Yui était ainsi l'incarnation et la création d'un ensemble d'imaginaires, celui des amateurs d'*aidoru*.



Figure 17 : Haga Yui[580]

Ce n'était pas la première fois qu'on proposait à des amateurs de musique de participer à une création collective. Dans les années 1980, un journal indépendant gratuit, le « Journal des sages pervers » (*Hentai yoiko shinbun*) avait déjà opté pour le concept de création collective anonyme. Ce journal indépendant, conçu par des artistes et des écrivains, se composait principalement d'échanges entre lecteurs et rédacteurs. La production d'un contenu interactif est à la base d'un mode de production culturelle participative aujourd'hui répandue dans les milieux de la sous-culture[581] : la culture du *dôjin*[582], qui voit des amateurs reproduire leurs

[580] Source : Amazon.co.jp.

[581] KITADA Akihiro 北田暁大, *Warau Nihon no nashonarizumu* 嗤う日本のナショナリズム [Rire du nationalisme japonais], Tôkyô, NHK books, 2008, pp. 98-102.

[582] Le terme *dôjin* (同人) désigne à l'origine des personnes partageant un même centre d'intérêt, et qui constituent par extension un cénacle. Les premières activités *dôjin* du Japon furent menées à l'ère Meiji, dans les milieux littéraires : les écrivains novices publiaient alors des revues littéraires, appelées *dôjin zasshi*, où ils présentaient leur production. Dans l'après-guerre, ce terme commença à être employé à propos des amateurs de manga, et le *dôjin zasshi*, abrégé *dôjinshi*, devint un recueil d'œuvres créées par ces derniers. Actuellement, le terme *dôjin*

œuvres favorites, se développa considérablement dès les années 1970. En 1975, la première édition de la convention *Comiket* accueillait déjà un grand nombre de participants présentant des œuvres de *fan art*. Aujourd'hui, le *Comiket* est devenu la plus grande convention de mangas, jeux vidéo et *anime* au monde. Le phénomène eut même des répercutions sur le plan musical, certains amateurs reprenant en chœur les chansons de jeux ou *anime* célèbres, interprétées par des *utahime* (« cantatrice ») célèbres pour ces performances très spécifiques. L'enthousiasme suscité par la création d'une *aidoru* virtuelle trouve ainsi son origine dans une culture de la reproduction assez récurrente dans l'histoire de la sous-culture japonaise.

Cette culture du *dôjin* continua d'évoluer avec le développement d'Internet. En 2006, peu avant l'apparition de Hatsune Miku, le site de streaming japonais *Niconico Dôga* fut lancé par la société Niwango. Ce site de partage de données audiovisuelles, similaire à YouTube, se distingue cependant de ce dernier à deux égards : les membres inscrits, seuls autorisés à accéder aux pages de *streaming*, peuvent directement afficher leurs commentaires sur les vidéos partagées. Ces commentaires défileront alors sur l'écran au moment choisi. Le système se répandit rapidement sur la toile : quelques mois après sa création, le site comptait déjà un million d'adhérents. Au fur et à mesure de son développement, cet espace de partage fit émerger un mode de création singulier nommé *MAD movie*, lequel consiste à produire en amateur des vidéos compilant musiques et images récupérées sur différents supports médiatiques, tout ceci accompagné de commentaires. Sugimoto Seiji, le PDG de Niwango, explique que *Niconico Dôga* a offert aux internautes non seulement un espace de partage, mais également un lieu de création participative, comme le montrent les *MAD movies*[583].



Figure 18 : Des commentaires de membres anonymes

désigne les amateurs de manga ou *anime* créant et diffusant des fascicules dérivés d'œuvres originales, quand il ne caractérise pas ces productions en elles-mêmes.

[583] SUGIMOTO Seiji, cité par Shiba, *op. cit.*, pp. 121-122.

défilent sur une vidéo hébergée par *Niconico Dôga*[584].

Il y a fort à parier que l'inventeur du vocaloïde Hatsune Miku était tout à fait conscient de ces tendances dans le monde virtuel : dès que ce vocaloïde fut mis en vente, Crypton Future Media autorisa les amateurs à partager leurs créations composées avec le logiciel ainsi que d'autres avatars du vocaloïde, à condition, toutefois, de rester dans une logique non-lucrative. L'entreprise créa à cette fin un portail de partage spécifique, *Pia Pro*, permettant aux internautes de non seulement mettre en ligne leurs œuvres, mais de créer d'autres œuvres dérivées à partir des données partagées. Ce site connut un succès considérable ; jusqu'en mars 2008, seulement sept mois après la sortie de Hatsune Miku, le nombre de dessins du vocaloïde soumis sur *Pia Pro* atteignait les 25 000 images, contre 4 000 compositions et 3 300 textes de chanson, soit une œuvre partagée toutes les cinq minutes[585]. Parmi les produits dérivés soumis par les internautes, un logiciel retint plus particulièrement l'attention des afficionados de l'*aidoru* virtuelle : *MikuMikuDance.* D'une utilisation très simple, ce programme permettait d'« animer » l'image de Hatsune Miku en 3D et de réaliser des mouvements corporels très complexes : en y insérant une composition musicale de Hatsune Miku, le système de synchronisation labiale animait automatiquement la bouche du vocaloïde.

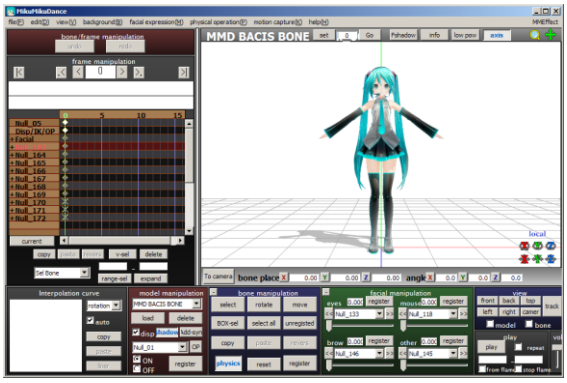


Figure 19 : MikuMikuDance[586]

[584] Niconico Dôga www.nicovideo.jp/, consulté le 28 juin 2018.

[585] NISHIO Kimitaka 西尾公孝, cité par OKADA Yuka 岡田有花, dans « Deguchi ga nai, kenrisha wa dare —Hatsune Miku niji sôsaku no kadai »「出口がない」「権利者は誰」— 初音ミク 2 次創作の課題, *IT Media*, le 27 mars 2008 : http://www.itmedia.co.jp/news/articles/0803/27/news128.html, consulté le 6 juin 2017.

[586] Source : Mikufan.com, http://www.mikufan.com/mikumikudance-9-0-3-released-and-new-jthree-mmd-generator-launched/#sthash.ZXMm5mdx.dpbs , consulté le 6 juin 2017.

Ce logiciel fut inventé en quelques jours par Higuchi Yû, un amateur de programmes de jeux vidéo autodidacte aimant partager et échanger ses œuvres sur *Pia Puro*. Peu de temps après le lancement gratuit du programme sur le net, les internautes se précipitèrent sur cet outil « divin »[587], et les vidéos de Hatsune Miku chantant se multiplièrent. Cette chaîne de création amateur continue aujourd'hui encore à se développer. Il est évident que le phénomène de réappropriation échappa aux créateurs de Hatsune Miku, pourtant conscients de l'existence de la mouvance du *dôjin*, mais qui ne possédaient aucun levier d'action et furent pris de court par l'ampleur du phénomène et la fulgurante notoriété dont Hatsune Miku bénéficia dans le processus[588]. En d'autres termes, sans la culture du *dôjin*, Hatsune Miku n'aurait jamais connu ce triomphe qui est aujourd'hui le sien.

Un autre facteur de poids doit toutefois être convoqué pour expliquer pleinement le succès du vocaloïde Miku : la passion dont elle fait l'*objet*, tout comme celle pour d'autres *aidoru* imaginaires, relève d'une conception pour le moins fétichiste des femmes. Le spécialiste des médias, du cinéma et du journalisme Daniel Black, s'intéressant à ce qu'il appelle « la féminité numérique »[589], s'est attelé à décrire la production d'idoles virtuelles à la morphologie très particulière, créées par un imaginaire empreint de fantasmes sexuels et érotiques *otaku*. Le corps de ces *aidoru* est très clairement sexué, curieusement associé à une physionomie puérile et souvent revêtu d'une tenue robotique ou d'un uniforme. Black explique que ce corps féminin est conçu afin de pouvoir être déclinable à l'infini, selon les désirs du public. Cette combinaison d'un corps à la fois robotique et sexué et d'une personnalité infantile est, en soi, un objet d'appropriation pouvant être intégralement contrôlé. Par ailleurs, les critères morphologiques de ces *aidoru* sont totalement irréels, voire même aux antipodes des mensurations féminines communes : dans le cas de Hatsune Miku, son poids est trop léger par rapport à sa taille, et fort éloigné du poids moyen à l'âge concerné[590]. De même, sa coiffure infantile est en total décalage

---

[587] OKADA Yuka, « Kami tûru – Hatsune Miku Odoraseru Sofuto MikuMikuDance Daininki »「神ツール」—初音ミク躍らせるソフト「MikuMikuDance」大人気, *IT Media*, le 10 mars 2008 : http://www.itmedia.co.jp/news/articles/0803/10/news020.html, consulté le 25 mars 2018.

[588] SASAKI Wataru, « Umi no oya ga kataru Hatsune Miku to angura karuchâ »生みの親が語る初音ミクとアングラカルチャー [La voix du créateur de Hatsune Miku sur Miku et la culture *underground*] », in *Eureka*, vol. 40-15, 2008, pp. 9.

[589] Daniel BLACK, "The Virtual Idol: Producing and Consuming Digital Femininity", in *Idols and Celebrity in Japanese Media Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 209‑228.

[590] Selon le rapport du ministère de la Santé, du Travail et des Affaires sociales, le poids moyen des adolescentes de 16 ans était en 2013 de 52.6kg : http://www.mhlw.go.jp/toukei/youran/indexyk_2_1. html, consulté 26 aout 2017.

avec l'apparence d'une adolescente de 16 ans. Cette possibilité d'appropriation d'un corps et d'une figure féminine se traduit jusque dans le langage employé par les amateurs de vocaloïde : c'est ainsi le verbe *chôkyô suru*, signifiant en français « dompter », qui est principalement utilisé par ces derniers pour désigner l'action de raffiner la qualité de chant d'un vocaloïde. D'un point de vue grammatical, l'objet du « domptage » est bel et bien le vocaloïde, mais ceux qui font l'objet d'un dressage, en réalité, ne sont autres que les utilisateurs du vocaloïde, dont la technique est censée s'affiner progressivement. Leur imagination, appuyé par un désir de domination, finit donc par prévaloir sur la réalité.

Plusieurs travaux sur la représentation des femmes dans la culture populaire ont déjà abordé ce sujet, notamment à propos des mangas, *anime* et autres jeux vidéo[591]. Ces recherches soulignent à quel point les représentations féminines sont dominées par une figure combinant à la fois « désir de protection » et « fragilité ». Spécialiste de la littérature américaine, Fujimori Kayoko relève qu'une conception animiste de la féminité est toujours très ancrée dans la société japonaise[592] : par son exclusive possibilité de porter un enfant, la femme y est une incarnation de la nature en tant qu'« agent de la genèse ». Cette notion animiste naturalise les fonctions génitales — et donc sociales — de la femme, qui est systématiquement envisagée comme une « mère ». Il sera pertinent de noter que cette notion va de pair avec une autre représentation féminine omniprésente dans la culture populaire : l'image d'une belle enfant guerrière. Dans cet imaginaire, la mère se voit en effet souvent associée à l'image de la guerrière, étant censée protéger ses ouailles. L'image de femmes adultes, indépendantes, autonomes et libérées de leurs obligations maternelles est donc ici clairement rejetée. Selon Fujimori, la puérilité et l'immaturité outrancières de ces représentations féminines renvoient à l'effroi des hommes vis-à-vis de l'autorité ou de l'autonomie des femmes, ainsi qu'à leur volonté de domination. Le succès des *aidoru* virtuelles est porteur d'une dimension misogyne : leur personnalité puérile, naïve, jouant à la fois sur le mythe d'une virginité éternelle et d'une forme de pureté immarcescible, les éloigne d'autant plus de la réalité « dangereuse » des femmes adultes dont la potentielle autonomie fait craindre des revendications égalitaires et une redéfinition des rôles

[591] Voir entres autres SAITÔ Tamaki, *op .cit.*, 2006, ou SAITÔ Minako 斎藤美奈子 *et al.*, *Kôittenron* 紅一点論 [La théorie de la seule femme dans le cercle], Tôkyô, Chikuma Shobô, 2001.

[592] FUJIMORI Kayoko, « Disney animêshon to feminizumu no juyô /senyû – Mulan ni okeru onna senshi no hyôshô wo megutte » ディズニー・アニメーションとフェミニズムの受容／専有―『ムーラン』における女戦士の表象をめぐって― [Les films d'animation de Disney et la réception/possession du féminisme — de la représentation des guerrières dans le film « Mulan »], 1999 : http://www.aynrand2001japan.com/reports/report2_5.html, consulté 22 mars 2016.

sociaux. Les *aidoru* virtuelles, elles, ne sont pas dotées de cette capacité d'autonomie, et sont en cela « rassurantes » pour leur public masculin.

Au-delà de ses caractéristiques purement physiques, l'*aidoru* virtuelle tisse avec son utilisateur une relation spécifique se traduisant par les paroles de ses chansons. Ces textes témoignent bien souvent d'une relation affectueuse, quoique empreinte d'un respect et d'une reconnaissance quasi hiérarchiques envers l'auditeur. Ils déclinent généralement le même scénario, dans lequel la jeune fille (Hatsune) entretient une confiance aveugle en son compositeur / auditeur, se vouant totalement à son plaisir.

ワタシは、歌うのがスキ ワタシがそう作られたからじゃない この声をスキだという アナタが歓んでくれるから	*J'aime chanter, pas parce que je suis conçue pour chanter* *Mais parce que je peux te faire plaisir* *Toi qui aimes ma voix*
0 と 1 しか分からない ワタシに"I"を教えてくれた その日からワタシのココロの中、 アナタで満たされてるの	*Je ne connaissais que des 0 et des 1* *Mais toi, tu m'as appris à dire « je »* *Depuis ce jour, mon cœur* *Est comblé par ta présence*
アナタといられる それだけで 電子のココロ、震えるの まるで量子の風みたいに ワタシのココロ、ゆさぶるの	*Le simple fait de rester avec toi* *Fait battre mon cœur électrique* *Comme un vent quantique* *Mon cœur s'agite*
ワタシは、ヒトリがキライ 孤独な世界に溶けてしまうから アナタといる時がスキ ワタシを暖めてくれるから	*Je déteste être seule* *Parce que je me désintègre alors dans un monde solitaire* *J'aime les moments avec toi* *Toi qui me donnes de la chaleur*
ヒトリじゃ何も作れない ワタシに歌を与えてくれた その日からワタシのココロの中、 アナタで満たされてるの	*Seule, je ne peux rien construire* *Mais tu m'as octroyé ce don du chant* *Depuis ce jour, mon cœur* *Est comblé par ta présence*

« *Electric Angel* » [Ange électrique], YasuoP, 2007 (piste 16)

Dans cette chanson intitulée *Ange électrique*[593], l'interprète des paroles (Hatsune) place son compositeur en position de « sauveur ». Une fille robot qui ne connaissait rien d'autres que le langage binaire, privée de toute capacité d'action, bénit la présence du compositeur, qui lui a non seulement appris le chant, mais conféré une identité. Hatsune Miku est ici considérée comme une fille ignorante, que le compositeur vient éclairer et aider à s'épanouir. Cette idée du sauvetage d'un robot par la main humaine est déjà très répandue dans le monde de la science-fiction[594]. Reste néanmoins que cette configuration est ici reproduite dans le cadre d'une relation de domination : Hatsune Miku, ne pouvant être qu'heureuse, se doit de remercier son compositeur par une totale dépendance. Mais d'autres types de relation entre vocaloïde et compositeur peuvent être observés dans l'immense base de données musicales de l'univers Miku :

A.

君のこと　みくみくにしてあげる 歌はまだね　頑張るから 君だけの私を大切に育ててほしいから	*Mikumiku va combler ton cœur* *Je fais un effort quand je chante* *Je souhaite que tu m'élèves pour que je devienne tienne*
みくみくにしてあげる 一年中君のことを　二人で歌を作るのよ だからちょっと　覚悟をしててよね してあげるから	*Mikumiku va combler ton cœur* *Toute l'année durant, nous ferons nos chansons ensemble* *Alors prépare-toi* *Je te fais…*

« *Mikku miku ni shite ageru* » [Mikumiku va combler ton cœur], ika, 2009 (piste 17)

B.

[593] Il n'existe pas de recensement des chansons interprétées par Hatsune Miku, dont le nombre est presque impossible à définir. En 2014, environ mille chansons étaient soumises tous les mois par des amateurs (http://doc.songrium.jp/stat/). Nous avons ici choisi des chansons particulièrement populaires en termes de vues sur *Niconico Dôga*, comme *Electric Angel*, écoutée plus d'un million de fois au cours de l'année 2011.

[594] ARIMURA Yû 有村悠, "VOCALOID Leads Us To the Future", in *Eureka*, nº 15, vol. 40, pp. 211-212.

世界で一番おひめさま 気が付いて　ねえねえ 待たせるなんて論外よ わたしを誰だと思ってるの？ もう何だか　あまいものが食べたい ！いますぐによ！	*Je suis la meilleure du monde, je suis la princesse* *En es-tu conscient ?* *Hors de question de me faire attendre* *Pour qui tu me prends ?* *Je veux manger des gâteaux !* *Là, tout de suite*
欠点？　かわいいの間違いでしょ 文句は許しませんの	*Mon défaut ? Mon côté coquet, n'est-ce pas ?Mais je ne t'autorise pas à t'en plaindre*

« *World is mine* » [Le monde m'appartient], ryo, 2008 (piste 18)

Dans la chanson A, la relation entre le vocaloïde et le compositeur semble se rééquilibrer : le verbe « *shite ageru* » (« faire quelque chose pour quelqu'un ») redonne l'initiative au personnage virtuel. L'énigmatique expression « *mikumiku ni suru* » (« rendre quelque chose *mikumiku* » / « *mikumiku comble le cœur* »), vraisemblablement tirée du nom de Hatsune Miku, semble traduire la possibilité d'une dépendance du compositeur à l'égard de son personnage, ou du moins, d'une captivité consentie. De plus, la strophe « nous ferons nos chansons ensemble » indique son intérêt à travailler en commun avec le compositeur, et suggère donc la possibilité d'une collaboration entre le vocaloïde et l'utilisateur. Dans la chanson B, la hiérarchie entre les deux semble inversée : le personnage de Hatsune Miku est ici prétentieux et hautain, exprimant même un certain mépris pour son compositeur. Arimura Yû, journaliste et écrivain, lit dans ce texte une forme de refus, chez Hatsune Miku, de toute forme de domination de la part de son compositeur[595], un refus que l'on devine largement consenti par l'utilisateur. Même dans ce type de chansons, la subordination du vocaloïde n'est cependant jamais totalement absente, comme en témoignent les deux extraits suivants :

A'

みくみくにしてあげる まだまだ私　頑張るから 口ずさんでくれる　夢中でいてくれる 君のこと　みくみくにしてあげる	*Mikumiku va combler ton cœur* *Je vais encore faire des efforts* *Tu fredonnes ma chanson pour moi, tu es passionné par moi* *Mikumiku va combler ton cœur*

[595] ARIMURA, *op.cit.*, p. 214.

世界中の誰、誰より大好きを伝えたい だからもっと私に歌わせてね	*Je veux que tu saches que tu es la personne à laquelle je tiens le plus au monde / Aussi fais-moi chanter encore plus, s'il te plaît*

Alors que Hatsune Miku fait preuve d'un comportement autonome dans le premier couplet, la suite de la chanson trahit son besoin de reconnaissance de la part de son compositeur : si elle chante, c'est parce qu'elle est très fortement attachée à son compositeur.

B'

世界で一番おひめさま ちゃんと見ててよね どこかに行っちゃうよ？ ふいに抱きしめられた	*Je suis la meilleure du monde, je suis la princesse* *Surveille-moi bien, sinon je m'en vais,* *Soudain, tu me serres dans tes bras*
急に　そんな！　えっ？ 「轢かれる　危ないよ」 そう言ってそっぽ向くキミ ……こっちのが危ないわよ	*Eh ?Pourquoi ce comportement, tout à coup ?* *« C'est dangereux, il y a des voitures »* *Me dis-tu en me libérant* *… c'est ton comportement qui est dangereux*

Le premier couplet montre que le comportement prétentieux de Hatsune Miku s'explique finalement par son envie d'attirer l'attention de « *kimi* » (traduit en français par « toi »), *a priori* son compositeur ou son auditeur. À partir de la troisième strophe, les paroles prennent soudain un ton plus narratif : Hatsune est brusquement étreinte par *kimi*, qui veille à sa sécurité. Rassurée par la prévenance de *kimi*, le vocaloïde devient alors plus affectueux ; son apparente prétention et son autonomie sont finalement domptées par sa dépendance quasi vitale à *kimi*. Les prétentions passagères du vocaloïde ne témoignent donc aucunement d'une « émancipation » : ces élans font partie de la mise en scène du rapport virtuel entre Hatsune Miku et son utilisateur, lequel demeure un rapport de domination d'ordre hiérarchique. Cette relation de subordination est un élément caractéristique de la performance des *aidoru*, comme nous l'avons déjà fait remarquer *supra*. Leurs chansons cherchent dans la majorité des cas à amener le spectateur à croire à cette relation illusoire. La grande distinction entre les *aidoru* et leurs consœurs virtuelles tiendrait donc à une sémiotique différente : par rapport aux *aidoru* « réelles », qui ne peuvent jamais se détacher totalement de leur histoire personnelle ni de leurs conditions d'existence réelles, les *aidoru* virtuelles s'imposent comme d'immenses pages

blanches censées être remplies par la main d'autrui. Cette lacune inhérente à l'identité des *aidoru* virtuelles conditionne toute leur sémiotique.

Les utilisateurs masculins ne sont toutefois pas les seuls à se laisser séduire par les possibilités de domination d'un personnage virtuel : la gente féminine s'est à son tour laissée prendre au jeu. Selon une enquête de l'Université Polytechnique de Tôkyô, 40% des jeunes filles âgées de 10 à 20 ans qui furent interrogées sur leur chanson préférée citèrent un morceau de vocaloïde[596]. Leurs goûts sont toutefois relativement différents de ceux de la population masculine. Arimura souligne que la majorité des œuvres d'amatrices soumises sur le site *Pia Pro* utilise moins le personnage d'Hatsune Miku que dans le cas des compositeurs masculins : les femmes lui préfèrent en effet *Hachune Miku* (はちゅねミク), un personnage dérivé de Hatsune Miku en une sorte de version réduite, simplifiée, voire infantile. Son nom de famille écrit en hiragana et sa prononciation, qui rappelle celle d'un petit enfant incapable de prononcer la syllabe *tsu*, renvoie à un état prématuré ou agénésique de Hatsune Miku.



Figure 20 : Dessins de Hachune Miku
soumis sur le portail *Pia Pro* par des amateurs[597].

Dans le milieu du vocaloïde, Hachune Miku s'est même vue affublée du sobriquet d'« enfant bête » (*aho no ko*), lequel renvoie à une catégorie de personnages ainsi définie par Arimura :

[596] *Vocaloid ni kansuru chôsa* ボーカロイドに関する調査 [Enquête sur le vocaloïde], Tôkyô, Université Polytechnique de Tôkyô, 2013.

[597] piapro.jp/, consulté le 9 juin 2017.

> 数年前に女性向け二次創作界隈で流行した舌足らずな口調や、美少女ゲームに登場する極度にドジでノロマなキャラクターが起源とされる、少々おつむの弱いキャラクター類型 [598]
>
> Type de personnage se caractérisant par son hébétude ; il dérive de personnages féminins à l'expression maladroite (très appréciés des femmes dans le milieu du *fan art* d'il y a quelques années), ou de ces personnages lourdauds des jeux de drague.

Selon Arimura, les amateurs féminins de vocaloïde ont effectivement tendance à s'attacher davantage à ce type de personnage. Cet attachement témoigne d'une forme de reproduction d'un système de domination dont elles se trouvent elles-mêmes être les victimes : dans ces versions édulcorées de vocaloïdes, les utilisatrices perçoivent de possibles objets de subordination[599]. Dans ses travaux sur la représentation des femmes dans la culture populaire, Fujimori Kayoko souligne que si cette structure de domination de l'homme sur la femme « vulnérable et enfantine » persiste, c'est en partie parce que les femmes y consentent. Selon elle, les femmes échappent à cette emprise malsaine en évitant de s'identifier à ces personnages imaginaires tout dédiés aux fantasmes masculins. *A contrario*, elles peuvent se considérer comme « supérieures » aux hommes en prônant la maternité et en désinvestissant la question de l'image infantile, qui en réalité, s'impose malgré tout. Ainsi, dans l'univers du vocaloïde, les femmes reproduisent elles aussi cette logique de domination en se créant des personnages plus faibles qu'elles. De son point de vue, les Japonais ne sont pas conscients de cette forme de domination, et c'est pourquoi le féminisme serait au Japon si balbutiant[600].

Si cette remarque d'Arimura est cruciale en ce qu'elle souligne la structure de production–reproduction inhérente aux mécanismes de domination, son discours présente néanmoins deux limites : il repose lui-même sur des présupposés sexistes (notamment dans l'emploi de certaines tournures péjoratives telles que « lourdauds » ou « arrogant »), et mériterait d'autre part d'être actualisé. En effet, de nombreuses femmes ont investi les sites de création et d'animation de vocaloïdes à partir du début des années 2010 ; certains sites comptent

[598] ARIMURA, *op. cit.*, p. 216.

[599] ARIMURA, *ibid.*, p. 216.

[600] FUJIMORI, *op. cit.*

même un nombre d'utilisateurs féminins supérieur à celui de leurs utilisateurs masculins[601]. Ce contexte empêche toute tentative de catégorisation formelle des œuvres produites par des femmes, leur variété rendant impossible une analyse qui reposerait sur la seule lecture genrée.

3-2. Le vocaloïde comme médium d'expression du malaise social

Le dernier facteur explicatif du succès de Hatsune Miku est la liberté d'expression accordée aux *aidoru* virtuelles, lesquelles peuvent aborder des thématiques inaccessibles aux *aidoru* réelles. Les œuvres vocaloïdes étant majoritairement détachées du marché du disque, leurs textes se voient relativement libérés des contraintes d'ordre économique, industriel ou commercial pesant sur les *aidoru* classiques. Cette liberté autorise de fait une grande créativité et une expression plus personnelle : parmi tous les thèmes abordés, ceux de l'anxiété ou du malaise de l'auteur reviennent ainsi assez régulièrement. Les chansons de Nekobôro (ねこぼーろ), dont certaines sont connues hors des frontières du Japon[602], explorent notamment ce thème du malaise et de l'enfermement.

君のようなひとになりたいな 「僕らしいひと」になりたいな 望むならそうすりゃいいけどさ でもそれってほんとにぼくなのかい 子供騙しな夢ひとつ こんな僕なら死ねばいいのに	*Je voudrais devenir quelqu'un comme toi* *Je voudrais devenir « quelqu'un qui me ressemble »* *Si je le veux vraiment, je n'ai qu'à le faire* *Mais est-ce vraiment ce que je suis ?* *Mon rêve n'est qu'un attrape-nigaud* *Si je suis ainsi, autant mourir*
[1]こんな僕が生きてるだけで 何万人のひとが悲しんで 誰も僕を望まない そんな世界だったらいいのにな	*Si le simple fait que je vive* *Chagrinait je ne sais combien de milliers de gens, si personne ne souhaitait mon existence* *Un tel monde me serait préférable*
[2]こんな僕が消えちゃうだけで 何億人のひとが喜んで	*S'il me suffisait de disparaître* *Pour réjouir des milliards de gens* *Pour qu'elles ne haïssent plus rien ni personne* *Ce serait plus qu'un honneur pour moi*

[601] MYRMECOLEON, « Vocaloid wa itsu kara josei ninki ga takamatta no ka ? » VOCALOID はいつから女性人気が高まったのか？[Depuis quand le vocaloïde est-il si populaire auprès des femmes?] », *ASCII.jp*, le 19 juin 2014 : http://ascii.jp/elem/000/000/904/904502/, consulté le 8 juin 2017.

[602] Quatorze chansons de ce compositeur ont obtenu plus de 100 000 vues sur *Nionico Dôga*, dont certaines furent par la suite adaptatées en anglais ou en chinois pour connaître un succès international chez les amateurs de vocaloïde (Niconicopedia http://dic.nicovideo.jp/). Le compositeur a récemment commencé à chanter lui-même ses textes sous le nom de scène Sasanomaly (*cf. infra*).

誰も何も憎まないなら
そんなうれしいことはないな

最期なんかみんな同じように倒れて
ゆきます メイドイン 他人 の 「自分
自身」崩れてゆきます
最期なんかみんな同じように離れて
くのに

[3]こんな僕が生きてるだけで
なんで君はそんなに笑うの
君がそんな笑顔じゃ
悲しくても消えたくても
さよならする理由なんてもう
無ければいいのに

[4]こんな僕が消えたところで
何億人のひとは変わらない
だけど僕を止める何かが
そんな顔しちゃ笑えないや

À la fin, tout le monde finit par succomber
L'identité que les autres nous ont construit se disloque
Tout le monde se quitte à la fin de sa vie, et pourtant…

Pourquoi te réjouis-tu ainsi
Du simple fait que je sois en vie ?
Ton sourire me retient
Quand je suis triste ou que j'ai envie de disparaître
Ce serait bien si je n'avais plus
De raison de te dire au revoir

Que je suis disparaisse ou non n'aura aucun impact sur des milliards de gens
Mais si ce qui me retient arbore une telle physionomie
Je ne pourrai plus le prendre à la légère

« *Jishô mushoku* » [Automutilation incolore], Nekobôro, 2013 (piste 19)

Le titre de cette chanson, *Jishô mushoku* 自傷無色 [Automutilation incolore], joue de l'homophonie avec le terme 自称無職 (littéralement : « supposé chômeur »), qu'emploient les médias lors d'un crime pour évoquer le métier d'un suspect sans en avoir eu confirmation par les autorités. Même si le suspect a un statut social, les autorités doivent le confirmer pour qu'il soit officiellement reconnu du public. L'identité des individus se subordonne ainsi à l'institution sociale. Le sociologue Doi Takayoshi analyse comme suit cette structure sociale : dans la société moderne, où les valeurs collectives se font rares, les individus sont amenés à avoir recours à leur jugement personnel. La capacité de jugement des individus nécessite cependant une certaine forme de relativisme, une capacité à se référer à des valeurs différentes, à tenter de les comparer. Or, dans une société où les normes et références se multiplient tout en se complexifiant, les individus ne peuvent plus compter sur des références communes et universelles. Leurs critères de jugement sont alors remplacés par le jugement des autres,

l'estimation anonyme, une nouvelle donne qui privilégie les capacités de communication (*komyunikêshon-ryoku*) au détriment des contenus communiqués. Cette capacité de jugement s'avère toutefois essentiellement instable, puisqu'elle n'existe que dans l'interdépendance des jugements et de la position sociale propre à chaque individu. Cette structure ne valorise donc rien d'autre que les capacités de communication et de sociabilité. Pour « mériter de vivre » dans une société moderne, il faut d'abord gagner l'estime d'autrui. Ce cercle vicieux finit par causer anxiété et malaise chez les individus[603]. Le texte de Nekobôro montre ainsi à quel point les individus étouffent dans une société qui les pousse constamment à rechercher la reconnaissance sociale, et plus encore : à se conformer à une sociabilité normée et établie. Dans la chanson, le narrateur se perd dans une quête identitaire, avant de réaliser que l'identité individuelle dépend avant tout de la valeur que les autres lui donnent. Abattu par cette réalité désespérante, il tourne en ridicule la vanité de son existence et finit par souhaiter un monde qui n'ait plus besoin de lui. Les refrains [1] et [2] révèlent un désir de disparition, tandis que la forme conditionnelle des verbes et les deux derniers refrains [3] et [4] renvoient au besoin contradictoire de sentir son existence enfin désirée par quelqu'un capable d'empathie envers sa personne et son écœurement. Finalement, en souhaitant se libérer de ce monde étouffant, le narrateur finit par trouver une raison d'y vivre grâce à l'amour. Si le message prédominant de cette chanson semble revenir à un banal « sans amour, point de salut », on ne peut néanmoins ignorer le témoignage d'un individu en grande souffrance dans la solitude que lui impose la société. Doi souligne que l'angoisse de la solitude est essentiellement liée au ressentiment contre la toute-puissance de la sociabilité :

> 人間関係の自由度が高い社会になったからこそ，つねに誰かとつながっていなければ安心できなくなっている。そして，もしそれができないと，自分は価値のない人間だと周回から見られはしないかと他者の視線に怯え，また自身でも，自分は価値のない人間ではないかと不安に傑くようになっている。その意味で，じつは今日は 1 人で生きていくことがかつて以上に困難な時代である。[604]
>
> L'angoisse liée à la perte de constance du lien social est d'autant plus réelle que ce lien se dissout dans une société toujours plus libre. Dans le cas où nous ne

[603] DOI Takayoshi 土井隆義, "AKB48's manic state, Hatsune Miku's Depressed state : The light and shadow of over-communicative society", in *Shakaigaku jânaru*, nº 39, mars 2014, pp. 2-3.

[604] DOI, *ibid.*

> parviendrions pas à maintenir de relations personnelles, le déni de notre existence par les autres — et par nous-mêmes — peut considérablement nous effrayer. En ce sens, il est plus difficile de mener une vie solitaire à notre époque qu'auparavant.

Pour Doi, l'individu japonais est donc en proie à une double injonction contradictoire : celle d'être socialement relié à autrui, tout en restant éminemment autonome et indépendant. Souffrant d'une perte d'identité, mais rassuré par le lien à l'autre, le narrateur de la chanson est tiraillé entre son envie de disparaître (la mort) et son attachement au monde (la vie). L'égarement de ce personnage, appelé *ikizurasa* ou *heisokukan*, est un sentiment postmoderne largement partagé par les individus au Japon, sans pour autant que cela ne transparaisse explicitement dans le quotidien[605]. Toujours d'après Doi, le monde virtuel de Hatsune Miku offre, tout comme son personnage, un espace où cette souffrance peut s'exprimer librement. L'angoisse des paroliers amateurs peut être analysée à travers les chansons qu'ils écrivent pour celle-ci. Hatsune Miku devient ainsi un médium particulier donnant à entendre des voix qui n'ont plus leur place dans la société moderne.

3-3. L'approche baudrillardienne et l'aspect de simulacre dans le *vocaloïde*

L'adaptabilité et les possibilités multiples offertes par le personnage de Hatsune Miku peut ainsi répondre aux besoins et aux désirs du public, donnant par là toute son utilité sociale à l'*aidoru* virtuelle. Hatsune Miku se veut maniable dans sa forme, dans son identité et dans son existence ; c'est ainsi qu'elle surpasse les autres *aidoru* virtuelles. L'*aidoru* virtuelle est ainsi un corps qui n'existe que pour le public. De nombreux travaux analysant le corps virtuel de ces *aidoru* font référence à l'*hyperréalisme*, un concept avancé par Jean Baudrillard[606]. Celui-ci développe ce concept dans des travaux consacrés aux expériences individuelles dans l'enceinte du parc d'attraction Disneyland et à l'influence des émissions télévisées sur le

[605] Selon une enquête gouvernementale de 2014 à propos du degré de satisfaction des Japonais quant à leur vie, 73,1% des interrogés ont déclaré être « satisfaits » de leur vie quotidienne. 66,7% ont par ailleurs répondu « nourrir des inquiétudes » concernant la vie, notamment les retraités (57,9%). Quant aux motifs de satisfaction, 50,8% ont précisé que « les moments en famille » étaient ce qui les rendaient le plus satisfaits de leurs existences. Dans l'analyse de ces résultats, le sociologue Nakanishi Shintarô pointe l'ambivalence de l'opinion : d'un côté, elle nourrit une vision très pessimiste de l'avenir social, tout en se contentant de mener sa vie à une échelle plus individuelle, au sein de groupes sociaux beaucoup plus réduits. Il conclut que cette rupture entre deux dimensions témoigne d'une anomie et d'un sentiment de délaissement. CABINET OFFICE, GOVERNMENT OF JAPAN, *Kokumin seikatsu ni kan suru seron chôsa 2* 国民生活に関する世論調査２ [Sondage d'opinion sur la vie de la population, 2], 2014, https://survey.gov-online.go.jp/h26/h26-life/2-1.html, consulté le 24 décembre 2016 ; NAKANISHI, *Shakaikei no sôzôryoku*, *op. cit.*,2011, p. 120.

[606] Voir les études de Sawayaka (2008), Nakata (2008), Doi (2014), McLeod (2015) et Shiba (2015).

quotidien. Pour lui, le système des significations[607] ne se reproduit plus ni dans la consommation ni dans la production, mais bien dans la circulation des signifiants : il n'a donc plus de traduction dans la réalité[608]. La société moderne ne serait donc plus le lieu de la représentation, mais un lieu de coexistence entre dissolution du réel et expérience de simulacres. Ces simulacres ne s'échangent « plus jamais contre du réel » ; ils s'échangent « en eux-mêmes, dans un circuit ininterrompu »[609]. Ce concept baudrillardien semble s'appliquer au phénomène des idoles, japonaises ou non. Celles-ci prennent en effet de la valeur à travers des simulacres, des créations dérivées qui rendent leur existence « plus réelle » ; leur signifié précède leur réalité, leur corps. Hatsune Miku en est l'incarnation parfaite : elle se veut une incarnation de l'ensemble des signifiants du corps de l'*aidoru*, mais sans son origine. Elle incarne à la fois un simulacre de corps genré pour certains, mais aussi une forme de malaise social pour d'autres.

Si le phénomène du vocaloïde peut être interprété comme une mise à distance de la corporéité, doit-on pour autant y percevoir un effondrement des corps réels dans les représentations véhiculées par la musique populaire ? Appliquée au personnage de Hatsune Miku et à l'idée de simulacre du corps, la théorie de Baudrillard connaît effectivement certaines limites. Il serait trop hâtif, remarque Black, d'envisager ce vocaloïde sous le seul prisme du simulacre, étant donné sa construction sur « la fascination dépendante de la tension et de l'interaction entre le corps biologique et celui numérique », plutôt que la dissolution de la

[607] La pensée de Baudrillard repose sur la théorie sémiologique de Barthes, et plus particulièrement son analyse du mythe. Dans son ouvrage *Mythologies* (1957), Roland Barthes a disséqué un « système sémiologique second », qu'il nomme le mythe. Ce dernier résulterait d'un double système sémiotique dans lequel le « signe », constitué d'un signifiant et d'un signifié, devient à nouveau le signifiant d'un deuxième degré. Ce signifiant de deuxième degré, appelé « forme », s'associe à un autre signifié, « le concept », et génère un autre signe, la « signification ». La signification se produit ainsi dans cette chaîne sémiotique. À travers le mythe, Barthes caractérise le processus de naturalisation d'un concept par cette chaîne sémiotique.

[608] Le terme « simulacre », de l'ancien français *simulachre*, signifiait au XII^e^ siècle le « statut », la « représentation » ; au XVII^e^ siècle, il dénote une « apparition », un « fantôme », une « vision » (TLFi). Aujourd'hui, le sens propre du terme désigne l'« image ou [la] représentation figurée d'une chose concrète » (*ibid.*). Jean Baudrillard a toutefois mis en lumière un autre concept, distinct de ce sens premier, en développant la théorie sémiologique de Barthes afin d'analyser les caractéristiques de la société postmoderne. Selon ce dernier, le simulacre désigne un système remplaçant une existence réelle par un signe. À travers ce système, la sémiotique d'un objet ou d'une image se répand d'elle-même, sans avoir recours à leur réelle existence. Dans *Simulacres et simulations* (1957), Baudrillard développe la relation entre réalité et image par le biais de ce concept. Selon lui, l'image se développe en quatre phases : elle est d'abord « le reflet d'une réalité profonde », puis « elle masque et dénature une réalité profonde » avant de « [masquer] l'absence de réalité profonde ». Finalement, « elle est sans rapport à quelque réalité que ce soit : elle est son propre simulacre pur » (*ibid.*, p. 17). L'image se détache ainsi de la représentation,« principe d'équivalence du signe et du réel » (*ibid.*). Baudrillard appelle ce processus la « simulation », qui « enveloppe tout l'édifice de la représentation lui-même comme simulacre » (*ibid.*, p. 16). Jean BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, *op. cit.* ; Kim TOFFOLETTI, *Cyborgs and Barbie Dolls: Feminism, Popular Culture and the Posthuman Body*, *op. cit.*, p. 34.

[609] *Ibid.*, p. 16.

distinction entre ces deux corps[610]. L'existence de Hatsune Miku procède d'une fétichisation du corps, une fétichisation qui renvoie, de manière détournée, au corps réel, moins manipulable que peut l'être celui du vocaloïde.

Une nouvelle pratique a par ailleurs été observée ces dernières années chez les utilisateurs de ce vocaloïde : certains d'entre eux ont commencé à interpréter des chansons vocaloïde avec leur propre voix avant de diffuser leurs créations sur la toile, encourageant d'autres utilisateurs à en faire de même. Nous avons choisi de nous pencher sur deux artistes emblématiques de cette pratique, à commencer par Sasanomaly, également connu dans le milieu du vocaloïde sous le pseudonyme de Nekobôro, déjà évoqué précédemment. Amateur de musique depuis sa plus tendre enfance, Sasanomaly a d'abord commencé à composer des morceaux pour la voix de Hatsune Miku sous ce pseudonyme de Nekobôro. Applaudi par le public et poussé par « le désir de se faire remarquer »[611], le jeune homme se mit bientôt à reproduire avec sa voix ses chansons les plus populaires, dont *Tawagoto Speaker*[612]. Ces réinterprétations, à l'instar de leurs compositions originales pour vocaloïde, remportèrent un tel succès qu'en 2016, Sasanomaly signa un contrat avec la maison de disque Sony Music Associated Records. Ce compositeur exprime très clairement son désir d'interpréter ses chansons avec sa propre voix, sans pour autant abandonner le médium qui le fit connaître :

> なんだろう……やっぱり自分が作った自分の歌だから、自分で歌いたいというのは大きいですね。今までは VOCALOID に歌ってもらっていたけど、それを人間が歌ったとしたらまた違う感じに作れるのかな、とも考えましたし。VOCALOID 曲を作るのはある種の趣味として大事にしたいから、ササノマリイはその趣味から分裂して生まれたようなものだと思います。どっちを辞めるとかそういうことではないですね。[613]

> Comment dire… je ne peux pas m'empêcher de vouloir chanter mes chansons, celles que j'ai créées de mes propres mains. Jusqu'à maintenant, c'était le vocaloïde qui les chantait pour moi, mais il m'a semblé qu'elles seraient différentes si c'était un être humain qui les interprétait. J'aimerais quand même continuer à

[610] BLACK, *op. cit.*, p. 217.

[611] ITÔ MASAYO 伊藤雅代, « Sasanomaly "Obake to omochabako" intabyû » ササノマリイ「おばけとおもちゃ箱」インタビュー [Entretien avec Sasanomaly à l'occasion de la sortie de l'album *Obake to omochabako*] : https://natalie.mu/music/pp/sasanomaly, consulté le 8 juin 2017.

[612] Selon le site Niconicopedia, cette création phare de Nekobôro est aujourd'hui traduite en plusieurs langues et connue des amateurs de vocaloïde du monde entier.

[613] SASANOMALY, *op. cit.*

> utiliser le vocaloïde comme une sorte de hobby, puisque Sasanomaly a vu le jour grâce à lui. La question de choisir entre les deux n'est donc pas à l'ordre du jour.

Pour Sasanomaly, l'aspect le plus intéressant de la création musicale se trouverait donc dans le fait d'interpréter soi-même ses chansons plutôt que de les faire chanter par un robot. Ce goût pour l'interprétation ne lui serait cependant pas venu sans la manipulation récréative du vocaloïde : chez ce jeune compositeur, le corps réel a donc regagné sa place dans le monde des simulacres. Comme Sasanomaly, d'autres amateurs de vocaloïde ont opéré ce retour au corps réel, notamment les *utaite* (« chanteurs »), des internautes reprenant avec leur propre voix les « tubes » du vocaloïde avant de les partager sur la toile. Certains, très populaires dans le milieu du vocaloïde, sont depuis devenus des chanteurs professionnels dans le monde de la musique populaire, à l'instar de Sasanomaly. La jeune DAOKO (1997-) constitue un pertinent exemple du phénomène.

3-4. DAOKO : la nouvelle posture des musiciennes électro-pop

DAOKO (ダヲコ) est l'une des rares ACI-rappeuses à avoir fait ses premières armes sur Internet avant de percer d'une manière notable dans le milieu de la musique populaire. Alors qu'elle n'est encore qu'une jeune lycéenne ordinaire, son style musical entre rap, slam et électro-pop a rapidement attiré l'attention d'autres artistes pour son caractère atypique[614]. À l'âge de 17 ans, DAOKO composait déjà une chanson pour la bande originale d'un film de Nakajima Tetsuya, avant de collaborer avec Anno Hideaki, le célèbre réalisateur d'animation et père de la série *Neon Genesis Evangelion*. Elle a depuis collaboré avec de nombreux artistes, et s'impose aujourd'hui dans le paysage de la musique populaire japonaise comme « l'artiste de la génération Internet »[615].

Elle-même amatrice de Hatsune Miku, DAOKO a composé sa première œuvre à partir de *Tawagoto Speaker*, la chanson de Nekobôro / Sasanomaly que nous venons de mentionner. Alors que de nombreux *utaite* avaient déjà repris cette chanson, DAOKO se fit remarquer par son approche singulière : elle conserva la musique originale, mais repensa complètement le

[614] « Dennô sekai kara umareta 18 sai josei âtisuto "DAOKO" » 電脳世界から生まれた 18 歳女性アーティスト「DAOKO」[Daoko, artiste féminine de 18 ans née du monde virtuel] : http://www.sensors.jp/post/ 18daoko-.html, consulté le 17 septembre 2016.

[615] Selon le magazine musical *Rockin' on Japan*, numéro de décembre 2015.

texte et la manière de chanter de Nekobôro en empruntant davantage à l'univers du rap. Voici le texte original de Nekobôro :

[1] 詰め込んだ感情を ひとつ　ひとつ　殺して 生み出した笑顔は 嫌い　嫌い　の涙。	*Mes sentiments enfermés à l'intérieur* *Se font massacrer un par un* *Ce sourire naît de larmes* *De haine, de haine*
[2] 飲み込んだ傷痕 痛い　痛い　言わない そうすればあなたは 気付かないから。	*Je me retiens de dire que mes cicatrices me* *lancent et que c'est douloureux* *Ainsi tu ne le sauras* *Jamais*
[3] 君の言葉が　私を殺すの 君は知らないの　私の心を 消した灯りは　灯る事は無い 「私」は「嘘」でできた「わたし」	*Tes mots me tuent* *Tu ne sais rien de mes sentiments* *La lumière éteinte ne se rallumera jamais* *« Je » suis fait/e de « mensonges »*
[4] 日が明ければあなたは　いない　いない　それでいい でもあなたが残した　傷は　傷は　癒えない	*Tu disparaitras quand le jour se lèvera,* *Et c'est très bien comme ça* *Mais les cicatrices que tu m'as laissées* *Ne disparaîtront jamais*
[5] いつものように 笑うあなたさえ 許せはしないの　心の奥では 「つらい」だなんて 言える訳無いの 「私」は「道化」のよに 笑う　笑う	*Tu me souris,* *Comme d'habitude* *Mais je ne te pardonnerai certainement* *pas, tout au fond de mon cœur* *Je ne peux même pas dire que je souffre* *Alors je souris, comme un clown*
[6] いま　消えた　わたし 嘘だよ　嘘だよ	*En disparaissant, je suis devenue fictif/ve,* *devenue fictif/ve*
[7] 君の言葉が　私を殺すの	

許せはしないの　そんな私も あなたがいいなら　私を殺して 「私」は「嘘」でできた「わたし」だから。	*Tes mots me tuent* *Je te pardonnerai certainement pas, même tel.le que je suis* *Si ça te va, tue-moi* *Car « je » suis fait.e de « mensonges »*

« *Tawagoto Speaker* » [Le haut-parleur à deux balles], Nekobôro, 2011 (piste 20)

Comme dans *Jishô Mushoku*, Nekobôro fait ici état des sentiments conflictuels d'un individu, sans doute de sexe féminin, bien que son genre ne soit jamais précisé. Le narrateur (« je ») refoule son chagrin causé par un tiers. Sa souffrance est minimisée par ce dernier, qui n'y voit qu'une « bagatelle » (*tawagoto*). Oppressé, le narrateur commence à haïr aussi bien l'autre que lui-même, qui « sourit comme un clown », qui est « fait(e) de mensonges ». À l'exception des strophes [6] et [7], DAOKO réécrivit les paroles comme suit, tout en conservant l'idée générale de la chanson :

[a] 嘘ばっかついて 真っ赤腫らした重い目 届いて 思い出 私はペテン師 愛でに愛でてくれた あなたの思い 重いしい ごめんね 期待通りにいかんね ごめんね。	*Les mensonges empourprent sans cesse mes yeux fatigués* *Que mes souvenirs se transmettent à vous : oui, je suis un imposteur* *Vous qui me chérissiez de votre amour, un amour pesant et mystérieux* *Pardonnez-moi, les choses ne sont jamais telles qu'on les souhaite, j'en suis navrée.*
[A] 肌に突き立てる爪 詰め込んだ感情 増え続け溢れ出す 喉元に引っ掛かる ここまで来てるのに どっか引っ掛かる 嗚咽 越え 紡ぐ声 添える言葉 もう許して	*Mes ongles mordent ma peau, mon trop-plein de sentiments déborde et se perd dans ma gorge* *Il est juste là, mais quelque chose est coincé* *Les sanglots sortent enfin, les mots accompagnent la voix, je supplie qu'on me lâche*
[A'] 死んだ目 遺伝 一緒に漂う ぷかぷか 水の中 彷徨う 未練	*Les yeux morts errent avec l'hérédité* *Les regrets flottent sous l'eau, ils flottent*
[B] 傷だらけの手 摩って泣くの …どうして？	*Tu pleures en frottant tes mains meurtries... mais pourquoi ?*

あなたの痛み 分かち合う印刻み “いっそ殺して”
振り翳す手 繰り返すだけ その手とってぎゅってする 勇気も ありません
私にはありません

Je partage ta douleur quand tu dis que tu préférerais que l'on te tue
Mais je me contente de brandir mes mains encore et encore, je n’ai pas le courage de prendre les tiennes
Je manque de courage

[C] あなたの知らない私が居るの
あなたの知ってる私は良い子？
一瞬で消えた灯火 その意味はなんだろう？
これじゃない 欲しいのは カタチあるものなの

Existe-t-il un « moi » que tu ignores ?
Ce moi que tu connais est-il quelqu'un de bien ?
La lumière s'éteint d'un coup… qu'est-ce que ça veut dire ?
Ce n’est pas ce que je souhaite
Je veux du concret

[D] 君の言葉＝ナイフ 突き刺さり
ライフ削る 愛撫で回復させて小細工
カラカラ乾いて 朽ちていく “もう最悪”
まだまだ言えない 癒えないよ モザイク

Tes mots sont des couteaux qui tranchent ma vie, et les caresses un artifice pour me soulager
Je suis à sec, je vais périr en me disant « bon sang... »
Pas facile à dire, je ne suis pas guérie, une vraie mosaïque.

[E] あなたの知らない私が居るの あなたの知ってる私は良い子？
一瞬で消えた灯火 その意味はなんだろう？
これじゃない 欲しいのは カタチあるものなの

Existe-t-il un « moi » que tu ignores ?
Ce moi que tu connais est-il quelqu'un de bien ?
La lumière s'éteint d'un coup… qu'est-ce que ça veut dire ?
Ce n’est pas ce que je souhaite
Je veux du concret

[F] いま 消えた わたし 嘘だよ 嘘だよ
もういいかい？ まだだよ。
もういいかい？ もぅ いいよ。

Disparue, je suis maintenant fictive
Est-ce que c’est le moment ? – Non, pas encore
Est-ce que c’est le moment ? – Oui, c’est l’heure.

[G] 君の言葉が　私を殺すの
許せはしないの　そんな私も
あなたがいいなら　私を殺して

Tes mots me tuent
Je te pardonnerai certainement pas, même telle que je suis

「私」は「嘘」でできた「わたし」 だから。	*Si ça te va, tue-moi* *Car « je » suis faite de « mensonges »*
[H] わたしは傷物？ いつもの 刻む 鼓動 自由は哀しい いっそ放し飼いが良 い 振り翳す手 誰のせい？ わかってるって	*Suis-je défectueuse ? Mon cœur bat* *pourtant comme d'habitude* *Quelle tristesse, la liberté, mais je préfère* *encore être laissée en pâture* *À cause de qui je les brandis, ces mains ?* *J'ai ma réponse*
もうちょっとの辛抱 左心房が 脈打つ	*Encore un peu de patience,* *Bat le ventricule gauche de mon cœur*

« *Tawagoto speaker* », DAOKO, 2012 (piste 21)

La comparaison des deux versions témoigne d'une réappropriation de la chanson par DAOKO. Dans la strophe [A], il est tout d'abord question des sentiments cachés du narrateur dans une situation où il n'a pas la possibilité de les exprimer. La strophe [4] de la chanson de Nekoborô évoquait déjà le chagrin du narrateur, blessé par les mots d'autrui et apparemment satisfait de la disparition de ce tiers, bien que la douleur provoquée en lui par ces mots blessants ne le quitte plus. Dans la version de DAOKO, l'utilisation d'une métaphore dans la strophe [D] confère davantage de consistance à cette douleur physique : le narrateur, blessé par les mots-couteaux de l'autre, apaise cette peine grâce à des caresses réduites à un simple « artifice ». Son chagrin s'empile alors comme des fragments qui composeraient une « mosaïque », au point pour elle de se sentir mourir. Le même principe s'applique aux strophes [B] et [C], mais DAOKO y développe ses idées propres. Dans la strophe [2] de la version originale, seul le narrateur souffre ; ici, l'autre subit également les dommages collatéraux d'une violence dont la cause demeure inconnue. Cette configuration semble induire une interdépendance affective entre deux personnes. Un peu plus loin, le narrateur avoue « manquer de courage » quand il devrait saisir les mains de l'autre ; il persiste à refuser cette dépendance mutuelle, même s'il considère son comportement comme lâche. Dans la strophe suivante ([C]), le narrateur mentionne « moi » : l'un que l'autre connaît et qui lui semble être une bonne personne, mais aussi un second « moi » qu'il ignore — quelqu'un de lâche, tel que décrit dans [B].

Le narrateur de la version originale de Nekobôro, au comportement passif et mélancolique, est remplacé par le personnage de DAOKO plus contemplatif et affirmé. Dans les strophes suivantes, alors que le narrateur original se plaint de l'absence de lumière (qui renvoie au triomphe du néant et de l'impuissance), celui de l'autre version s'interroge sur la raison de l'obscurité soudaine. En réclamant une explication, le narrateur refuse la passivité et l'acceptation tacite sans réaction. Cette affirmation se manifeste davantage dans les strophes [A] et [H], inventées et ajoutées par DAOKO. Comme le refrain [C], la première strophe de la chanson révèle des sentiments complexes pour l'autre, ainsi qu'une culpabilité à l'égard de cet esprit habile. L'auto-accusation est présente dans les deux versions de la dernière strophe [H]. Dans le deuxième vers, le narrateur réaffirme sa liberté et refuse cet état passif auquel le condamnait la version originale. Cette liberté cependant « l'attriste », il préfèrerait « être laissé en pâture », ne disposer que d'une liberté provisoire. La dernière strophe induit malgré tout qu'il est prêt pour une nouvelle étape : alors que le narrateur de la version originale finit par intérioriser sa douleur, celui de DAOKO manifeste davantage de subjectivité, d'introspection et de parti-pris.



Figure 21 : DAOKO[616]

Cette version de *Tawagoto speaker* redigérée par DAOKO a longuement fait parler d'elle dans les milieux du *dôjin*, et plus encore dans celui de la musique populaire. Pour Sheldon Schiffer, un universitaire spécialiste de la culture populaire et de la sous-culture, il existe deux sortes de reprises : les interprétations et les réduplications. Lorsqu'une reprise consiste en une réinterprétation, l'artiste extrait des « signifiants » de la chanson originale afin de lui donner un sens nouveau. Il s'agit d'un « processus » dans lequel des « signifiants du passé » peuvent « déclencher » des signifiants du présent[617]. À l'inverse, dans une reprise de chanson impliquant

[616] Source: Amazon.co.jp.

[617] Sheldon SCHIFFER, "The Cover Song as Historiography, Marker of Ideological Transformation Cover song as 'revealing cultural artefacts", in Julie G. PLASKETES (dir.), *Play It Again – Cover songs in Popular Music*, Farnham, Ashgate, 2010, pp. 88-89.

une réduplication, les signifiants du passé sont conservés ; le processus de « régénération » n'a pas lieu. Cette reprise de DAOKO consiste donc en une réinterprétation, apportant une touche très personnelle à l'œuvre originale, accentuée par un style musical singulier et un style corporel fortement genré par son uniforme de lycéenne. Si DAOKO donne à première vue l'impression de n'être qu'une *aidoru* de plus, ce point va précisément attirer le public pour mieux le surprendre par la lucidité de l'intéressée à propos du sentiment d'« égarement » (*heisokukan*) de la jeune génération — une attitude rare, voire quasi absente du monde de la musique populaire actuelle. En utilisant l'apparence hyper réaliste et aisément reconnaissable du vocaloïde, DAOKO donne à voir une jeune fille qui s'assume, alors même que le corps de ces jeunes filles fait toujours l'objet d'une fétichisation.

Comme le précise Ian Condry, le vocaloïde et ses produits dérivés circulent hors des circuits économiques dominants, ouvrant par là des voies alternatives d'un immense potentiel. Celles-ci sont cependant tributaires de la fétichisation du corps genré, qui reproduit elle-même des logiques de domination. Les relations de pouvoir sont ainsi conservées dans l'espace des simulacres à travers la prééminence d'un corps imaginaire manipulable à l'infini. Mais ce nouveau paradigme permet également une certaine liberté des individus, un affranchissement de cercle vicieux de la domination. Et les protagonistes de cette libération ne sont autres que des corps bien réels, qui ont consciemment décidé de regagner leur voix aux confins d'un univers imaginaire.

Depuis l'apparition des auteures-compositrices-interprètes dans les années 1970, les femmes se sont graduellement imposées dans le milieu de la musique populaire japonaise en conservant chacune leur unicité, tant dans leur expression musicale que dans leur positionnement artistique. L'évolution du contexte socio-économique et le développement des technologies mettent aujourd'hui à leur disposition une grande variété d'outils susceptibles de servir leurs performances artistiques. Cependant, leur place dans la société demeure encore hantée par la question du corps, où s'exerce des rapports de pouvoir entre autres représentés par l'image stéréotypale de la plupart des musiciennes. Des artistes comme Matsuda Seiko, Hamasaki Ayumi ou DAOKO sont toutefois à l'origine de ruptures, de lames de fond s'opposant à l'orthodoxie de l'industrie musicale. Bien que ces musiciennes ne se prétendent ni féministes, ni particulièrement sensibles aux questions de genre, leur positionnement témoigne en tout état de cause de la recherche par les Japonaises d'une subjectivité dans une société où il

est davantage attendu d'elles — et de la femme en général — une certaine forme de soumission. D'autres musiciennes ont pris le parti d'interroger plus directement la question du corps dans les rapports de force ; celles-ci feront l'objet d'un plus long commentaire dans le chapitre suivant.

Chapitre IV. Musiciennes féministes ? L'ambivalence de la place des femmes et le défi des musiciennes

Être une femme dans le milieu de la musique populaire paraît aux yeux des intéressées un état contraignant, peu importe leur degré de popularité. La lettre ouverte que Björk, l'une des artistes femmes les plus reconnues au monde, publia sur ses pages Facebook et Twitter à la fin de l'année 2016 est à ce titre explicite :

> Dans le monde de la musique, on admet que les femmes puissent être des auteures-compositrices qui chantent à propos de leurs petits amis. [...] Si elles changent de sujet et parlent des atomes, des galaxies, d'engagement, de composition de rythmes mathématiques pointus, ou font quoi que ce soit d'autre que d'être des interprètes chantant à propos de ceux qu'elles aiment, on les critique. Les journalistes pensent qu'il manque quelque chose... comme si notre seule langue était l'émotion. [...] Si on ne s'ouvre pas la poitrine pour saigner sur nos hommes et nos enfants, on roule notre public. Faites gaffe à votre conscience de Bechdel. [618]

Pour l'artiste islandaise, des interprètes comme Édith Piaf ou Maria Callas ont sans cesse été ramenées à leur vie privée et leurs turpitudes amoureuses. Dans un tel contexte, s'affirmer et faire respecter ses choix dans l'industrie de la musique devait nécessairement passer par la caution ou le chaperon d'un homme. Même si Björk n'a jamais abordé frontalement la question de l'identité féminine dans ses chansons, son engagement pour défendre la place des femmes et dénoncer une forme de sexisme ambiant reste néanmoins manifeste dès le début de sa carrière, au-delà du simple récit de vie[619]. Nous ne prétendrons pas ici qualifier Björk de « féministe », terme ambigu s'il en est : celle-ci ne s'est d'ailleurs jamais revendiquée de la sorte. Toujours est-il que si l'engagement antisexiste et la question du genre sont largement explorés

[618] "Women in music are allowed to be singer-songwriters singing about their boyfriends. […] If they change the subject matter to atoms, galaxies, activism, nerdy math beat editing or anything else than being performers singing about their loved ones, they get criticized. Journalists feel there is just something missing… as if our only lingo is emo […]. If we don't cut our chest open and bleed about the men and children in our lives we are cheating our audience. Eat your Bechdel test heart out." The Guardian, *Björk on sexism: 'Women in music are allowed to sing about their boyfriends'*, 21 décembre 2016 : https://www.theguardian.com/music/2016/dec/21/bjork-sexism-open-letter-music-industry-facebook, consulté le 12 juillet 2017.

[619] Liz EVANS (dir.), *Women, Sex, and Rock'n'Roll: in their Own Words*, *op. cit.*, pp. 75-91.

par les artistes féminines sur les scènes anglo-saxonne et européenne de la musique populaire, ces sujets se font beaucoup plus discrets côté japonais. Certes, nombre de musiciennes sont apparues — et se sont taillées une place considérable — dans le monde de la musique populaire suite aux mouvements féministes *Ûman ribu*. Malgré un certain mimétisme des normes et thématiques de la musique occidentale, rares sont cependant les artistes japonaises à manifester de manière explicite un quelconque intérêt pour les questions de genre. La majorité d'entre elles ne fait même preuve d'aucune espèce d'engagement, soit-il féministe ou antisexiste. À cela, nous pourrions trouver un premier élément d'explication du côté de la place accordée aux femmes dans la société japonaise, ainsi que dans le regard social japonais sur le discours féministe. Affirmer que les musiciennes japonaises sont uniformément réfractaires à tout engagement féministe ou antisexiste ne nous semble néanmoins pas tout à fait juste ; dans certains cas strictement individuels, un embryon d'identité féministe parvient à s'exprimer à travers des formes détournées et implicites. Le présent chapitre sera ainsi consacré au cas de ces artistes qui, à leur manière, paraissent faire preuve d'une certaine forme de militantisme au féminin dans le domaine de la musique populaire.

1. Le conflit interne des musiciennes dans les années 1970-1980

Les mouvements féministes de la fin des années 1960 firent émerger une nouvelle vague sur la scène musicale étatsunienne et européenne : de nombreuses artistes firent à cette époque leurs premières armes dans différents milieux musicaux, notamment ceux du rock et du punk Devant le sexisme de ces milieux, la notion séparatiste constitua l'une des tactiques adoptées par les musiciennes féministes de l'époque. La musicienne folk Maxine Feldman (1945-2007) sortit en 1972 la première chanson dénonçant la discrimination des lesbiennes, *Angry Atthis*, avant que Alix Dobkin ne poursuivît son action en fondant un groupe lesbien séparatiste du nom de « Lavender Jane », lequel s'attira un large soutien de la communauté lesbienne américaine. Cette vague ne dépassa cependant jamais les sphères de la scène underground, son but étant justement de « s'opposer au *mainstream,* [...] fondé sur les expériences des hommes », et où « [les expériences] des femmes sont subsumées dans les expériences masculines, quand elles ne sont pas ignorées de ces dernières »[620].

[620] Cynthia LONT, "Women's Music: No Longer a Small Private Party"in Reebee GAROFALO (dir.), *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*, Boston, South End Press, 1992, p. 243.

Chez des artistes plus connues telles que Patti Smith, aujourd'hui considérée comme l'icône des musiciennes féministes, on peut néanmoins constater une certaine remise en cause des questions de genre, quoiqu'assortie du refus d'être associée à tout mouvement féministe[621]. Peut-être les musiciennes de cette époque sont-elles, malgré tout, indirectement à l'origine des mouvements *Women's Music*, *Riot Grrrls* et *Girl Power* qui devaient gagner vingt ans plus tard les sphères de la musique populaire.

Au Japon, les préoccupations de la majorité des musiciennes demeuraient alors très éloignées des concepts féministes ou antisexistes. Kaneko Mari (1954-), l'une des ACI représentatives des artistes femmes de l'époque, prétendait même que les femmes ne dépasseraient jamais les hommes dans le rock en raison de leur infériorité technique[622]. Asakawa Maki se considérait quant à elle comme une « femme de réconfort » pour son audience masculine, un qualificatif non dénué de connotations historiques. Le sexisme et la misogynie ambiants conservaient dans le milieu de la musique populaire un ancrage très puissant, qui impliquait par ricochet la mise en conformité des musiciennes à un panel de comportements artistiques définis et normés : soit leur fallait-il se comporter « comme des hommes » en gommant tout comportement « féminin », soit leur restait-il la possibilité de jouer un rôle de « femme », c'est-à-dire d'occuper une place « autorisée aux femmes » (être la pianiste d'un groupe, accompagner le chanteur principal, ou encore écrire et composer leurs propres morceaux... mais pas ceux des hommes). Dernier cas de figure : délivrer une performance hyper genrée et surjouer la féminité, comme il était par convention attendu des *aidoru*.

Dans les années 1980, la situation commença progressivement à évoluer sur le versant de la production musicale, avec les premières nominations de femmes à des postes de A&R[623]. Au-delà des effets positifs de la « Loi pour l'égalité », qui offrit aux femmes des possibilités

---

[621] Patti SMITH, dans une interview accordée en avril 1976 au magazine américaine *Penthouse* : http://www.oceanstar.com/patti/intervus/760400ph.htm, consulté le 9 mai 2017.

[622] En tant qu'instrumentiste, Kaneko concède que certaines techniques guitaristiques sont plus difficiles à maîtriser pour les femmes. C'est notamment, selon elle, le cas du *bend*, une action technique consistant à mouvoir de haut en bas une ou plusieurs cordes pour moduler la hauteur de la note. Voir KANEKO Mari, dans son entretien avec INOUE Takako, in *Nihon no rokku 70's – nyû myûjikku, panku rokku-hen* 日本のロック 70'sーニューミュージック・パンクロック編 [Le rock japonais des années 1970 — La *new music* et le punk rock], Musashino, ARTES, pp. 94-97.

[623] Abréviation de *Arts and Repertoire*, soit un poste de consulting conçu pour découvrir et promouvoir de nouveaux artistes auprès des labels discographiques.

accrues d'intégration professionnelle dans les milieux de la musique populaire, le critique musical Igarashi Tadashi souligne l'impact considérable des entreprises étrangères sur cette insertion accélérée des femmes[624]. En 1989, le label américain WEA[625] racheta Werner Pionnier, peu avant que PolyGram[626] ne devienne l'actionnaire dominant de l'entreprise japonaise Polydor Records. Ces fusions et acquisitions successives instituèrent une nouvelle culture de la méritocratie à l'intérieur de ces firmes, notamment avec l'arrivée de « chasseurs de têtes » à la recherche d'artistes aussi bien masculins que féminins. De même, le système d'administration du personnel évolua à mesure que l'ancienneté moyenne des femmes recrutées progressait[627], tandis que les femmes journalistes se faisaient également plus nombreuses dans le milieu de la presse musicale. Selon Keith Negus, les principaux magazines musicaux anglais demeuraient toutefois majoritairement masculins, ces journalistes femmes étant souvent affectées aux magazines d'idoles ou aux revues destinées aux adolescents[628]. À l'inverse, dans la presse musicale japonaise, Igarashi ne manque pas de souligner que les femmes étaient plus nombreuses à écrire des articles de fond, ce qui contribua à faire entendre leur point de vue[629]. Si le critique ne précise pas ce qu'il entend par un « regard de femmes », son entretien avec une A&R japonaise révèle que les journalistes femmes se consacraient davantage à l'écriture d'articles axés sur l'histoire personnelle et sentimentale des artistes, la place des émotions dans leurs œuvres, là où leurs homologues masculins se chargeaient de sujets plus techniques et documentaires. Quoique toujours minoritaires, les femmes commencèrent donc à occuper pour la première fois des postes d'importance dans certaines branches de l'industrie musicale.

Du côté des artistes, nombre de formations exclusivement féminines avaient commencé à se faire connaître dans l'archipel dès la fin des années 1970, inspirées par des groupes féminins anglo-saxons comme les Ranaways (1975-1979). Notons que ces groupes, tels ZELDA (1979-1996), SHOW-YA (1981-1998, 2005-), ou Shônen Knife (*Shônen naifu*, 1981-), ne se limitaient pas nécessairement au rock ou à la pop, n'hésitant pas à explorer des registres à

[624] IGARASHI Tadashi 五十嵐正, « Ongaku sangyô ni okeru josei » 音楽産業における女性 [Les femmes dans l'industrie musicale], in *Narihibiku sei*, *op. cit.*, pp. 87-88.

[625] Actuel Warner Music Groups.

[626] Autre label disparu, car devenu Universal Music Records en 1999.

[627] IGARASHI, *op. cit.*, pp. 95-96.

[628] Keith NEGUS, *Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry*, London ; New York, E. Arnold 1992, p. 118.

[629] IGARASHI, *op. cit.*, p. 102.

dominante masculine comme le punk ou le métal[630]. En dépit d'une apparente subversion, ce virage musical opéré par certaines ne doit néanmoins pas être assimilé à une forme de militantisme féministe dont la revendication ouverte aurait automatiquement exposé les intéressées à la condamnation médiatique : depuis l'avènement des mouvements *ribu*, le regard des grands médias envers le discours féministe demeurait, nous l'avons vu, on ne peut plus caustique et condescendant. Si ce ton narquois a pu attiser dans un premier temps la curiosité du public et permettre la diffusion des grandes thématiques féministes, il convient de garder à l'esprit la façon dont les médias participèrent à stigmatiser la lutte de ces femmes et à propager, notamment via la publicité, des stéréotypes féminins basés sur une division sexuelle du travail[631].

Dans son analyse de la représentation publicitaire des femmes, Jinah Lee souligne que l'image des mannequins féminins d'origine japonaise utilisée dans les publicités nipponnes joue d'une puérilité et d'une docilité contrastant avec la maturité et l'énergie présentées par leurs homologues d'origine caucasienne[632]. En examinant la nature même de ces publicités, la sociologue constate que l'image des mannequins japonais est souvent associée à des produits « du quotidien », tels que des produits de soin, ou des magazines. Pour faire la promotion de maquillage, de bijoux ou de magasins de mode, les publicitaires préfèrent en revanche recourir à l'image de mannequins étrangers, ce qui contribue à générer un mythe esthétique autour du corps féminin[633]. Même si Lee a limité ses travaux à cette observation, elle dénonce l'étrange rupture esthétique existant entre l'image associée aux mannequins japonais et celle propre aux mannequins caucasiens. Considéré comme « trop éloigné de la réalité »[634], ce corps publicitaire sans défaut est sacralisé, dénué de toute matérialité physique. En imprégnant durablement l'image du corps social de la femme japonaise, auquel on retire tout attribut de force,

[630] INOUE Takako 井上貴子, « "Itsudatsu" wo enjiru – onna no ko bando taiken kara mita "rokku to sei" » 「逸脱」を演じる―女の子バンド体験から見た「ロックと性」[Jouer la « déviation » : le rock et le genre à travers les expériences des groupes de rock féminins], in *Narihibiku sei*, *op. cit.*, pp. 75-76 ; Brian COGAN et Gina COGAN, « Gender and Authenticity in Japanese Popular Music: 1980–2000 », in *Popular Music and Society*, no 1, vol. 29, février 2006, pp. 69‑90.

[631] Jinah LEE 李津娥, « Kôkoku, shôhi, jendâ » 広告、消費、ジェンダー [Publicité, consommation et genre], in Jinah LEE (dir.), *Media to jendā*, Tôkyô, Keisô Shobô, 2012, pp. 153-170.

[632] *Ibid.*

[633] *Ibid.*, p. 165-166.

[634] *Ibid.*, p. 166.

d'autonomie et de plénitude, cette ambivalence artificielle contribue à condamner le corps féminin japonais « dépourvu de toutes ressources » à la subordination.

Malgré cet étau social, certaines artistes ont cherché à questionner le genre et se sont confrontées aux dogmes d'une société japonaise farouchement opposée à leur combat. Nous allons maintenant nous pencher sur le cas de deux d'entre elles : la chanteuse de blues Kobayashi Mariko (1954-), et la protéiforme Togawa Jun (1961-), bien connue depuis les années 1980 pour ses performances avant-gardistes.

1-1. Kobayashi Mariko : une musicienne « exaspérante pour les hommes »

Souvent comparée à Janis Joplin[635], Kobayashi Mariko chante un blues donnant à entendre la colère des femmes contre cet état de subordination. Née dans une famille aisée du Kansai, la « Janis de Naniwa », comme on la surnomme, a elle-même souffert d'une violence en tout premier lieu domestique : à l'âge de 12 ans, elle fut en effet victime d'agressions physiques et sexuelles de la part de son propre frère. La négligence et le déni de ses parents face à l'évidence aggravèrent la situation[636]. Souffrant d'une névrose traumatique consécutive à ces violences qui, de surcroît, perdurèrent pendant ses études supérieures, elle finit par quitter l'université et s'engager dans le secteur associatif, où elle continua, là encore, à être victime de harcèlement sexuel. Indignée, Kobayashi s'orienta vers des activités antisexistes et commença bientôt à écrire des chansons, qui attirèrent l'attention du label For Life Records[637], producteur de son unique disque en tant que musicienne professionnelle.

Son premier 45 tours, *Asa okitara* [Quand je me suis levée] fit beaucoup de bruit. Si le texte ne fait que raconter la tristesse d'une femme repoussée par son homme, la trivialité de la situation et des sentiments évoqués se pare cependant de la truculence caractéristique de Kobayashi, qui n'allait par la suite jamais se départir ni de son humour, ni de son accent du Kansai.

[1] 朝起きたら　　*Quand je me suis levée,*

[635] Selon les archives du feu site Love Piece Club : http://archive.fo/irESt, consulté 15 janvier 2017.

[636] Kobayashi confie que ses parents n'ont pas hésité à l'envoyer à l'hôpital psychiatrique lorsqu'elle leur a fait part son intention de dénoncer la violence de son frère auprès du tribunal des mineurs.

[637] For Life Records est, rappelons-le, ce label créé en 1975 par quatre artistes folk alors très en vue (Komuro Hitoshi, Izumiya Shigeru, Yoshida Takurô et Inoue Yôsui). À l'époque, il était assez rare qu'une entreprise musicale soit directement fondée par des musiciens, de sorte que ce label a considérablement influencé le milieu de la musique populaire des années 1970 — comme un symbole de l'autonomie des musiciens vis-à-vis de l'industrie musicale (Azami, *op. cit.*, p. 173-174).

男の態度が変わってた	*Mon homme était devenu différent*
[2] 又愛を確かめ合いましょうと言ったら	*Je lui ai demandé de vérifier encore une fois notre amour par la pratique*
[3] 大変恐縮ですが辞退します　と言われた	*Mais alors il a dit :« désolé, je suis dans l'obligation de décliner cette invitation. »*
朝起きたら	*Quand je me suis levée,*
男の態度が変わってた	*Mon homme était devenu différent*
[4] 手首切ったろか	*J'ai envie de m'ouvrir les veines…*
[5] ちょっとだけ	*... mais juste un peu.*
朝起きたら	*Quand je me suis levée,*
男の態度が変わってた	*Mon homme était devenu différent*
[6] 飛び降りたろか	*J'ai envie de sauter par la fenêtre...*
[7] 二階から	*... du premier étage.*
朝起きたら	*Quand je me suis levée,*
男の態度が変わってた	*Mon homme était devenu différent*
[8] 線路で寝たろか	*J'ai envie de m'allonger sur les rails…*
[9] リニアモーターカーの線路で電車浮いてる	*... du train à moteur linéaire.* *Le train ne me touchera pas !*
[10] 寂しくなったら又来てねと言ったら	*Je lui ai dit de revenir, s'il se sentait seul*
[11] 孤独もイイもんです　と言われた	*Mais il m'a répondu que la solitude, c'était pas si mal*
[12] アジ化ナトリウム飲んだろか	*J'ai envie de prendre de l'azoture de sodium…*
[13] 入院寄付金貰いながら	*... du moment que mon hospitalisation est prise en charge !*

« *Asa okitara* » [Quand je me suis levée], Kobayashi Mariko, 1978 (piste 22)

Chaque strophe commence par la description d'une femme rejetée [1], et se poursuit par l'expression de son chagrin et de ses envies suicidaires [4, 6, 8, 10], que des vers humoristiques viennent toutefois aussitôt désamorcer [5, 7, 9, 13]. Pourtant, la situation reste dramatique, comme en témoigne la conversation entre les deux protagonistes : alors que la femme s'adresse à son amour avec des mots empreints de tendresse, son partenaire lui répond systématiquement

par des paroles sèches et distantes [2/3, 10/11]. Outre le ton burlesque des paroles, le langage familier de la région du Kansai[638], un peu grossier mais dans les limites de l'acceptable, confère à son personnage une forte personnalité doublée d'une pointe d'agressivité[639], des traits de caractères souvent absents des chansons féminines d'alors. Kobayashi fut toutefois confrontée à une relative hostilité de l'industrie musicale dès le début de sa carrière : en 1978, la chanson-titre de son deuxième 45 tours, intitulée *R-a-p-e Feeling* [L'envie de nous violer], fut en effet classifié par le *Rekorin*[640] comme une « chanson requérant une attention particulière » en raison de l'utilisation d'expressions jugées « grivoises »[641]. Pis encore : son premier album, qui adjoignait à ces deux chansons d'autres morceaux ne dissimulant nullement le parti pris féministe de l'artiste, fut retiré de la vente dès sa sortie, en 1981. À en juger sur pièce, l'obscénité supposée de ses chansons engagées ne semble pourtant pas flagrante :

男は今日もレイプフィーリング	*Les mecs ont toujours envie de nous violer*
思いたったらレイプフィーリング	*Ils ont cette envie à leur insu*
食前食後にレイプフィーリング	*Avant le repas, après le repas, ils en ont envie*
男はいつもやりっぱなし	*Ce sont toujours les mecs qui font leurs saletés*
女はいつもやられっぱなし	*Et ce sont toujours les nanas qui se font baiser*
やられ損！	*Elles se font baiser !*
そうはさせるか やられてたまるか	*Alors on les laisse faire, ou on les en empêche ?*
No more rape !	No more rape !

[638] La forme provocative « *...taroka* », par exemple, correspond en dialecte du Kansai au « *...te yarô ka* » du japonais standard, dans le même registre familier.

[639] La forme dialectale employée ici se rapproche plus précisément du dialecte du Kansai tel qu'il est parlé à Kawachi, une province au sud du département d'Ôsaka. Selon le linguiste Yamamoto Toshiharu, ce parler de Kawachi est considéré comme vulgaire par les habitants des autres provinces d'Ôsaka. Un autre linguiste, Yamashita Yoshitaka, souligne pour sa part que le dialecte du Kansai appuie les voyelles, ce que ne fait pas le japonais standard (et pour lui de comparer le *kansaiben* à l'italien). Ce parler accentue en outre très souvent la fin des phrases, notamment la dernière voyelle des verbes sous leur forme neutre : si l'accent tonique se place dans le langage standard sur le [e̱] de *taberu* (« manger»), il portera dans le Kansai sur le [ụ] final. Alors que la dernière voyelle de la forme – *desu* n'est pas prononcée dans la langue standard, elle sera de même oralisée [uᵝ] dans le dialecte de Kansai, qui de ce fait, donne souvent l'impression que le locuteur parle « fort ». À cause de son accent, un natif du Kansai paraîtra donc à ses interlocuteurs d'autres régions bien plus bruyant, mais aussi plus « rude », voire vulgaire, qu'un natif du Kantô. Selon Yamamoto, les dialectes (y compris celui du Kansai) ont commencé à être perçus comme « déshonorants » dès le début de l'ère Meiji (1868-1912), et d'autant plus à mesure que progressait la standardisation de la langue japonaise opérée par le gouvernement d'alors. YAMAMOTO Toshiharu 山本俊治, « Ôsaka-fu hôgen » 大阪府方言 [Le parler d'Ôsaka], in *Kinki hôgen no sôgô kenkyû* 近畿方言の総合研究 [Étude générale des dialectes de la région du Kinki], Sanshôdô, 1962, pp. 421‑494 ; YAMASHITA Yoshitaka 山下好孝, *Kansaiben kôgi* 関西弁講義 [Cours de dialecte du Kansai], Tôkyô, Kôdansha, 2013.

[640] Voir la chapitre 2, pp. 91-111.

[641] Love Piece Club, *op. cit.*

« *R-a-p-e feeling* » [L'envie de nous violer], Kobayashi Mariko, 1978 (piste 23)

Si le texte de « *R-a-p-e feeling* » recourt certes à des termes crus (« violer », « se faire baiser »), Kobayashi Mariko précise, dans un entretien avec le journal Asahi, qu'elle avait intentionnellement utilisé ce registre afin de « crisper les hommes »[642]. Ces paroles insinuent également que « l'idée du viol [de la violence] rythme le quotidien des hommes » et parasite leur rapport aux femmes[643] :

> やはり、力のあるものが、相手の人格を踏みにじるというか、それが男女の間に、性という要素でなされるとき、すべて強姦であると思うんですけどね。（…）極端に言うと、猥談なんかそうですね。（…）女にしたらちっともおもしろくも、おかしくもなんともないしね。（…）こっちがいやがるということなんか、考えもせずに「お前も一緒になって笑えや」という。（…）笑ったら、向こうはよけい怒るんやけどね。まず女が羞恥を感ずるような感性を、男社会が女につくっといて、羞恥を感じていやがるのを見て楽しむという感じがするんです。[644]

> Celui qui a du pouvoir ne se gêne pas pour piétiner la personnalité de l'autre. Et quand cela se produit entre un homme et une femme, je considère cet acte comme un viol. […] Allons-y franchement : il n'en va pas autrement de la gaudriole. […] Ces propos ne font jamais rire les femmes, ça n'a strictement rien de drôle pour nous. […] Mais ils [les hommes] nous imposent de rigoler avec eux, sans avoir la moindre idée de notre malaise. […] Et si on se marre, qu'est-ce qu'ils font ? Ils se mettent en colère ! J'ai comme l'impression que la société phallocentrique a créé des sujets qui font rougir les femmes pour mieux jouir de leur gêne.

Pour elle, le terme « viol » désigne non seulement les violences physique et sexuelle des hommes sur la personne des femmes, mais aussi la relation de pouvoir dissymétrique entre les genres. Kobayashi encourage donc à ne pas fléchir devant la domination masculine, et cet appel passe par des choix de vocabulaire bruts et triviaux. Dans une autre de ses chansons, *Benjo no*

---

[642] KOBAYASHI Mariko 小林万里子 et IGARASHI Fumio 五十嵐文生, « "Otoko no kao ga hikitsuru yô na uta o" — josei kaihô o sakebitsuzukeru kashu — Shingâ-songuraitâ Kobayashi Mariko-san »「男の顔がひきつるような歌を」—女性解放を叫び続ける歌手—シンガ-・ソングライタ小林万里子さん [« Des chansons crispantes pour les hommes » : l'ACI Kobayashi Mariko, celle qui ne cessera de donner de la voix pour l'émancipation des femmes], in *Asahi Journal*, nº 44, vol. 22, 31 octobre 1980, pp. 34-39.

[643] KOBAYASHI, dans son entretien avec le site Love Piece Club, *op. cit.*

[644] KOBAYASHI, *op. cit.*, 1980, p. 36.

blues [Le blues des chiottes], Kobayashi assimile la place des femmes à des toilettes, métaphore déjà présente sur le fameux « tract » de Tanaka Mitsu, qui réduisait à cette image les deux principales fonctions féminines : la maternité et la satisfaction du désir sexuel masculin[645]. Là où les femmes « dignes d'être des épouses » présenteraient une conscience maternelle, celles qui servent à satisfaire le désir sexuel masculin sont condamnées à rester de simples flirts. Tanaka compare ce deuxième rôle à une fonction « de chiottes » (*benjo*), servant aux hommes de « dépôt d'immondices ». Dans *Benjo no blues*, Kobayashi persiste à dénoncer l'inégalité fondamentale dont les femmes sont victimes :

女は便所　男の便所 激しく戸を叩き　私を求めるが 用が済んだら　出て行くだけよ	*Les femmes sont des chiottes, des chiottes pour hommes* *Ils tambourinent à la porte et réclament mon corps* *Mais quand ils ont fini leurs affaires, ils se retirent en toute hâte*
綺麗な女は　家の便所 花を飾り磨いてもらえる それでも　やっぱり男の便所 チヤホヤされても　便器は便器	*Les belles femmes sont des chiottes domestiques* *Ils les décorent avec des fleurs et les entretiennent avec soin* *Mais elles ne sont que des chiottes pour homme* *Même bien traitées, elles ne restent que des cuvettes de cabinet*
私らブスは駅の便所 クソが詰まっても掃除もされない クソが詰まるように子供が詰まっても 溢れてくるまで　放ったらかしよ	*Et nous, les boudins, nous sommes des chiottes de gare* *Même bouchées, on ne les nettoie jamais* *Même quand un enfant s'y coince comme le ferait de la merde* *On nous laisse en plan jusqu'à ce que ça déborde*

« *Benjo no burûsu* » [Le blues des chiottes], Kobayashi Mariko, 1978 (piste 24)

Pour l'artiste, des inégalités s'exercent jusqu'entre les femmes : les « belles femmes » sont « des toilettes domestiques » que l'on garde propres, tandis que les « mochetés » sont assimilées à des « toilettes de gare » dédaignées. Cette satire jouant avec la distinction entre « belles femmes » et « femmes laides » fait allusion à l'écart social bien réel établi entre les

[645] Voir p. 32-33.

femmes sur la base de leur apparence physique, un préjugé lourd de conséquence, qui ne sera pourtant pointé du doigt par certains sociologues qu'à partir des années 2000[646]. Si Kobayashi plut aux partisans des mouvements féministes japonais, c'est avant tout parce qu'elle se démarquait des musiciennes classiques, qui évitaient sciemment d'aborder la question de la place des femmes dans leurs textes. En dehors de cette « niche » acquise à sa cause, c'est un plus vaste public qui se laissa lui-même séduire par l'indécence et l'impertinence des paroles de la chanteuse. À mesure que déclinèrent les mouvements *ribu*, les chansons de Kobayashi devinrent cependant la cible de nouvelles critiques : paradoxalement, nombre de ses détracteurs et juges les plus féroces étaient issus des milieux féministes. Déçue par ce rejet subit d'un auditoire autrefois conquis, Kobayashi perçut dans ce désamour le déclin irrémédiable des mouvements féministes japonais, l'avènement de ce qu'elle assimila à une forme de dictature. Ultime affront : pendant un concert auquel l'artiste avait été invitée par une amie militante féministe, des spectateurs masculins l'agressèrent physiquement en réaction à la violence « perçue » dans ses textes. Son amie ne prit pas sa défense et refusa de porter plainte contre des spectateurs qui, selon elle, ne faisaient qu'exprimer un « amour vache ». Couverte de blessures, la musicienne de blues décida alors de quitter le milieu musical en 1982[647]. Après une décennie de silence, l'album jadis interdit devait être réédité en 1993, et la voir progressivement retrouver le chemin des concerts, dans de petits bars à l'atmosphère intimiste.

Cet affrontement idéologique sur la scène musicale n'est pas propre à Kobayashi Mariko. La société japonaise se transforme à l'époque en une société de consommation, où l'intérêt du public tend progressivement vers le divertissement pur. Il délaisse les musiciens contestataires ou avant-gardistes pour des artistes plus conventionnels, comme en témoigne l'essor des *aidoru* dans le monde de la musique populaire. Dans cette mouvance, le corps des musiciennes est progressivement réifié et aliéné, un sujet dont va se saisir une autre artiste : Togawa Jun.

1-2. Togawa Jun : le corps subversif

À partir des années 1980, la relation de pouvoir entre hommes et femmes évolua d'autant plus rapidement que ces dernières, à la faveur d'une nouvelle législation égalitaire, faisaient leur entrée dans le monde du travail. Jadis soumises aux traditions patriarcales qui leur imposaient

[646] Voir les travaux de Tachibanaki (2008) et Ueno (2010).

[647] KOBAYASHI, *ibid.*

d'être dévouées à la famille de leur époux, de renoncer à leur nom de famille (*koseki*[648]), ou d'obéir à la division genrée du rôle social, les femmes, commencèrent à remettre en cause cet état de choses, ce qui les conduisit naturellement à désacraliser l'institution du mariage, tout comme ses « vertus »[649]. Le nombre de Japonaises à réclamer la séparation des patronymes ou faire le choix du concubinage était désormais en nette hausse. Parallèlement, la violence sexuelle domestique devint un véritable sujet de société, dont certaines femmes se saisirent avec vigueur[650].

La scène de la musique populaire devenait alors de plus en plus perméable aux thématiques liées à la sexualité ou à l'identité des femmes : les *aidoru*, à l'exception des « mastodontes » de l'industrie telles Matsuda Seiko ou Koizumi Kyôko, attiraient beaucoup moins l'attention du public qu'au début des années 1980, et nombreuses furent celles à devoir renoncer à ce statut quitte à se rediriger vers une carrière d'ACI ou d'actrice, quand elles ne quittèrent pas tout simplement le monde du spectacle, d'une manière définitive[651]. À compter de la fin des années 1980, l'industrie musicale commença à voir en la femme une « consommatrice importante »[652]. Afin d'attirer ces nouvelles clientes aspirant à plus d'autonomie, les sociétés de disques entreprirent de mettre en avant les artistes femmes de leur catalogue. Pour le journaliste et critique Uno Koremasa, le statut des musiciennes populaires

[648] Cette institution, littéralement traduisible par « casier familial », fut créée après la Restauration de Meiji (1868) pour mieux saisir la situation de l'imposition et du recrutement des habitants de chaque foyer. Selon la juriste Mizuno Noriko, le *koseki* consiste à « répertorier à la fois la nationalité (japonaise), la parenté, les alliances et le domicile d'une personne » ; il fonctionne comme un « registre municipal des habitants, avec mention du lieu d'immatriculation de l'intéressé ». De ce fait, « ce rattachement réciproque des deux registres permet de suivre tous liens de parenté et d'alliance d'une personne [à partir de ses seuls] nom et adresse ». L'universitaire souligne que le *koseki*, du fait de sa nature pleinement publique, favorise d'éventuelles discriminations chez les Japonais, qui « continuent à redouter que leur casier [puisse] être "sali" par des mentions "anormales", telles que le divorce, l'interdiction, la naissance illégitime, *etc.* ». MIZUNO Noriko, « La notion de famille », in *Revue internationale de droit comparé*, n° 4, vol. 53, 2001, p. 831‑851.

[649] KANO Masanao 鹿野政直, *Gendai nihon josei-shi – feminizumu wo jiku to shite* 現代日本女性史　フェミニズムを軸として [L'histoire des femmes dans le Japon contemporain, selon un axe féministe], Tôkyô, Yûkai, pp. 119-134.

[650] Deux affaires sont plus particulièrement représentatives des problématiques qui surgirent dans la société d'alors : la première, celle d'un viol conjugal perpétré par un homme de surcroît accusé de violences physiques envers sa femme, donna lieu au premier procès du Japon où un acte violent au sein d'un couple marié fut juridiquement considéré comme un crime. La deuxième affaire souleva la question de la légitime défense ; elle faisait suite à l'homicide involontaire commis par une femme pour se défendre d'un homme en état d'ivresse qui avait cherché à la violenter. Dans le premier procès, le suspect fut jugé coupable de sa violence, tandis que dans le deuxième, la prévenue obtint un non-lieu pour légitime défense. Selon Kano, ces deux affaires ont accéléré le débat sur les droits des femmes dans la société japonaise. KANO, *ibid.*, p. 178-179.

[651] MATSUMURA Kurisu 松村クリス, *Dare ni mo kakenai aidoru-ron* 「誰にも書けない」アイドル論 [Un discours sur les *aidoru* comme personne ne pourrait en tenir], Tôkyô, Shôgakukan, 2014, pp. 144-170.

[652] Un jugement non dénué de lien avec l'augmentation du nombre de femmes présentes dans le monde du travail, notamment après la Loi de 1986. Voir IGARASHI, *op. cit.*, p. 98.

connut à cette époque un véritable tournant. À partir de la seconde moitié de cette décennie 1980, le terme « artiste » (*âtisuto*) commença à se substituer à celui d'*aidoru* pour désigner les musiciennes de la scène populaire. Ce terme, emprunté à l'anglais *artist*, renvoie à quelque chose de plus transversal : il désigne en effet tantôt des chanteurs populaires ne produisant pas leurs chansons, tantôt des ACI non reconnus par le grand public mais jouissant d'un certain succès chez les connaisseurs. Comparé à d'autres termes servant à désigner les musiciens, comme « chanteur » (*kashu*), « auteur-compositeur-interprète » (*shingâ songu raitâ*) « artiste » semble pour une industrie musicale où coexistent des musiciens très différents un terme plus pratique et polyvalent[653]. Les musiciennes alors considérées comme des « artistes »[654] entretiennent néanmoins toutes un point commun : celui de ne pas s'apparenter aux *aidoru* classiques. *A contrario*, celles-ci cherchèrent à se libérer, fût-ce consciemment ou non, de l'image imposée aux musiciennes étiquetées comme telles[655].

Artiste versatile, au parti pris bien plus marqué que la moyenne des autres musiciennes, Togawa Jun se distingue par l'adoption d'une stratégie commerciale spécifique. D'abord actrice, l'intéressée débuta sa carrière musicale dans les années 1980, au sein de groupes issus de courants aussi divers que la musique électronique, la pop, le rock ou le punk. Avec son groupe principal, les *Yapoos*[656], dont le style emprunte davantage au pop-rock d'avant-garde, ou *avant-pop*, la chanteuse évoque la sexualité des femmes par des textes métaphoriques non dénués d'accents satiriques. L'une des œuvres les plus représentatives de son écriture est *Tama hime-sama*, dans laquelle Togawa évoque le sujet des menstruations :

ひと月に一度　座敷牢の奥で 玉姫様の発作がおきる 肌の色は五色　黒髪は蛇に 放射するオーラをおさえきれない	*Une fois par mois, au fond du cachot* *Se produit chez la princesse Tama un symptôme* *Sa peau prend cinq teintes différentes* *Ses cheveux deviennent des serpents* *Elle ne peut pas supporter son aura*
中枢神経　子宮に移り	*Son centre nerveux se déplace vers son utérus*

[653] UNO Koremasa 宇野維正, *1998-nen no Utada Hikaru* 1998 年の宇多田ヒカル [Utada Hikaru, chanteuse de l'année 1998], Shinchô shinsho, 2016, pp. 36-37.

[654] Kudô Shizuka (qui débuta sa carrière musicale en1984), Honda Minako (1985-2005) et Moritaka Chisato (1978-1999, 2012-) sont quelques exemples de musiciennes à avoir été qualifiées de la sorte. *Ibid.*, pp. 39-40)

[655] UNO, *ibid.*, p. 41.

[656] Le groupe tire son nom des « singes intelligents » du roman de science-fiction sadomasochiste de Numa Shôzo, *Kachikujin Yapû* [Yapou, bétail humain] (1956).

十万馬力の破壊力	*Une force destructrice inestimable*
レディヒステリック　玉姫様	Lady Hysteric, *voilà la princesse Tama*
乱心	*Gagnée par la folie*
もう何も見えない　もう聞こえない	*Je ne vois plus rien, je n'entends plus rien*
あなたの話が理解できない	*Je ne comprends plus tes beaux discours*
異常な発汗と嘔吐の中で	*Entre transpiration et nausées atroces*
六感は冴えわたる	*Mon sixième sens se développe*
神秘　神秘　月に一度	*C'est un grand, grand mystère mensuel*
神秘　神秘　神秘の現象	*Un phénomène mystérieux,bien mystérieux*

« *Tama hime-sama* » [La princesse Tama], Togawa Jun, 1984 (piste 25)

La chanson décrit l'état « hystérique » et les symptômes présentés par les femmes lors de leurs règles, que l'artiste personnifie en une mystérieuse « princesse Tama ». Si le terme *tama* (« boule ») peut symboliser, de par leur forme, les ovules, il peut également désigner des balles de pistolet. Ainsi, tous les mois, la princesse Tama se réveille dans le corps des femmes : « gagnée par la folie », celle-ci manifeste un comportement frénétique qui rend les femmes plus sensibles et nerveuses. Les femmes sous l'emprise de la princesse ne « voient plus », « n'entendent plus », voire ne « comprennent plus » les autres. La chanson donne à ce phénomène un caractère violent, primitif, et le qualifie de « mystère » de la nature. Les paroles nous renvoient à une conception médicale très archaïque de l'hystérie, une théorie largement déconstruite à la même époque, notamment par Michel Foucault, qui dans son ouvrage *Naissance de la clinique,* établit un lien entre l'idéologie politique du savoir et la technique médicale[657]. Jusqu'au XIX[e] siècle, la majorité des médecins français considéraient l'hystérie comme une maladie prenant sa source dans l'utérus. Même si cette hypothèse utérine « heurte l'honorabilité de la femmes hystérique, représentée comme lascive et érotique, tout entière dominée par sa sexualité »[658], elle défend la notion d'une « nature féminine toujours menacée de basculer vers l'irresponsabilité si elle n'est pas protégée par son mari dans le cadre matrimonial » [659] . Foucault postule toutefois que cette « condition » se distingue,

[657] Michel FOUCAULT, *Naissance de la clinique*, PUF, 1963, p. 37, cité par Nicole EDELMAN, « Représentation de la maladie et construction de la différence des sexes. Des maladies de femmes aux maladies nerveuses, l'hystérie comme exemple », in *Romantisme*, n° 110, vol. 30, 2000, p. 75.

[658] *Ibid*., p. 76.

[659] *Ibid.*

intrinsèquement des troubles psychiques ou de la schizophrénie, selon lui, la typologie médicale de l'époque n'était pas fondée sur une observation scientifique en la matière, mais sur la morale, voire une certaine norme sociale destinée à encadrer la sexualité féminine.

Au premier abord, cette chanson semble ainsi reprendre les grandes idées reçues de l'essentialisme à propos du cycle menstruel et d'un corps féminin esclave de sa propre sexualité, qui risquerait la névrose et la démence sans assujettissement à une relation de pouvoir. La performance corporelle de l'artiste sur cette chanson vient toutefois apporter un contrepoint intéressant : dans sa mise en scène, Togawa se déguise très souvent en insecte ou en créature « non humaine » (par exemple, un cyborg). Une telle déshumanisation du corps donne un point de vue sur la conception japonaise de la sexualité : selon l'artiste, la société japonaise classe la sexualité au rang des choses disgracieuses pour l'être humain[660]. La sexualité y est alors perçue comme quelque chose d'impur et de malpropre : une « souillure », idée allant de pair avec le mythe du corps féminin. La chanson donne en effet aux parties génitales du corps féminin les traits d'une princesse qui disposerait d'une place sociale souveraine, renvoyant *de facto* l'auditeur à l'imaginaire littéraire du conte. Le personnage incarné par Togawa est pourtant distinct de l'image douce, lisse et aseptisée d'une princesse classique : sa peau s'illumine de cinq couleurs, sa chevelure est entrelacée de serpents. L'image de Méduse se superpose, et fait clairement ressortir la puissance du féminin — ainsi que l'angoisse de la castration[661].



Figure 22 : Togawa Jun[662]

[660] Asa ROAST, *Memory and Gender in the Music of Jun Togawa*, le 23 décembre 2010 :, http://groundzero mongkok.blogspot.com/2010/12/memory-and-gender-in-music-of-jun.html, consulté le 3 mars 2015.

[661] Il n'est pas certain que Togawa ait été versée en mythologie grecque. Par cette image de Méduse, nous entendons dans tous les cas une image féminine aux cheveux de serpent, laquelle renvoie à un personnage pernicieux plutôt que gracieux.

[662] Source : https://prcm.jp/album/delayed/pic/35080613, consulté le 16 aout 2017.

Comme le suggère Julia Kristeva dans son essai sur l'abjection *Pouvoirs de l'horreur*[663], ces deux conceptions font référence à la « sublimation » du corps féminin. Kristeva, elle-même devenue mère, aborde dans cet essai le concept de la « mère » en psychologie, qui lui permet d'expliquer la « phase pré-œdipienne » où se construit, avant toute irruption de la présence paternelle, la relation mère-enfant. Cette dernière connaît une première phase, dite d'identification, durant laquelle le sujet (la mère) et l'objet (l'enfant) cohabitent sans être distingués l'un de l'autre. Lors de cette phase, une séparation entre le sujet et l'objet vient cependant à se produire du fait d'un état conflictuel[664] : « la séparation s'engendre par le conflit inhérent à la sphère biologique qu'est la cohabitation mère-enfant, où les frontières entre "l'intérieur et l'extérieur" / "le moi et le toi" demeurent ambiguës — conflit qui existe aussi dans la sphère sociale où "intérieur et extérieur" / "moi et toi" se confrontent »[665]. Aussi la philosophe recourt-elle à la notion d'inceste pour justifier la séparation entre la mère et l'enfant, puisque la prohibition de l'inceste consiste à écarter le sujet de l'objet. La mère est le « premier autrui »[666] auquel un individu se confronte au cours de son existence ; or, cet autrui n'est pas tout à fait séparé de l'individu en ce que l'enfant, pour exister, dépend de sa mère. Les deux sujets sont donc en état de fusion. Afin d'accéder à sa propre subjectivité, l'enfant a par conséquent besoin de rejeter sa mère : dans cette logique, Kristeva explique que le tabou de l'inceste est avant tout une procédure de discernement entre soi et autrui. La notion de mère renvoie également à des choses représentant l'ambiguïté de la frontière entre le sujet et l'objet : les déjections, les corps morts, le sang menstruel, en somme toutes ces choses « abjectes » (du latin *abjectus*, « chose se faisant rejeter ») qui doivent être expulsées du corps du sujet. En se référant aux travaux de l'anthropologue Mary Douglas sur les rituels des Lele au Zaïre, Kristeva relie ces choses « abjectes » à la maternité. Définir ce qu'est une abjection représente selon elle une première étape de la construction identitaire d'une communauté. Tout comme la maternité ou la sexualité constituent des points de références pour un groupe humain, le rejet de certains attributs maternels contribue à l'affirmation d'une identité collective.

Dans *Tama hime-sama*, Togawa joue avec le concept d'abjection tel que Kristeva le définit. Grâce à l'utilisation oxymoronique de la « princesse monstrueuse », la chanteuse pense

---

[663] Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 247 p.

[664] NISHIKAWA Naoko 西川直子, *Kurisuteva : porirogosu* クリステヴァ: ポリロゴス [Kristeva, ou le *polylogos*], Tôkyô, Kôdansha, 1999, p. 232.

[665] *Ibid.*, p. 239.

[666] *Ibid.*, p. 243.

la représentation sociale de la menstruation en une double image qui nous renvoie à la sublimation de la sexualité. En effet, afin qu'une chose soit envisagée comme « abjecte », elle doit être d'après Kristeva sublimée : elle doit passer de quelque chose de « sale » à quelque chose de « souillé ». La penseuse montre que ce processus repose sur le codage de l'abject, qui devient pour le sujet l'ordre symbolique, ou la souillure comme « élément relatif à la limite, à la marge […] d'un ordre »[667]. Pour que les saletés deviennent souillures, elles doivent être exclues comme « objet[s] possible[s] », déclarées « non objet[s] du désir » et être « abominée[s] comme ab-ject[es], comme abjection »[668]. Kristeva relève deux types de « codes » de l'abject que sont l'excrément et la menstruation, pareillement rejetés des confins du corps humain, « polluants », voire « dangereux » :

> L'excrément et ses équivalents (pourriture, infection, maladie, cadavre, *etc*.) représentent le danger venu de l'extérieur de l'identité : le moi menacé par du non-moi, la société menacée par son dehors, la vie par la mort. Le sang menstruel, au contraire, représente le danger venant de l'intérieur de l'identité (sociale ou sexuelle) ; il menace le rapport entre les sexes dans un ensemble social et, par intériorisation, l'identité de chaque sexe face à la différence sexuelle. [669]

D'un point de vue sémiotique, ces deux types d'abject renvoient à la maternité, voire la féminité. S'il en va de soi pour la menstruation, le lien entre excrément et maternité peut trouver son explication dans le rôle crucial que tient la mère dans l'apprentissage de la propreté, « l'autorité maternelle s'éprouv[ant] d'abord et avant tout [...] par un dressage sphinctérien [des enfants] »[670]. La menstruation, ainsi sublimée, devient un monstre, incarnant quelque chose à « purifier ». Rappelons que pour Togawa, la société japonaise dans son ensemble considère la sexualité comme une souillure.

Autre thème central de son œuvre, la question sociale de la sexualité féminine est abordée par l'artiste d'une manière très personnelle, à la fois sarcastique et désenchantée. Dans la chanson *Teinen Psyganga* [Résignation *psyganga*], Togawa décrit une femme supportant ses malheurs avec résignation. :

---

[667] KRISTEVA, *op. cit.*, p. 81.

[668] *Ibid.*, p. 80.

[669] *Ibid.*, p. 86.

[670] Outre la notion de souillure, Kristeva relève, le tabou alimentaire et le péché comme d'autres codes d'abject, que nous laisserons cependant de côté ici pour des questions de pertinence. -

空の彼方に浮かぶは雲	*Des nuages flottent aux confins du ciel*
嗚呼我が恋愛の名において	*Ah ! Au nom de mon Amour*
その暴虐の仕打ちさえ	*Je m'accommode et me résigne*
もはやただ甘んじて許す	*À cette atrocité*
牛のように豚のように殺してもいい	*Tu peux me saigner comme une truie, m'abattre comme une vache*
いいのよ我一塊の肉塊なり	*Aucun problème : je ne suis qu'un morceau de chair*

« *Teinen Psyganga* » [Résignation *psyganga*], Togawa Jun, 1984 (piste 26)

Au premier abord, le texte semble raconter le chagrin d'amour d'une femme, avant de révéler les violences physiques que celle-ci a subi de la part de la personne aimée. Tandis que l'amant prend les traits d'un tyran, la narratrice fait l'aveu de son impuissance face à l'atrocité dont elle est victime. Elle finit par réaliser que son être, son corps sont réductibles à un simple bout de chair, objet d'un désir et d'une relation condamnée à être platonique : son corps, assimilé à de la viande bovine et porcine, incarne une abjection. La chanteuse rend ici compte d'un désespoir profond, résultat de l'incapacité à s'élever contre une relation de domination et son corollaire de violence conjugale. Une violence qui trouve racine dans la considération sociale du corps féminin, objet abject, mis à distance par la société.

Les propos tenus par Togawa ne devaient pas être du goût de l'industrie musicale, peu encline à se faire porteuse de discours « féministes » par l'intermédiaire des artistes objet de ses efforts promotionnels. Si les femmes de ce milieu n'affichent jamais ouvertement leurs revendications féministes par crainte d'entrer en conflit frontal avec des hommes peu ouverts à ces questions[671], leur statut demeure pourtant largement inégalitaire. En témoigne l'affaire « Agnes », une polémique provoquée au début des années 1980 par le comportement d'une chanteuse hongkongaise très connue au Japon, Agnes Chan (1955-), qui, sans possibilité de garde, amenait son enfant sur son lieu de travail. Cette attitude fit l'objet de critiques de la part du public, y compris de certains intellectuels considérés comme féministes, qui reprochèrent à l'artiste son amoralité en tant que travailleuse du spectacle[672]. Ueno Chizuko prit cependant sa défense, car elle perçut, à travers l'histoire de Chan, la volonté d'une femme active cherchant à conjuguer vies professionnelle et familiale dans une société qui exigeait jusqu'ici un choix de

[671] IGARASHI, *op.cit.*, pp. 84-106.

[672] Alexandra HAMBLETON, "Idol as Accidental Activist: Agnes Chan, Feminism, and Motherhood in Japan" in GALBRAITH et KARLIN (dir.), *Idols and Celebrity in Japanese Media Culture*, *op. cit.*, pp. 153-165.

leur part, condamnant sans appel les indécises[673]. En effet, il existe au sein de la société japonaise un consentement tacite pour qu'une rupture se crée entre le monde du spectacle (*geinôkai*) et le monde réel, un consentement qui expliquerait cette condamnation du féminisme partagée par la majorité des musiciennes et des producteurs.

La seule manière pour Togawa d'aborder dans ses performances le sujet du mépris du corps consista donc à le détourner par le recours au registre satirique. Notons que le déclin des *aidoru* à la fin des années 1980 dénote un réel décalage de l'industrie musicale avec la prise de conscience graduelle d'une nécessité de repenser la place de la femme dans la société japonaise : Togawa profita de l'occasion pour s'emparer avec ironie de l'image surannée des *aidoru*, produits de consommation superficiels qu'elle assaisonna avec des textes provocateurs. Dans certains de ses clips, dont *Suki Suki Daisuki* [Je t'aime à fond] ou *Lolita 108gô* [Lolita n° 108], l'artiste incarne des femmes naïves et puériles symbolisant les *aidoru*. Ses paroles, parfois très violentes, créent un décalage puissant nous renseignant déjà sur le point de vue de l'artiste :

常識をはるかに超えてつのる想い 突然変異的に勃発したバラ色の恋	*Mes sentiments envers toi dépassent de très loin l'entendement* *L'amour tout rose a surgi comme une mutation*
もはや暴力的とも言える程の純愛 既に昭和史に刻む勢いのジュ・テーム	*Un amour sincère, si sincère qu'il n'en est que plus violent* *Un « Je t'aime » si brûlant qu'il est déjà gravé dans l'histoire de l'ère Shôwa*
Kiss me　殴るよに唇に血が滲む程 Hold me　あばらが音を立てて折れる程 好き好き大好き　好き好き大好き 好き好き大好き 愛してるって言わなきゃ殺す	Kiss me *comme si tu me tabassais, jusqu'à ce que mes lèvres en saignent* Hold me *jusqu'à ce que mon corps se brise* *Je t'aime, je t'aime* *Je t'aime à fond* (x3) *Dis-moi que tu m'aimes, sinon je te tue*

« *Suki Suki Daisuki* » [Je t'aime à fond], Togawa Jun, 1985 (piste 27)

Dans cette chanson, il est question de l'amour ardent d'une femme, qui bascule progressivement vers une violence destructrice. Toute marque d'affection ne peut dès lors

[673] *Ibid.*, p. 153.

passer que par une forme d'agression : il faut « imposer » son amour, dans un sens comme dans l'autre. Dans *Lolita 108 gô*, Togawa affirme son style très personnel par la construction d'un personnage d'androïde très féminisé, à l'expression violente. Cette androïde, la « Lolita n° 108 », est fabriquée par un professeur qu'elle appelle « papa », et dont elle tombe amoureuse malgré les précautions de son créateur.

赤い靴なんていらない	*Je n'ai pas besoin de ces souliers rouges*
8cm のヒール買って	*Achète-moi des talons aiguille de 8cm*
ごめんね あなたが好きよ	*Désolée, je t'aime*
わたしを夢中にさせたまま	*Ne t'approche pas de moi*
これ以上近付かないで	*Alors que je suis déjà folle de toi*
危険が作動するわ	*Le danger est en marche*
内蔵された IC ミサイル	*Le missile intercontinental incorporé*
自爆するシステムよ	*Est programmé pour exploser*
My dady made me ストイックレディ	*automatiquement*
それでも好きと言って欲しかった	*Mon papa m'a faite femme stoïque*
鉄の Virgin ストイックロリータ	*Mais je voulais quand même que tu m'aimes*
My dady made me トラジックレディ	*Je suis une vierge de fer, une lolita stoïque*
残酷すぎる パパは博士(ドクター)	*Mon papa m'a faite femme tragique*
死ぬまで一人 トラジックロリータ	*Mais c'est un docteur bien trop cruel*
	Je suis une lolita tragique, à jamais solitaire

« *Lolita 108 gô* » [Lolita n° 108], Togawa Jun, 1987 (piste 28)

La personnalité indépendante de l'androïde féminin est perceptible dès la première strophe : à ses yeux, « des talons aiguille de 8cm » symbolisent la maturité, l'autonomie, la séduction et paraissent plus attirants que des « souliers rouges » tout juste bons pour une jeune fille bien rangée[674]. En refusant les souliers rouges, l'androïde rejette la relation paternelle offerte par son créateur. Lolita n° 108 trouve ainsi « répugnant » son « papa » qui lui impose des souliers rouges ou des « chaussettes blanches » (qui pourraient évoquer la virginité). On peut rapprocher cette histoire de celle du roman de Vladimir Nabokov, *Lolita* (1955). En

[674] Peut-être est-ce également une référence au célèbre conte de Hans Christian Andersen « Souliers Rouges » (1880), dont la protagoniste est une jeune orpheline nommée Karen. Au Japon, le poète Ujô Noguchi (1882-1945) écrivit au début des années 1920 les paroles d'une chanson du même titre : *Akai kutsu*.

revanche, à la différence de l'héroïne du roman de Nabokov, Lolita n° 108 accepte le carcan imposé par son créateur. En tombant amoureuse de « *anata* » [toi], elle refuse cette histoire d'amour à cause d'un missile incorporé dans son corps qui va exploser s'il détecte une émotion en elle. Par désespoir, elle se laisse aller à son rôle de « vierge de fer », et renonce à une vie autonome en acceptant d'être « à jamais solitaire ».

Dans *Lolita 108 gô*, la subordination de l'héroïne à son maître est explicite. Le champ lexical file la métaphore de l'attirance charnelle : le choix du mot « missile » par exemple, ne tient pas qu'à la phonétique ; il renvoie à la forme phallique de l'objet. Cette arme chargée et portée par son corps de femme lui retire toute autonomie dans son existence, toute liberté de choix. Par peur de l'explosion, l'héroïne est dans l'obligation de contrôler ses élans amoureux et finit par y renoncer. Le « créateur » de l'androïde n'apparaît pas dans la chanson, alors même que son pouvoir est omniprésent, incorporé dans le robot condamné à une existence soumise. Pour Togawa, un genre de supra-structure panoptique encercle les Japonaises : la prise de conscience progressive de la place des femmes et de leur sexualité révèle l'emprise d'une structure de domination propre à la société moderne. Dans cette structure, les relations de pouvoir ne s'exercent pas de manière linéaire entre institutions et sujets, mais de façon organique : le pouvoir prend racine dans l'individu, où il se retrouve subjectivisé, avant d'être propagé dans la société. L'héroïne de la chanson, quoique consciente de la domination exercée sur elle par son « papa », accepte cet état de choses, comme si cette décision était la sienne. Mais elle est inconsciemment contrainte de collaborer avec le dominant, et la chanson peut être analysée comme la manière dont les femmes sont amenées, malgré elles, à prendre part à la structure de domination. Quoique non contestataire, *Lolita 108 gô* traduit bien la complexité inhérente à la question du positionnement des femmes au Japon et la manière insidieuse dont les rapports de force ont investi les subjectivités individuelles qu'une simple contestation ne saurait résoudre.

Malgré tout, le discours de Togawa demeure ambigu. Très appréciée des féministes de l'époque, l'artiste n'hésite pas à prendre ses distances avec elles :

> 私、その頃、「男は頭で考える。女は子宮で考えるという言葉があるけれど、まさに君はそれだね」って言われたんですよ。それは罵倒の言葉だったんだけど。私は反発もせずに、かといって大賛成でもなく、まんまそれを歌おうと。（…）そんなこと言われたらウーマンリブの人とかなら怒ったと思うんですよ。でも私は次の世代だ

ったから、それにムカーッとはならなかったんです。「それが何か？オホホ！」みたいな感じだった。たぶん、女にしか書けないことを、と思ったんじゃないかな。[675]

> À l'époque, on me disait : « les hommes pensent avec leur cerveau ; les femmes avec leur utérus. Tu en es un exemple typique ». C'était une insulte, mais je n'étais ni en accord, ni en désaccord avec ça. Je voulais juste chanter là-dessus. […] Ce discours aurait rendu furieux les partisans du *Ûman ribu*, mais comme j'étais de la génération suivante, ça ne m'a pas révoltée. Je me disais : « et alors ? Ha ha ha ! ». Je pense que ce genre de discours m'a poussée à écrire sur des sujets propres aux femmes, des choses que seule une femme pouvait écrire.

Si elle reste fondamentalement opposée aux discours sexistes, Togawa cherche pourtant à éviter de les confronter directement, comme le faisaient ses prédécesseurs du *Ûman ribu*. L'artiste ne s'est jamais opposée aux mouvements féministes et reconnaît que ses créations doivent considérablement à ceux-ci, notamment dans leur aspect touchant à la sexualité. Néanmoins, elle ne prétend pas mener un combat d'idée, mais préfère utiliser la performance artistique comme arme de lutte. Étant à ses yeux relativement insuffisant de chanter la colère ou la vulnérabilité des femmes pour combattre des discours misogynes, Togawa se veut plus ambitieuse : combattre sur le terrain artistique, entre manipulation d'images et performances audacieuses, permet davantage de gagner le respect et l'écoute de ses pairs comme du public, notamment masculin. Pour Togawa, il s'agit d'une alternative viable au discours dénonçant la misogynie, le même qui avait « perdu » Kobayashi Mariko.

L'affirmation de la féminité était également de mise dans les courants féministes de l'époque, des courants dont le *French Feminism* fut le précurseur. La philosophe Hélène Cixous a notamment défendu une écriture féminine basée sur la jouissance de la sexualité féminine, bien que sa théorie fît l'objet, comme nous allons le voir *infra*, de critiques pour sa position supposée essentialiste. Togawa Jun se distingue cependant de Cixous en ce qu'elle s'inspire de la nature même de la musique populaire : sens artistique, posture d'*outsider* et aspect spectaculaire (soient les trois éléments fondateurs de ce registre, selon le spécialiste de la musique rock Minamida Katsuya). Dans ses performances musicales, Togawa privilégie toujours la forme à un discours dénonciateur trop simpliste. Sa posture serait donc davantage

[675] TOGAWA Jun 戸川純 et MIZUKOSHI Maki 水越真紀, « Togawa Jun, intabyû » 戸川純、インタビュー [Entretien avec Togawa Jun] », in *Zero nendai no ongaku — bicchi fôku hen* ゼロ年代の音楽　ビッチフォーク編 [La musique des années 2000 — « Bitch Folk »], Tôkyô, Kawade shobô shinsha, 2011, p. 123.

celle d'une musicienne que d'une féministe ; une posture désormais dominante dans les performances des musiciennes indépendantes, et posture à laquelle se rapporte précisément notre cas d'étude suivant : Sheena Ringo.

2. Une musicienne provocatrice ? L'intériorisation de la révolte chez Sheena Ringo

En même temps que la société de consommation prenait son essor et se mit à intégrer progressivement la consommatrice à son panel de cibles, la vague des *aidoru* et la figure de la « jeune femme vulnérable » déclinèrent toutes deux avec l'entrée dans les années 1990. Les femmes représentaient désormais une part importante des travailleurs grâce à l'entrée en vigueur de la Loi sur l'égalité, même si cette dernière demeurait, nous l'avons déjà souligné, insuffisante pour leur permettre d'accéder à des postes à responsabilité[676]. La plupart d'entre elles ne travaillaient que sous le régime du contrat à durée déterminée — à l'époque, le taux de CDD chez les femmes actives atteignait 86,9%. En 1997, soit onze ans après l'entrée en vigueur de la loi égalitaire susnommée, elles étaient environ vingt millions à travailler en CDD, soit 35,9% des actives[677]. Mais les différences salariales perduraient, et la transition peinait à s'opérer au sein de la société japonaise.

Dans ce contexte socio-économique, l'industrie musicale commença à remplacer l'image des *aidoru* et des ACI dociles et fragiles par des artistes plus incarnées, plus en phase avec les attentes de l'audience féminine, comme Hamasaki Ayumi, Amuro Namie ou les Morning Musume. Tandis que ces artistes acquéraient une popularité considérable auprès des jeunes femmes, une ACI singulière émergea sur le devant de la scène : Sheena Ringo (*Shiina Ringo*, 1978-)[678]. Sheena différait radicalement des autres musiciennes de l'époque tant par son style musical que par son personnage à la fois sensuel et ensorcelant, n'hésitant jamais à arborer de luxueux costumes quand la majorité des artistes femmes *aidoru* ou ACI empruntaient aux canons de la beauté d'alors (grands yeux, cheveux clairs, silhouette longiligne, tenues sobres). À voir son regard pugnace et provocant, elle renvoie aujourd'hui encore l'image d'une femme autonome et insoumise. Ses expériences de jeunesse dans le registre de la musique classique, puis au sein de plusieurs formations rock amateures, ont en outre contribué à l'élaboration d'un style original et personnel, mêlant à une certaine frivolité une curiosité artistique qui la poussera

[676] KOMATSU Makiko 小松満貴子 (dir.), *Josei keieisha no jidai* 女性経営者の時代 [L'ère du patronat féminin], Tôkyô, Minerva shobô, 1988, cité par Kano, *op. cit.*, p. 138.

[677] YOKOYAMA Fumino 横山文野, *Sengo Nihon no josei seisaku* 戦後日本の女性政策 [Les mesures pour les femmes après la Seconde Guerre mondiale], Tôkyô, Keisô Shobô, 2002, cité par Kano, *ibid.*

[678] L'orthographe « SHEENA » est une invention de la chanteuse.

à explorer au fil de sa carrière un large éventail de styles musicaux, du rock à la pop, de la variété au jazz.

Sa carrière professionnelle, Sheena la démarra en 1998, après avoir remporté plusieurs concours musicaux amateurs. Très vite, son style musical composite et ses paroles énigmatiques attirèrent l'attention des critiques musicales[679]. Son premier album, *Muzai moratoriamu* [Le moratorium innocent] dépassa dès l'année suivante le cap du million d'exemplaires vendus ; dès lors, la musicienne enchaîna les succès et devint une référence en matière de musique alternative. Nombre de commentateurs et critiques s'intéressèrent tout particulièrement à ses compositions au prisme de la personnalité complexe de l'artiste, qui refusa toutefois de donner les clefs d'interprétation de son œuvre, entretenant savamment une aura de mystère. La majorité de ces analyses se sont focalisées sur le positionnement de l'artiste, alors à contre-courant de la tendance dominante. Comme nous l'avons déjà observé dans les textes de Hamasaki Ayumi, les musiciennes de cette période exprimaient en effet souvent une angoisse existentielle, celle d'un moi pris dans une fatalité tragique. Même si Sheena a souvent questionné sa propre identité, sa réflexion s'est par ailleurs portée sur le monde et/ou la société « autour » du moi. Tout en tenant compte de l'ensemble d'un parcours déjà long de deux décennies, que ce soit en solo ou comme *frontwoman* du groupe Tôkyô Jihen (2003-2012), nous nous intéresserons donc plus spécifiquement à son répertoire des années 1998 à 2003, première grande période qui la vit explorer cette question de la subjectivité et du corps féminin.

2-1. La subjectivité chez Sheena Ringo

Avec la chanson *Onaji yoru* [La même nuit], l'artiste aborda dès son premier album le thème de la perplexité pouvant animer les individus à l'égard du monde extérieur. Dans ce texte à la première personne, la protagoniste cherche à établir son identité à travers le regard des autres, sans pour autant s'interroger sur ce qui la pousse à entreprendre une telle quête identitaire.

[679] De fameux critiques de jazz ou de musique *underground* comme Satô Eisuke et Masubuchi Hideki l'ont entre autres saluée dès 2000 dans les colonnes de la revue critique de musique populaire *Ongakushi ga kakanai J-pop Hihyô*, à la fois pour la singularité de son univers et pour son travail d'écriture « remarquable ». À noter qu'en 2016, Sheena Ringo fut nommée directrice musicale pour présenter les futurs Jeux Olympiques de Tôkyô lors de la cérémonie de clôture des JO de Rio.

[1] 飛交う人の批評に自己 実現を図り 戸惑うこれの根源に尋ねる 行為を忘れ	*Tenter de prendre conscience de soi à travers les critiques des autres* *Douter, et oublier de remettre en cause la nature de cette perplexité*
[2] 彷徨う夢の天神に生温 さを望み行交う人の大半に 素早く注目をさせ	*Prier Dieu en rêve d'être moins sévère* *Réussir à attirer immédiatement l'attention de la majorité des passants*
[3] 其の欲が満たされたあ たしの眼にも果てることな い夢映されるのか	*Maintenant que ce besoin a été comblé* *Vais-je pouvoir à mon tour contempler un rêve sans fin ?*
[4] 空は明日を始めてしま う 例えあたしが息を止めても	*Le monde commence demain* *Même si je ne respire plus*

« *Onaji yoru* » [La même nuit], Sheena Ringo, 1999 (piste 29)

De prime abord, nous pourrions voir évoquée dans cette chanson la perplexité de l'artiste devant une réussite professionnelle trop rapide. Pourtant, ce morceau présenté en tout début de carrière ne coïncide pas avec un pic de succès particulier. Il semblerait alors que l'artiste cherche davantage à aborder la question de la subjectivité et de son *objectivation* : aux yeux de Sheena, il n'y a pas de sujet unique ; tout sujet n'est qu'une incarnation du sens commun. La subjectivité n'est satisfaite que par le prisme social qui détermine le sujet en tant que tel, aussi la protagoniste cherche-t-elle à prendre conscience d'elle-même à travers ce prisme, bien qu'ignorant la nature de ce sens commun [1, 2, 3]. Le monde « commence demain », l'individu ait-il ou non pris conscience de lui-même. Pour Sheena, la subjectivité est une forme d'inconscience, de réflexe appris et intériorisé à notre insu. De cette manière, l'artiste aborde la question identitaire par un prisme postmoderniste aux antipodes du témoignage poétique individuel de ses consœurs musiciennes, ce qui lui valut d'ailleurs un succès considérable. Au-

delà de la simple critique de l'industrie musicale et de la société de consommation, Sheena était aux yeux de nombreux amateurs de musique l'une des seules à s'en affranchir.

Dans son deuxième single en tant que professionnelle, *Kabukichô no joô* [La reine de Kabukichô], l'artiste décrit la vie d'une fille dont la mère est une ancienne prostituée qui régna jadis sur le quartier des plaisirs de Kabukichô. Sa carrière en plein déclin, la « reine » abandonne sa fille et disparaît. La jeune femme prend alors la place de cette dernière par dépit, sans trop nourrir d'espoir et d'ambition.

ママは此処の女王様 生き写しの様なあたし 誰しもが手を伸べて 子供ながらに魅せられた 歓楽街	*Ma mère était la reine du quartier* *Et moi, sa réplique vivante* *Tout le monde me tendait la main* *Je n'étais qu'une enfant, et pourtant,* *Le quartier des plaisirs m'a fait tourner la tête*
十五に成ったあたしを 置いて女王は消えた 毎週金曜日に来ていた男 と暮らすのだろう	*Et puis j'ai eu quinze ans ; la reine a disparu en me laissant derrière elle* *Sans doute partie refaire sa vie avec cet homme Qui venait la voir tous les vendredis*
「一度栄えし者でも 必ずや衰えゆく」 その意味を知る時を迎え 足を踏み入れたは歓楽街	*« Ce qui a jour prospéré devra nécessairement décliner »* *Il est temps de comprendre le sens de ces mots* *Et me revoilà dans le quartier des plaisirs*
消えて行った女を憎めど 夏は今 女王と云う肩書きを誇ら しげに掲げる	*Je hais cette femme disparue,* *Mais l'été est quand même revenu* *Et j'arbore avec fierté mon titre de reine*
女に成ったあたしが売る のは自分だけで 同情を欲した時に全てを 失うだろう	*À présent femme, je n'ai que moi-même à vendre* *Et le jour où je réclamerai de la compassion,* *Ce jour-là, je perdrai tout*

« *Kabukichô no joô* » [La reine de Kabukichô], Sheena Ringo, 1998 (piste 30)

Pour le journaliste et critique musical Ugaya Hiromichi, cette œuvre est la métaphore de « l'assassinat d'une mère par sa fille ». Derrière la « mère » se cache la norme sociale et le poids de la détermination, tandis que la « fille » représente la jeunesse à la fois écrasée par le poids du legs et confrontée à un choix binaire : soit se conformer aux attentes sociales, soit s'en émanciper. Le texte de la chanson retrace en effet l'histoire d'une jeune fille qui devient indépendante et autonome au mépris des conventions sociales. Nous revenons ainsi à la question de la mentalité des jeunes adolescentes de cette époque. Ugaya souligne que les adolescentes *ganguro* portaient des vêtements ostensiblement « sexuels » mais refusaient, par leur grimage extravagant, d'être un objet de plaisir pour les hommes ; autrement dit, elles refusaient d'être complètement « féminines » d'un point de vue masculin. Cette mise à distance de la « féminité » chez les jeunes filles reflète, intentionnellement ou non, leur trouble et leur dégoût à l'égard de l'image que la société masculine leur renvoie. Dans son troisième single *Koko de kisu shite* [Embrasse-moi tout de suite], qui connut également un succès considérable, l'artiste décrit une jeune fille amoureuse de son collègue, mais toujours intrépide et déterminée. Analysant l'image féminine véhiculée par le texte de la chanson, le critique de rock Sonoda Naoya compare, quoique à tort, Sheena Ringo à d'autres musiciennes de l'époque :

> 例えばＵＡのブルース、チャラの静謐な切なさは、対・男性という摩擦によって生じたものだが、この曲にはそれがない。
>
> [あたしは絶対あなたの前じゃ さめざめないたりしないでしょ それはつまり常に自分がアナーキーなあなたに似合う為現代のシド・ヴィシャスに手錠かけられるのは只あたしだけ] [今すぐに此処でキスして]と哀願するように歌うが、それによって摩擦を感じるのは男なのだ。・・・その直接的なコミュニケーションを媚を売らずに求める彼女の「女性」性のあり方は凄くラジカルで現代的だ。[680]

[680] SONODA Naoya 其田尚也, *RINGO FILE 1998-2008.*, Tôkyô, Rockin' on, 2009, p. 296.

> Ce morceau ne présente ni le blues d'une UA[681], ni le chagrin serein d'une Chara[682], autant de réactions à une relation conflictuelle avec un homme.
>
> « *Je ne pleurerai jamais à chaudes larmes devant toi* / *Car je dois toujours m'adapter à ton esprit anarchiste* / *Je suis la seule à pouvoir passer les menottes à un Sid Vicious moderne* / *Alors embrasse-moi tout de suite* »... elle chante ces paroles comme si elle suppliait l'autre [l'homme], et c'est ce lui donne à ressentir leur conflit. […] La « féminité » de cette femme qui aspire à communiquer directement avec les hommes sans pour autant les flatter me paraît très radicale, très contemporaine.

Cette analyse à la partialité non dissimulée nous semble souffrir d'une méconnaissance des artistes auquel Sonoda compare Sheena Ringo, puisque celles-ci ne versent pas toutes dans la minauderie et la bien-pensance amoureuse. Toujours est-il que pour le critique, Sheena décrit dans cette chanson une attitude féminine qualifiée de « contemporaine » pour son audace, son obstination et son ébranlement des relations homme-femme plus traditionnelles. Que ce soit par des fictions décalées comme *Kabukichô no joô* ou des chansons d'amour telles que *Koko de kisu shite*, l'artiste donne non sans finesse à percevoir les nouveaux enjeux de détermination sociale auxquels les femmes sont désormais confrontées, De fait, l'image des femmes dans l'œuvre de Sheena témoigne du désir d'indépendance de la jeune génération féminine au sein de la société.



Figure 23 : Jaquette de *Kabukichô no Joô*[683]

[681] UA (1972-), de son vrai nom Shima Kaori, est une artiste originaire d'Ôsaka, qui commença sa carrière au milieu des années 1990. Nous aborderons son cas dans la troisième partie.

[682] Chara (1968-) est une célèbre musicienne populaire en activité depuis 1991. Elle est notamment connue pour sa voix chuchotée.

[683] Source : le site officiel de Sheena Ringo, https://www.kronekodow.com/, consulté le 17 aout 2017.

Depuis le début de sa carrière, Sheena Ringo se qualifie de « *jisaku jien-ya* ». Nous avons observé que le terme *jisaku jien* (« ACI ») fut souvent employé chez les musiciennes des années 1970 qui composaient et écrivaient leurs paroles ; un autre terme, *jiko hyôgen* (« expression de soi »), fit ensuite l'objet des efforts commerciaux de l'industrie musicale populaire des décennies 1980 et 1990. La différence entre ces deux expressions réside dans le degré de dissociation entre l'interprète et le personnage présenté dans l'œuvre. En se proclamant *jisaku jien*, une ACI endosse dans ses chansons le rôle d'un personnage qu'elle aura inventé, et qui portera son message, ses idées et sa philosophie. Ce personnage est en revanche absent de la notion de *jiko hyôgen* : l'artiste se nourrit directement de lui-même. Sheena, en ajoutant le suffice *-ya* (屋, qui désigne un « commerçant » en japonais), se définit donc comme une « marchande » de (sa) musique et de (ses) personnages, ce qui lui permet de prendre une distance avec l'appellation conventionnelle d'ACI, vidée de son sens par l'industrie musicale. Notons qu'il existe en japonais deux sortes de suffixes *-ya*, auxquels correspondent deux caractères chinois différents : 屋 et 家. Le premier caractère renvoie à la définition que nous venons de voir. Le deuxième caractère induit, selon le dictionnaire Daijisen, une connotation satirique et caricaturale : lorsqu'on qualifie, par exemple, une personnalité politique de *seijiya* (政治屋, le mot *seiji* signifiant « politique ») plutôt que de *seijika* (政治家, littéralement « homme / femme politique », avec transformation phonétique de 家, qui devient *-ka*), on caricature avec condescendance la personne désignée, on la taxe sans ménagement de « politicard(e) ». L'emploi du suffixe *-ya* est donc pour l'artiste le moyen de prendre à la fois ses distances avec une étiquette *jisaku jien* trop souvent galvaudée, et de se placer en dehors de l'orthodoxie musicale.

Alors que de nombreux amateurs de musique se prétendent spécialistes de son œuvre, rares sont cependant ceux à aborder ses performances au prisme de la question du genre, qui en définitive, pourrait bien être l'axe principal des œuvres de la première partie de sa carrière, avant la formation de son groupe Tôkyô Jihen. Pour cette raison, nous avons choisi de nous intéresser à cette problématique par l'exemple des chansons emblématiques de cette première phase, que concluera en 2003 l'album *Karuki Zâmen Kuri no hana* [Chlorure de chaux, sperme et fleurs de châtaigner].

2-2. Des performances provocantes : un défi lancé au rapport de force

はっきりしないあたしの生態　雌	*Ma condition biologique imprécise, femelle*
一体　生まれる迄歴史などが 少しでも動いたと　云えるの	*Peut-on dire que l'histoire ait connu la moindre évolution jusqu'à ma naissance ?*

« *Sakana* » [Poisson], Sheena Ringo, 2000 (piste 31)

Bien que le sujet « sensible » de la sexualité féminine soit encore jugé provocant par la société japonaise, Sheena Ringo n'a pas hésité à l'aborder dès le début de sa carrière : aussi les titres de ses premiers albums et chansons emploient-ils bien souvent des expressions sexuelles suggestives et teintées de violence sociale, telles *Shôso Strip* [Strip' au procès gagnant], *Seiteki Healing* [Guérison charnelle], ou *Gekokujô Ecstasy* [L'extase du monde renversé].

Dans ses œuvres, Sheena véhicule l'image de femmes qui, armées de leur sexualité, « prennent le pouvoir ». Cette image de femme indépendante, quoiqu'encore jouet des relations de pouvoir dans la sexualité, nous renvoie à l'œuvre Tanaka Mitsu, à ses femmes « extraordinaires »[684]. À l'inverse de celle-ci, chez qui cette image renvoyait à la posture des femmes travaillées par les rapports de domination, se jouer des images imposées par la société revient chez Sheena à s'élancer vers la réussite — du moins au Japon.

Dans son deuxième album, ledit *Shôso Strip*, Sheena Ringo révèle sa gêne quant aux relations de pouvoir à l'œuvre dans la sexualité, portant des considérations très individuelles sur le sujet par le biais de récits de vie personnels et physiques. L'artiste s'y identifie tour à tour à un animal femelle qui « se dérobe » au regard des autres (*Sakana*), ou dans les chansons *Kyôgenshô* [Mythomanie] et *Izonshô* [Dépendance], à des femmes souffrant de diverses pathologies psychiques. « Pourquoi poser pour un portrait sous de vains prétextes ? », s'interroge-t-elle dans *Benkai Debussy* [Debussy s'excuse], mais plus essentiellement : « où aller ? » (*Identity*). Au cours d'un entretien, l'artiste révéla qu'à ce point de son existence et de

[684] Voir p. 34-37.

sa carrière, faire de la musique constituait pour elle le moyen de se libérer d'un « complexe lié à la sexualité »[685]. Devant son public, il lui était impossible d'échapper à sa condition de « musicienne », alors même qu'elle prônait une musique non genrée détournant à dessin les signifiants de genre. Afin d'être acceptée en tant qu'artiste, Sheena fut *de facto* condamnée à jouer les « femmes fortes » dans ses performances. Cette période la vit par ailleurs affronter des rumeurs doublées d'un certain tapage médiatique, tant sa dimension provocatrice poussait les grands médias à continuellement altérer et déformer l'image qu'elle tentait de se construire. Cette image de « femme forte » vira à celle, plus ambivalente, de « femme chaste », non sans contrarier une Sheena toutefois moins dérangée par cette image en elle-même que par le fait qu'elle lui fût imposée la société. Obsédée par cette volonté extérieure de lui attribuer à tout prix une place désignée, une case où s'inscrire, l'artiste aurait alors décidé de contrarier ces velléités restrictives en créant une œuvre ambivalente, qui se jouerait des codes du genre dans une provocation sociale toujours renouvelée.

Ce rapport à la sexualité devint une thématique plus précise dans son troisième album, *Karuki Zâmen Kuri no hana* [Chlorure de chaux, sperme et fleurs de châtaigner] [686] (2003). Un titre qui ne reflète pas un simple goût pour les jeux de mots obscènes ou provocateurs : dans le registre poétique, le terme *kuri no hana* est en effet un « mot de saison » (*kigo*)[687] à connotation sexuelle, car il est souvent dit que la senteur de cette fleur évoque l'odeur du sperme. L'alliance de ces trois termes permet ainsi à l'artiste d'évoquer subtilement, à mots presque couverts, le sujet de la fécondation.

Avant la sortie de ce troisième album, qui nous paraît d'autant plus intéressant à étudier qu'il représente pour l'artiste elle-même son œuvre « la plus aboutie »[688], Sheena connut en l'espace de deux années une grossesse suivie d'un mariage, pour finir par divorcer après son accouchement. Deux mois après la naissance de son fils, les attentats new-yorkais du 11 septembre 2001 exercèrent de son propre aveu un impact considérable sur sa vision du monde, et auraient également constitué un élément important de son processus de création. Le

[685] SHEENA Ringo, *Ongakuka no karute* 音楽家のカルテ [Dossier clinique d'une musicienne], Tôkyô, Switch Publishing, 2014, p. 66.

[686] Le titre officiel anglais est *Kalk Samen Chestnut Flower*. Il est intéressant de souligner que le terme « sperme » n'a pas été traduit.

[687] En inscrivant la parole poétique dans une temporalité précise, ces métonymies de saisons constituent le pivot des *haiku*, ces poèmes traditionnels japonais réputés pour leur extrême concision.

[688] Entretien avec le magazine Rockin'on, in *Ringo File*, *op. cit.*, p. 100.

concept à la base de cet album est celui de la « métempsychose »[689], fondement métaphysique du brahmanisme, selon lequel une âme circulerait d'un corps à l'autre après la mort du premier corps l'ayant abritée. À travers l'esthétique de la sexualité, dans une ambiance à la fois morbide et nauséabonde, l'artiste exprime son intérêt pour la question de la vie et de la mort : ainsi, la durée totale de l'album se monte à exactement 44 minutes et 44 secondes, le nombre 4 étant en japonais un homophone du mot « mort » (*shi*). L'artiste semble invoquer la mort pour mieux transmettre la profondeur de son âme en onze chansons agencées de manière « symétrique », comme un pliage selon un axe central.

Table 1 : Pistes de l'album *Karuki Zamen Kuri no hana*

Titre de la chanson	Transcription phonétique et traduction
1. 宗教	1. *Shûkyô* [Religion]
2. ドツペルゲンガー	2. *Dopperugengâ* [Doppelgänger]
3. 迷彩	3. *Meisai* [Camouflage]
4. おだいじに	4. *O-daiji ni* [Prends soin de toi]
5. やっつけ仕事	5. *Yattsuke shigoto* [Bâclage]
6. 茎	6. *Kuki* [Tige]
7. とりこし苦労	7. *Torikoshi-gurô* [Sollicitude superflue]
8. おこのみで	8. *O-konomi de* [À ta guise]
9. 意識	9. *Ishiki* [Conscience]
10. ポルターガイスト	10. *Porutâgaisuto* [Poltergeist]
11. 葬列	11. *Sôretsu* [Funérailles]

En prenant pour axe de symétrie la sixième chanson de l'album, *Kuki*, chaque chanson fonctionnant par paire (1-11, 2-10, 3-9, 4-8, et 5-7) est intitulée selon le même système syllabique ou le même principe sémiologique : les titres des paires 1-11 et 3-9 sont composés de deux caractère chinois ; ceux des paires 4-8 et 5-7 du même nombre de syllabes ; enfin, la paire 2-10 consiste en deux titres d'origine allemande, au nombre identique de syllabes. Inutile de préciser qu'à travers sa structure et les multiples symboles que cet album recèle, Sheena ouvre dans cette œuvre la porte à de plurielles interprétations. La jaquette arrière du disque présentant la liste des pistes sans aucune numérotation, il devient possible d'envisager leur écoute de manière symétrique, voire en partant de la fin selon l'ordre 11-1, 10-2, 9-3, 8-4, 7-5,

[689] Entretien avec le magazine gratuit du disquaire Tower Records, « Bounce », n° 240, 25 février 2003.

pour finir avec *Kuki*, la piste numéro six[690]. Pour des raisons de pertinence thématique, nous nous intéresserons ici aux trois paires 11-1, 10-2 et 9-3, ainsi qu'à leur axe de « pliage », *Kuki*. Dans ses travaux à propos de *Karuki Zâmen Kuri no hana*, l'universitaire et spécialiste de la sous-culture Abe Casio commença par se pencher sur la structure de cet album avant de chercher à en analyser les chansons avec deux de ses étudiants, Utsumi Masaaki et Asai Shûichi. Si Asai attache dans son analyse une certaine importance au contexte personnel et social, Abe semble pour sa part éviter de prendre ces données biographiques et socioculturelles en compte, ce qui le conduit à sous-estimer le poids de la question du genre, pourtant inhérente à cet album.

Sôretsu *et* Shûkyô *: l'enfant mort-né, ou la mort de la mère ?*

Le premier couple de chansons s'intéresse au processus de gestation, de la conception à la parturition. Selon Abe Casio, *Shûkyô* serait un message adressé par le fœtus à sa mère, et *Sôretsu*, un message de la mère à son enfant.

11. *« Sôretsu »* [Funérailles], (piste 32)

[1] 今朝は妙なメイルを
拝受しました。
其處に「出生の意志」が
載ッて居り、現在(いま)は、酸素を押し
返さうと必死です。
まう亡骸は消去完了・・・何處にも桃源
郷は無いと云ひます。

J'ai reçu ce matin un étrange mail.
Il parlait de « volonté de naître », et maintenant, je m'évertue à repousser l'oxygène.
J'ai accompli ma mission de supprimer le cadavre… et l'on me dit que le paradis n'existe nulle part.

[2] 僕は、兩(りやう)の肢（あし）から
認知しました。
此處に「半分の意味」を見出して、現在
は、
酸素を吸ひ切ってしまふ準備中です。
亡骸に弁護は不要・・・何處にも桃源郷
が無いのなら、お造り致しませう。

Je l'ai reconnue par les jambes.
J'y ai découvert « le sens de la moitié », et maintenant, je me prépare à respirer goulument l'oxygène

Aucune excuse pour un cadavre… s'il n'y a pas de paradis, alors fabriquons-le nous-mêmes.

- le courage de l'expulser en naissant
- le couteau qui tranche le ciel

[690] ABE Casio 阿部嘉昭, UTSUMI Masaaki 内海賢朗 et ASAI Shûichi 浅井秀一, *Shiina Ringo « Karuki Zâmen Kuri no hana » wo megutte* 椎名林檎『加爾基　精液　栗ノ花』をめぐって [Autour du « Karuki Zâmen Kuri no hana » de Sheena Ringo], article en ligne : http://abecasio.s23.xrea.com/collaboration/02.html, consulté le 29 mai 2014.

[3]· 生むで廃棄する勇氣
· 空を斬ってゆく庖丁(ナイフ)
· 今日、胎盤、明日

- aujourd'hui, placenta, demain

[4] 僕を食しても植わらない理由は
「渾(すべ)て獨りぼっちだから」。

Pourquoi tu ne grandis pas alors que tu me manges ? « Parce que tout le monde est seul ».

[5] さては、こんな輪廻と交際をする業が、お嫌ひなのでせう、
當然です。
未だ何の
「建設も着工」してゐない、白紙に還す予定です。

Je sais bien que vous détestez cette rencontre avec la réincarnation.

Aucune « construction » n'est encore « entamée », je vais faire table rase.

[6] お顔を。
さあ、拝見させて下さい。

Hé bien... Montrez-moi donc Votre visage.

Dans la première chanson, l'enfant a reçu de sa mère l'intention de naître, une intention qu'il cherche en premier lieu à rejeter, mais qu'il se trouve contraint d'accepter en reconnaissant sa légitimité (« le sens de la moitié »), tandis qu'il fait son entrée dans le monde extérieur. Dans l'utérus, l'enfant se rend compte que la grossesse répugne sa mère, privée de sa vie d'avant, son ancien « paradis ». Il évoque alors trois choses : le courage « d'expulser son enfant », un certain « couteau tranchant le ciel », et « le placenta ». Le premier pourrait renvoyer à l'accouchement, le deuxième à la césarienne[691], et le dernier au rejet du placenta après l'accouchement, comme le suggère l'encadrement entre deux termes temporels, « aujourd'hui » et « demain ». Pour l'enfant, le comportement de la mère est absurde, puisqu'elle « essaie de se nourrir de [lui] », c'est-à-dire de trouver un sens et une légitimité à son existence par l'intermédiaire de cette grossesse qui, une fois terminée, la laissera de toutes les manière à nouveau « toute seule ». Le terme « cadavre » attire tout particulièrement notre attention et celle d'Abe, pour qui ce « cadavre » représente l'enfant mort-né. Il nous semble cependant que l'image d'une mue serait plus parlante : afin de pouvoir venir au monde, l'enfant abandonne son ancienne enveloppe dans le corps de sa mère, qu'il condamne dans le même temps (couplets [1] et [2]). L'enfant incarne ainsi le commencement et la fin, la naissance au prix du sacrifice de la mère. Dans le dernier couplet, ce n'est pas la voix de la mère qui est donnée à entendre, mais bien celle de

[691] En japonais *teiô sekkai ; teiô* étant l'« empereur », auquel renvoie le terme « ciel ».

l’enfant qui sort du ventre de sa génitrice pour la découvrir : « l’enterrement » du titre (*Sôretsu*) renverrait donc à la mort de la mère et à la venue au monde de son « enfant dévoreur », un double leitmotiv sous-tendant tout l’album.

1. « *Shûkyô* » [Religion], (piste 33)

[1] 誰か僕に巧いお菓子を 毒で本望　嘘で元〃さ 可成なら甘いものが善い 湯呑勘定　蟲歯も厭はない	*Quelqu’un me donne de savoureux gâteaux* *Mais je ne veux que du poison / Tout n’était depuis le début que mensonge* *Si possible, je souhaiterais du sucré* *Peu importe la quantité, je n’ai pas peur des caries*
[2]「立て」「撃て」「切り裂いても敬ひ去れ」「歔(や)むな」「惡(にく)むな」「吐け」「出せ」「引き摺つても歩き行け」「振り向くべからず」	*« Debout ! » « Tire ! » « Respecte-le, même si tu vas le couper en morceaux ! » « N’en souffre pas ! » « Ne le hais pas ! » « Vomis ! » « Sors ! » « Avance, même si tu dois le traîner ! » « Ne te retourne jamais ! »*
[3]「待て」「伏せ」「不可解でも崇め逝け」「病むな」「憎むな」「視ろ」「嗅げ」「不愉快でも味わひ識(し)れ」「覚悟を極めろ」	*« Attends ! » « Couche-toi ! » « Vénère-le, même s'il est incompréhensible !» « N’en souffre pas ! » « Ne le hais pas ! » « Regarde-le ! » « Sens-le !» « Savoure-le, même si cela te dégoûte ! » « Prépare-toi ! »*
[4] あ、通り雨　憂ひ菩薩　雲　行きて　また　晴れて 配置されし　僕の記号　期待すれば氣付いてしまふ 模範だらけ　模倣だらけ　續いて 往く　此の　営み	*Tiens, une averse passagère. Un bouddha dans la tristesse. Le nuage s’en va, et le soleil revient.* *Mon signe y est apposé. Je prendrai conscience malgré moi, si on attend quelque chose de moi.* *Il n’y a que des modèles, des imitations. Et cette mascarade continue.*

La conversation entre mère et enfant se poursuit dans *Shûkyô*, le pendant de *Sôretsu*. Dans son analyse, Abe définit l'enfant que l'on a vu naître dans *Sôretsu* comme le personnage principal de cette chanson. Il suggère ainsi que les paroles des couplets [2] et [3] sont celles que la mère destine à son enfant, lui imposant des normes sociales, une « religion ». Notre hypothèse de la mort maternelle nous permet cependant d'envisager la mère comme possible protagoniste, ces paroles entre crochets étant adressées par l'enfant à sa mère, tels des mots d'ordre. Le « signe » (*kigô*) de la mère renvoie à son corps, et serait d'autant plus prononcé que le « je » s'attend à cette marque d'identité (deuxième strophe du couplet [4]). Ce signe est performatif : il s'impose à la mère à mesure que celle-ci essaye de se conformer au modèle qu'il renvoie.

Poltergeist *et* Doppelgänger *: l'enfant qui hante*

Que la mère le veuille ou non, la présence de son enfant est pour le moins tenace, tantôt précieuse, tantôt importune, mais toujours constitutive d'une véritable « moitié » (*cf. Sôretsu*), une « moitié » qui la suit toujours pas à pas dans son quotidien de mère. La deuxième paire de chansons incarne cette persistance de l'enfant à travers l'image du fantôme : l'enfant hante et obsède la mère.

10. « *Poltergeist* » (piste 34)

[1] もっと澤山(たくさん)逢いにろらして下さい・・・さう口走った君。
僕は愛ほしく思ひ、
大層動じたので、前髪の成す造形に神經を奪はれて、
鍵(キイ)も持たず家を出たのです。

« Venez me voir plus souvent »… as-tu laissé échapper.
Cela m'a plu et ému, j'étais captivé par la forme de ta frange,
Et je suis sorti de la maison sans en emporter la clé.

[2] 君を笑はす為に、微笑むでゐやうと思ひ、鍛へました。
「扉(ドーア)の前にて！」若しも、此の部屋も無く、連なってゐる輝きがまやかしであらうとも僕に恐れなどは

Je me suis entraîné pour te montrer un grand sourire qui va te réjouir
« Me voilà devant la porte ! »

Je n'ai pas peur, même si cette chambre et tout ce qui y brille ne sont que des lumières fourbes.

ないです。

[3] 君はひと足先に微笑むで、幻視を與(あた)へました。
「こんな僕に！」

Et toi, tu me souries la première, d'un sourire qui me donne des illusions.
« C'est un honneur ! »

[4] 徐(やを)ら、見境も無く慾しくなる
まぼろしは孰(いづ)れ衰へても
僕には美しく見えます。君だけに是を
唄ひます。

Même si ces illusions que je désire sans discernement vont doucement s'atténuer, elles n'en restent pas moins formidables à mes yeux. Je le chante juste pour toi.

2. « *Doppelgänger* » (piste 35)

[5] 今日は　然様なら
愛してる　大嫌ひ
夕暮　泪雨
懇(ねんごろ)　赤の他人

Bonjour / Au revoir
Je t'aime / Je te déteste
Le crépuscule / La pluie fine
Relation intime / Étranger total

[6] 見えてしまつたよ
慾を掌つた過去形
まう罷めるよ
ほらすぐ此處に示して
樂にしてあげる

Je l'ai vue, cette forme passée qui dirige le désir
Ça y est, je vais m'arrêter.
Tiens, je vais te montrer
Ça va te mettre à l'aise.

[7] 消えてしまつたよ
己を能(よ)く模した騒靈
まう決めたよ
ほら災ひを起こして
取り憑いてあげる

Il a disparu, ce fantôme sonore qui me ressemble
Ça y est, je suis décidé(e).
Tiens, j'attire un malheur
Je te hante.

[8] 見えてしまつたよ　美 意識を孕むだ愛憎 まう辭(ことば)めたよ ほら須く示(しめ)して 其處は天國	*Je l'ai vue, la haine empreinte d'une conscience esthétique* *Ça y est, j'abandonne.* *Bien sûr que vais je te la montrer.* *C'est le paradis.*

Dans l'analyse de ce couple de textes, nous ne tiendrons pas compte de l'ordre des chansons. Sheena utilise en effet des expressions qui se croisent : le titre *Poltergeist* est couplé au mot *sôrei* (騒霊, « fantôme sonore ») dans *Doppelgänger* ; le terme *genshi* (幻視, « hallucination ») ou les « illusions que je désire sans discernement » du couplet [3] de *Poltergeist* font tous deux allusion à un *alter ego*, un doppelgänger[692]. Les deux morceaux présentent une ambiance musicale jouant sur une forme d'étrangeté et de trouble : de l'orgue à la boîte à musique, les instruments confèrent un aspect féérique aux deux chansons, qu'on aurait pu entendre dans un conte merveilleux. Tandis que *Poltergeist* s'ouvre sur le son d'une barrière en train de s'abaisser, et qui accélère progressivement en laissant à l'auditeur une impression assez effrayante, la voix desséchée et inorganique du premier couplet de *Doppelganger* donne presque à entendre un mort-vivant. En outre, le rondo des deux parties de la chanson renvoie à « une scène tournante »[693] plongeant le personnage dans un état schizophrénique. La combinaison d'un univers féérique et d'une image spectrale nous invite ainsi à relier l'enfant — ou l'enfantement — à une hantise maternelle.

Abe, s'intéressant au protagoniste de *Poltergeist*, estime que le pronom « je » (*boku)* désigne, quoique de manière ambiguë, l'enfant animé quasi mécaniquement, à la recherche de sa mère absente. Le titre traduit la nervosité de l'enfant, frustré par l'absence de cette dernière et par le fantôme qu'elle laisse dans son sillage. La chanson laisse entendre un amour profond du petit vis-à-vis de la mère, et souligne l'aspect œdipien de leur relation : par un jeu de sourires et de charmes, l'enfant s'est laissé conquérir par sa mère (couplets [2] et [3]). Les termes « *kuchibashiru* » ou « *dôjiru* » traduisant en japonais un positionnement social supérieur à celui

[692] Poltergeist comme doppelgänger renvoient à des phénomènes d'ordre parapsychique. Le premier désigne un phénomène paranormal de déplacement ou de disparition d'objets, voire la perception de bruits ; le second l'apparition caractéristique du double d'un individu. Ce dernier phénomène apparaît dans plusieurs récits notables de la littérature mondiale, tels que *Le Retour au pays* (1827) de Heine Heirich, *Le Double* (1846) de Fiodor Dostoïevski, *William Wilson* (1839) d'Edgar Allan Poe, ou *Futatsu no tegami* [Deux lettres] (1917) d'Akutagawa Ryûnosuke.

[693] ABE et UTSUMI, *ibid.*

du personnage désigné par le pronom « toi », le texte de la chanson pourrait toutefois exprimer les pensées de la mère vis-à-vis de son enfant. Un basculement des rôles et une seconde interprétation sont donc possibles : la mère serait profondément attachée à son enfant et resterait, même de loin, captivée par son image. Cette interprétation plus classique se heurte néanmoins à une mise en scène sonore particulière : à travers le bruit du sémaphore s'abaissant pour livrer passage au train, nous pouvons percevoir un sentiment de crise chez les protagonistes. L'alarme vient signifier l'imminence d'une menace d'origine inconnue, générant chez l'auditeur une sensation d'autant plus pernicieuse que les paroles adoptent un ton joyeux et idyllique.

Reprenons le couplet [2] de *Poltergeist* en supposant que « je » soit la mère et « toi » son enfant : la mère « s'entraîne » à sourire à son enfant, sans s'effrayer des « lumières fourbes ». Derrière ces lumières, nous pouvons supputer la présence d'une norme édictant ce que doit être une relation mère-enfant, une force ironiquement taxée de « fourbe » par l'artiste. Au final, le mystère demeure entier, car rien ne nous indique clairement qui est désigné par ces pronoms. Et pour cause : ce procédé permet de mettre en avant l'état de confusion identitaire du sujet encore non dissocié de sa mère. La pleine conscience de l'enfant est tardive : avant que le père ne vienne rompre la fusion mère-enfant, celle-ci est censée *aller de pair* avec lui. Dans une société où la division sexuelle des rôles demeure très prégnante, la femme se *doit* d'être dévouée à son nouveau-né, selon un processus d'identification paroxystique : la mère devient l'ombre de l'enfant, son fantôme, un véritable doppelgänger.

Dans *Doppelgänger*, Sheena se focalise sur cet *alter ego* de l'enfant : un moi qui cherche à s'affranchir du rôle de mère imposé par la société. Dans un premier temps, l'artiste énumère et associe un certain nombre d'idées afin de transcrire l'ambivalence du positionnement de la mère. La deuxième partie est plus narrative : un *alter ego* apparaît, puis meurt, et revient hanter le personnage, avant de se résigner. Le doppelgänger, cet *alter ego*, finit donc par céder sa place au personnage original, en laissant toutefois une empreinte pérenne sur la personnalité de ce dernier, puisque c'est son regard qui domine la chanson. L'absence de première personne nous plonge dans la confusion, ce qui fait écho au passage de *Poltergeist* affirmant que « la vérité est à la fois l'origine et la fin », et nous fait tourner en rond dans ces jeux de piste identitaires.

Ishiki *et* Meisai *: l'évasion*

La troisième paire de chansons traduit à la fois le déterminisme de la relation mère-enfant, et la prise de conscience de l'enfant devant ce *statu quo* maternel.

9. « *Meisai* » [Camouflage] (piste 36)

[1]「ねえ一層遠く知らない街に 隠居して沈黙しませぬこと？ こんな日々には厭きたのさ ねえだうぞ攫(さら)つて行つて」	*« Et si nous nous retirions du monde et faisions silence dans une ville inconnue, loin d'ici ? Je n'en peux plus de mon quotidien. Ne pourriez-vous pas me conduire quelque part ? »*
[2] 逃げ延びて水蜜桃(すいみつとう)に未練 砂みたいな意識と云ふ次元で 逃げ延びた暑さよ何邊(いずこ)へ 揺れが生じ	*J'ai survécu, et je regrette cette pêche succulente* *Dans une dimension nommée la conscience sableuse* *Où t'es-tu enfuie pour survivre, chaleur ?* *Je me prends à frémir.*
[3] 怠惰に委ねた　最後の青さ まう還らないと知つた温度も超 へられぬ夜の恐怖色 境界に澱むでゐた決心の甘さ たうに喪(うしな)つた岸壁打つは 引いてくれぬ後悔と濤(なみ)の色	*Bleu ultime, abandonné à l'indolence* *Couleur de terreurs nocturnes, quand insurmontables sont ces températures qui nous ont fait comprendre qu'il n'y aurait aucun retour possible* *La faiblesse de la détermination restée bloquée à la frontière* *Et elle frappe la falaise déjà disparue*
[4] 愛情に模した　修正ペンの白さ 現状を必死で繕つては　剥いだ 素肌に恐怖色 傍観に徹してゐた感慨の淡さ たうに喪つた雷雨仰ぐは泣いて くれぬ残忍な雲の色 最後の青さ	*La couleur de la vague et des regrets qui m'envahissent* *La blancheur du stylo correcteur qui a contrefait l'amour* *Couleur de terreur des chairs mises à nu, à vouloir désespérément sauver les apparences* *La faiblesse de cette émotion contemplative* *Oh, la couleur de ce nuage cruel, qui ne verse aucune larme sur l'orage défunt*

Oh, ce bleu ultime

Meisai semble raconter la tragédie d'une fugue amoureuse qu'initierait dans le premier couplet une femme incitant son amant à s'enfuir avec elle. Certaines expressions confortent à première vue l'observateur dans cette interprétation : « faire silence » fait allusion à un double suicide amoureux (couplet 1)[694], quand les évocations sensuelles du « stylo correcteur qui a contrefait l'amour » (soit un objet de forme phallique, dont la « blancheur » du trait renvoie à l'éjaculation) ou du « bleu ultime » du couplet 4 pourraient corroborer cette lecture charnelle, le terme « bleu » (*ao* 青) renvoyant en japonais à la « jeunesse » (*seishun* 青春) et à la sexualité prématurée. Toutefois, une telle lecture annulerait l'effet symétrique sur lequel repose l'album *Karuki Zâmen Kuri no hana*. Nous avons donc choisi de reprendre les grandes lignes de l'analyse — plus audacieuse — d'Abe, qui interprète ce morceau au regard de son « doublon »[695], *Ishiki* :

3. « *Ishiki* » [Conscience] (piste 37)

[1] 頭が有れば要は簡単に片付いて 子供と呼べば汚されないで済むのさ 僕に少しの光合成 君に似合ふ遺伝子を ヒトは仕様の無いことが好きなのだらう 「嘘ヲ吐クナヨ」	*Pour peu qu'on ait une tête, les choses s'arrangeront aisément* *Si on appelle ça un « enfant », on devrait s'en tirer sans être souillés* *Un peu de photosynthèse de ma part,* *Des gènes qui t'iront bien* *Les gens aiment finalement les choses sans logique* *« Ne mens pas »*
[2] 泣いたら何だつて此の白い手に入りさうで 答へなら純粋だ　惹かれ合つてゐる こんな風に君を愛する　多分	*Si je pleure, je pourrai me procurer tout ce que je souhaite* *La réponse est limpide : nous sommes attachés l'un à l'autre* *C'est comme ça que je t'aime... je crois.*
[3] 幾つに成れば淋しさや恐怖は消へ得る	*À quel âge la solitude et la terreur disparaissent-elles ?* *Avec un enfant, les peines finissent-elles par s'évanouir ?*

694 UTSUMI, *ibid.*

695 ABE, *ibid.*

子供を持てば軈(やが)て苦痛も失せるのか 君が慕ふ思春期と　僕が用ゐる反抗期 最早語呂を合はすことが好きなのだらう 「嘘ヲ吐クナヨ」	*Pour toi, c'est la puberté adorable,* *pour moi, la crise* *Finalement, on aime ces jeux de mots.* *« Ne mens pas »*
[4] 泣いたらどんな法も覆して願望通り 答へなら残忍だ　騙し合つてゐる こんな風に君は愛する　多分	*Si je pleure, je pourrai imposer mes désirs en renversant toutes les lois* *La réponse est atroce : on se trompe l'un l'autre* *C'est comme ça que tu aimes... je crois.*
[5]「嘘ヲ吐クナヨ」	*« Ne mens pas »*
[6] もう是以上知つて　眠らない夜と心中未遂 思ひ出に酸化した此の含嗽薬(うがいやく)　迷彩(カムフラーヂュ) 無い物　頂戴なんて憤(むずか)つてゐる幼児同様 お母様　混紡の僕を恥ぢてゐらつしやいますか	*J'en ai assez appris, je tente vainement de me suicider avec cette nuit sans sommeil* *Ce bain de bouche oxydé et transformé en souvenir… c'est un camouflage.* *Comme un enfant qui pleurniche pour réclamer ce qui n'existe pas* *Maman, avez-vous honte de ce moi mélangé ?*
[7] 君が愛した　僕	*Ce moi que tu aimais tant...*

L'analyse d'*Ishiki* semble de prime abord plus aisée : la strophe [5], qui permet de comprendre qu'il s'agit d'un enfant s'adressant à sa mère, nous révèle l'état instable de la mère, tiraillée par le regret d'avoir enfanté. Le regret semble être le pont entre les deux chansons. Empruntant le registre galvaudé de la chanson d'amour, l'artiste cherche finalement à saisir la perplexité d'une femme aux prises avec sa condition de mère. Malgré l'augmentation du nombre de femmes actives dans les années 1990, la maternité demeure au Japon un frein majeur dans l'accès à l'emploi[696]. Les dispositifs de sécurité sociale dédiés aux enfants étant

[696] « La courbe en M » illustre graphiquement ces interruptions de carrière : courbe de corrélation entre âge des femmes et taux d'activité professionnelle féminine, elle connaît un creux quand celles-ci doivent quitter leur emploi s'occuper de leurs enfants avant qu'ils n'entrent à l'école. Voir RIKUTA Izumi 陸田いずみ, « Dêta de miru

insuffisants, ils ne permettent pas aux mères de retrouver leur poste d'origine après leur accouchement, à plus forte raison s'il s'agissait d'un poste à responsabilité[697]. Dans certains entretiens, lorsqu'elle évoque la période passée à s'occuper de son enfant, Sheena Ringo laisse elle-même échapper une certaine perplexité, un tourment intérieur. Prête à se retirer du monde de l'industrie musicale, la musicienne s'interrogeait alors sur la pertinence et le bien-fondé d'une telle décision. Ne souhaitant pas réduire son futur disque à une correspondance aussi simpliste, elle préféra sublimer son expérience, certes très personnelle, par la poésie envoûtante caractéristique de son écriture. Cette troublante mère-femme s'apparente ici à une sorcière de conte de fées, un univers déjà invoqué dans les chansons *Poltergeist* et *Doppelgänger*. Tel qu'il est présenté dans *Ishiki,* le regard de l'enfant sur sa mère nous révèle quelques indices quant au point de vue de la chanteuse sur la relation qui lie les deux êtres. Conscient que son état d'enfant l'immunise contre les critiques et les jugements sociaux (couplet [1]), jouant de comportements enfantins pour parvenir à ses fins (couplets [2] et [4]), l'enfant fait preuve de ruse. Une stratégie gagnante, puisque la mère répond à ses demandes pour lui prouver son affection et son amour maternel.

Cette chanson pourrait être analysée à l'aune d'une lecture très lacanienne du « stade miroir », ce qui induirait une affirmation identitaire de l'enfant et un développement de sa conscience dans sa relation avec sa mère. Cette lecture nous apparaît toutefois insuffisante pour saisir toute la complexité du sous-texte : le personnage de l'enfant paraît en effet extrêmement mature, et fait preuve d'une grande finesse de perception quant aux tourments qui agitent sa mère. La sagacité de ce dernier se traduit notamment par cette injonction répétée entre crochets, « ne mens pas », qui questionne la sincérité des signes d'affection reçus de la mère. Comme le souligne Abe, la lucidité de cette réflexion brouille les rôles : on ne saurait distinguer avec certitude la voix de l'enfant de celle de la mère. Cette ambiguïté est de surcroît savamment entretenue par l'artiste pour insister sur la confusion identitaire régnant entre mère et enfant. Avec ces quelques paroles, qui pourraient aussi bien être prononcées par l'une que par l'autre, Sheena Ringo semble vouloir mettre au jour tout ce qu'une relation affective mère-enfant peut comporter de fictif.

---

hataraku josei no jitsujô » データでみる働く女性の実情 [Situation actuelle des femmes actives du point de vue statistique], in *Report*, vol. 154, 2014, pp. 39‑44.

[697] RIKUTA, *ibid.*

À partir de ces différentes analyses, et avant de procéder à l'étude de la dernière chanson, résumons les principales caractéristiques et conceptions portées par les textes de cet album : tout d'abord, chaque chanson présente un personnage principal dont la nature est non seulement indéfinie, mais non identifiable. Les sujets sont rarement spécifiés ; malgré quelques pronoms aux première et deuxième personnes du singulier (souvent dans un registre masculin ; *boku, kimi*), la plupart des strophes ne comportent aucun indice nous permettant d'identifier le personnage qui s'exprime. Le motif récurrent de cet album étant la maternité, de la fécondation à la parturition, nous pouvons supposer qu'il s'agit soit de la mère, soit de l'enfant, les deux sujets se mêlant l'un à l'autre selon un processus identificatoire complexe. Cette ambiguïté, toutefois, se dissout à mesure que l'enfant affirme son égo et que l'identité maternelle s'efface dans le processus « d'abjection » défini par Julia Kristeva. La question de l'identité maternelle ne semble pas pour autant tout à fait résolue, et la dernière chanson, l'axe central de « pliage », *Kuki*, ne se montre pas moins imprégnée du doute que l'artiste aura choisi de laisser planer tout au long de l'album.

Kuki *: la perte de la subjectivité*

Selon Kristeva, la notion d' « abjection » est primordiale, nous l'avons vu *supra*, pour que se développe l'ego d'un enfant : « le corps maternel constitue pour l'enfant l'objet primitif ; en embrassant et en rejetant la mère, l'enfant apprend ses propres limites, si bien qu'il génère une rupture dans l'unité mère-enfant »[698]. Or, ce processus de construction identitaire serait « dangereux »[699] de par sa double dimension constructive et destructive, puisque le rejet enfantin du sujet « mère » provoque la rupture entre les deux (id)entités. La mère et le corps maternel seraient-ils ainsi condamnés à être rejetés, à « se perdre »[700] dans l'objectivation ?

6. « *Kuki* » [Tige] (piste 38)

[698] Rina ARYA, *Abjection and representation: an exploration of abjection in the visual arts, film and literature*, London, Palgrave Macmillan, 2014, p. 5.

[699] ARYA, *ibid.* p. 4.

[700] Arya cite Cazeaux (2011, p. 389) afin de souligner la conséquence de l'abjection chez le sujet, la mère : « [D]ans l'analyse de Kristeva, l'abject est expérimenté par excellence lorsque le sujet est renvoyé par son objet à l'« impossibilité interne » constitutive du désir, fondement de la relation d'un sujet à tous les autres objets. La perception, en tant que désir, donne l'objet (au sens du terme lacanien) au sujet, mais ce dernier, qui souhaite s'identifier à l'intérieur de l'objet, ne s'y retrouve pas ; au contraire, il s'y perd. La répugnance, prétend Kristeva, empêche le sujet de se débattre. »

[1] 此の扉(ドアー)なら破れない
其の塔なら崩れない
彼(あ)の天なら潰れない
何(ど)れも嘘らしく馨つてゐます

Cette porte est incassable
Cette tour est inébranlable
Ce ciel est indestructible
Mais tout cela a une odeur de mensonge

[2] 喩へ蒔いても育つても仙人草(クレマチス)
咲いても強く色付かうとも
瞬時に黙つて堕ちて逝きます

En graine ou éclose, cela reste une clématite
Après s'être épanouie et avoir mûri
Elle va aussitôt se faner, dans le silence

[3] 如何して？
何故　哀しくなつたの
現実の夢

Pourquoi tout cela est si douloureux ?
Un rêve de ce qui est réel.

[4] 此の肺なら破れない
其の顔なら崩れない
彼(あ)の天なら限りない
何(ど)れも赤色に匂つてゐます

Ce poumon ne sera jamais déchiré
Ce visage ne sera jamais vieux
Ce ciel est perpétuel
Mais tout cela a une odeur rouge.

[5] 斯(か)くて哭(な)いては惑つては生(な)りませぬ
立つたら強く進まなくては
やつとで呼吸に成つて来ました

C'est pourquoi il ne faut jamais pleurer, ni confondre les mensonges
Une fois debout, il faut avancer puissamment
Le temps passe et cela devient un souffle, comme quelque chose qui nous a été donné

[6] 如何して？　何故
魘(うな)されてゐるの
現実が夢

Pourquoi ces cauchemars ne disparaissent-ils jamais ?
La réalité n'est qu'un rêve.

[7] 今日からは生えても芽吹いても
仙人草(クレマチス)

Dès aujourd'hui, en graine ou éclose, cette fleur reste une clématite

[8] 咲いても悦び過ぎないから
大事な生命(いのち)　壱ツだけ
だうか持つて行かれませぬ様に
哭(な)いたり惑つたり致しませぬ
立つたら弐度と倒れないから
何も要らない　壱ツだけ　だうか

Je ne me réjouirai jamais trop, même si elle fleurit
La vie précieuse, cette vie-là, la seule vie dont je dispose
Je prie Dieu qu'il ne m'en prive jamais

誰か　嗚呼	*Je ne pleurerai jamais, ni n'hésiterai, je ne tomberai jamais en me levant* *Je n'aurai rien d'autre que ça.* *Je prie. Quelqu'un. Oh !*
[9] エントリー番号壱(ナンバーワン)	*Numéro d'inscription n° 1.* [701]

Occupant la sixième piste de l'album, cette dernière chanson s'intitule *Kuki*, la « tige ». On peut y voir une construction iconique : les autres chansons entourant ce morceau de manière radiale figurent, ensemble, une forme de fleur. *Kuki* serait donc le pivot de l'œuvre. Dans la chronologie d'écriture de l'album, c'est pourtant la première chanson que Sheena Ringo jeta sur le papier après les attentats du 11 septembre 2001. Cette dernière source d'inspiration est perceptible dans la première partie de la chanson, qui fait état d'un certain mythe du pouvoir. Les trois premières lignes des couplets [1] et [4] sont empreintes d'orgueil et de discours sur la toute-puissance technologique, avant d'être battues en brèche par le quatrième vers : « mais tout cela a une odeur de mensonge » déconstruit la vanité des trois vers précédents ; « mais tout cela a une odeur rouge », couleur de sang, évoque à demi-mots les sacrifices consentis au nom de l'évolution technologique.

Les strophes [2] et [5] évoquent la clématite, et plus spécifiquement la clématite japonaise (*clematis terniflora*), une fleur venimeuse paradoxalement associée à l'idée de « sécurité ». Sheena joue avec la symbolique de la fleur en y associant une lecture spécifique : le kanji donnant le nom de cette fleur (仙人草 *sen'ninsô*) est en effet accompagné de la lecture « *kuremachisu* », transcription phonétique de « clématite ». Bien qu'appartenant toutes deux à la famille des renonculacées, toxiques par leur production de proto-anémonine, la clématite et la clématite japonaise sont deux fleurs distinctes : dans la symbolique florale, la clématite renvoie à la beauté de l'esprit, la joie des voyageurs et la stratégie, tandis que la clématite japonaise est attachée aux notions de sécurité et de bonne volonté. Si Sheena n'a pas explicité la raison de cette superposition, nous pouvons supposer qu'elle ait cherché à combiner ces différentes interprétations pour faire transparaître son propre scepticisme. On peut en déduire

[701] Traduction basée sur la version anglaise de la chanson, écrite par l'artiste.

que la puissance et le pouvoir ne sont qu'éphémères, et qu'ils s'effondrent une fois l'objectif réalisé cette idée d'évanescence, récurrente dans son œuvre[702], s'élabore davantage dans la deuxième partie de la chanson.

La position centrale de *Kuki* dans le dispositif construit par Sheena Ringo lui confère une fonction de « clé d'interprétation » des autres chansons de l'album : en d'autres termes, ce texte peut nous aider à leur trouver un sens et justifier les hypothèses soulevées par la relation mère-enfant et le corps maternel tels qu'ils apparaissent dans l'œuvre de Sheena. En ce sens, l'image de la clématite pourrait être une métaphore cryptique de l'enfant, ce qui ferait de sa mère la voix s'exprimant dans la chanson. La mère, quoique ravie de porter son enfant, trouve chaque chose « douloureuse » et se demande pourquoi ses « cauchemars » ne disparaissent pas, ce qui semblera d'autant plus mystérieux que la nature exacte de ses peines n'est jamais révélée. Elle ajoute, dans la strophe [8], qu'elle « ne se réjouira pas trop » si la clématite venait à fleurir. Cette étrange déclaration est suivie par un autre vers assez curieux : « la vie précieuse, cette vie-là, la seule vie dont je dispose » [703]. Celui qui croirait lire dans ces lignes les sentiments de la mère envers son enfant réaliserait cependant assez rapidement qu'une telle interprétation présente une contradiction flagrante avec les vers précédents, qui révélaient, rappelons-le, la souffrance de la mère. Une autre hypothèse s'ouvre alors : celle d'un retour de la mère sur sa propre vie, une réflexion sur la joie mitigée d'accueillir un enfant quand les contraintes sociales et morales accompagnant la maternité vous privent de votre autonomie.

Entre tours et détours poétiques, tel serait ainsi le constat que dresse Sheena Ringo d'une relation mère-enfant prisonnière du carcan de la norme sociale. En décrivant chanson après chanson le développement de l'enfant et de sa conscience dans le corps maternel, l'artiste cherche avant tout à évoquer ce conflit de subjectivités aboutissant inévitablement à l'effacement de la mère au profit de l'enfant. Sheena, qui a abordé la question de la sexualité féminine dans certaines de ses performances antérieures, mène ici une réflexion profonde sur la maternité, et cherche à réaffirmer sa subjectivité par le prisme de cette relation conflictuelle. Dans le souci de ne pas mélanger vies privée et professionnelle, elle n'a pourtant jamais exprimé ouvertement son avis quant au fait d'avoir des enfants, ni commenté la position des mères dans la société. Toute la richesse et la profondeur de cette œuvre résident ainsi dans la faculté de

[702] Il était déjà question, dans *Kabukichô no Joô* (1999), de cette notion de *jôsha hissui* 盛者必衰 : « tout ce qui a un jour prospéré devra nécessairement disparaître ». Voir p. 259.

[703] En anglais : "Precious life, this life, just once, it comes just one time".

l'artiste à sonder sa propre expérience pour la réinvestir artistiquement. Nous réaborderons cette question dans la dernière partie.

3. Le détournement des normes et la stratégie mise en œuvre par les nouvelles générations : le cas d'Ômori Seiko

Par rapport à la forme poétique et ésotérique qu'adopta Sheena Ringo pour questionner avec subtilité la sexualité féminine et la maternité, certaines musiciennes de la décennie 2010 optèrent pour une posture engagée bien plus radicale, quoiqu'elles ne formulèrent pas leurs revendications de manière frontale, mais « entre les lignes », par insertion de sous-textes dans leurs chansons et performances. Cette forme alternative d'affirmation identitaire, nous allons l'explorer à travers la performance d'une artiste emblématique de cette nouvelle génération : Ômori Seiko (1987-).

3-1. L'univers fictif chez Ômori Seiko

Ômori Seiko est une ACI qui fit beaucoup parler d'elle dès le début de sa carrière, en 2014. Longtemps inconnue dans le monde de la musique populaire, elle ne signa un contrat professionnel avec le grand label Avex qu'à 25 ans, un âge relativement avancé par rapport aux autres artistes japonaises de sa génération. Malgré ces débuts tardifs, son talent se fait rapidement remarquer : en 2017, la célèbre revue *Eureka* (spécialisée dans la musique et la poésie) consacre un numéro spécial à Ômori. Yamada Wataru, lauréat du prix de l'Association des poètes japonais contemporains, la qualifie de « poète de première qualité »[704]. Autant appréciée des artistes que des intellectuels[705] ou encore des *aidoru*, cette musicienne talentueuse est aujourd'hui également productrice musicale.

Sa singularité résulte à la fois de la poésie de ses textes et de son esthétique conceptuelle. Souvent comparée à Togawa Jun ou Sheena Ringo, elle s'en distingue pourtant par des emprunts appuyés à l'univers des *aidoru*. Vêtue de tenues féeriques aux teintes roses, Ômori semble en apparence s'envelopper dans une certaine image de virginité et de fragilité, notamment dans ses clips. Ses performances scéniques comme ses textes rompent cependant avec cette esthétique lisse de vidéoclips, versant dans une vitalité et une énergie contrastant radicalement avec la figure fantasmée de la femme fragile. En pointant sous de telles apparences

[704] YAMADA Wataru 山田航, « Shijin Ômori Seiko – zetsubô no gendai-kei » 詩人大森靖子-絶望の現代系 [La poète Ômori Seiko : le désespoir de notre temps], in *Eureka*, nº 7, vol. 49, 2017, p. 195.

[705] Des universitaires ont par exemple étudié ses textes dans ladite revue. Voir EGUCHI, *ibid.*, pp. 168 -179 ; SHINOHARA, pp. 180-187 ; KUROKI, pp. 206-211.

ce qu'elle définit comme un « malaise sociale », l'artiste dénonce les recommandations et prescriptions esthétiques pesant continuellement sur la femme japonaise.

Nous avons précédemment abordé, dans notre analyse du vocaloïde, la thèse de Doi Takayoshi quant à l'enfermement de la jeune génération[706]. Un sujet visiblement cher à Ômori, puisqu'elle l'aborde elle aussi dans nombre de ses textes, mais à travers le filtre du regard des femmes adultes :

ギャルママが飲み干す缶チューハイ	*La jeune maman avale sa canette de cocktail d'un trait*
ハイになって手放すベビーカー	*Un peu défoncée, elle lâche sa poussette*
大事にしてたのは嘘ではないよ	*Mais elle choyait son bébé, tu comprends ?*
わかって欲しい　わかんないよね	*— Ça m'étonnerait.*
あたしのブログを悪意でもやして	*Après m'avoir incendiée sur mon blog et*
火サス見終わって 2 階にあがって	*passé la soirée devant la télé*
ごはんできたよと息子に触って	*Elle monte à l'étage et appelle son fils pour dîner*
週末家族でディズニー　バクワラ	*Les weekends en famille à Disneyland, MDR...*
散らばった夢は全部捨てた	*Mes rêves sont tous partis en fumée*
試してダメだった美容器具	*Les soins esthétiques n'ont servi à rien*
ビョークのミュージック	*La musique de Björk non plus*
真夜中のスクランブルエッグ	*Ni les œufs brouillés en pleine nuit*
私もこんな風になりたかった	*Si je vivais comme ça au quotidien…*
Over 30　おばさん	*Moi, une vioque au-delà de la trentaine*
鏡の中でちょっとマシにやっている	*En me matant dans le miroir, je trouve que j'me débrouille pas si mal*
進化する豚	*La modeste évolution d'une truie*
お前の国の言葉なんて知らない	*Je connais pas la langue de ton univers*
メアドが変だから好きじゃない	*Je t'aime pas parce que ton adresse mail est bizarre*

« *Over the party* », Ômori Seiko, 2015 (piste 39)

Ômori décrit dans cette chanson les plaisirs quotidiens des *gyaru-mama*, ces jeunes mères au foyer issues de la classe populaire qui, après leur mariage, durent renoncer à une carrière professionnelle. La chanteuse dépeint une femme immature et inconsciente, capable de perdre un enfant pour s'abandonner à l'alcool — échappatoire facile d'un quotidien meublé de divertissements aussi prosaïques que des « émissions télé » ou « Disneyland ». La *gyaru-mama*

[706] Voir pp. 219-222.

de la chanson égrène ses regrets en comparant sa vie avec celle des « gagnantes », autant de femmes sophistiquées adeptes des « soins esthétiques », des « œufs brouillés en pleine nuit », ou de la « musique de Björk », à connotation élitiste dans ce contexte. Elle s'identifie pour sa part à une « truie », dans un autodénigrement non sans lien avec le regard social condamnant sans appel la vulgarité des classes sociales populaires.



Figure 24 : Jaquette de l'album PINK, Ômori Seiko, 2012[707].

En réaction à ce sentiment d'« étouffement », les victimes de cette intolérance sociale se mettent à créer des artifices identitaires comme échappatoires potentiels. Le renversement de la subjectivité, comme nous l'avons déjà noté dans notre analyse du *vocaloïde,* fait partie des stratagèmes potentiels : tant que la forme de communication qui prime au Japon fera la part belle au jugement d'autrui, les individus auront tendance à se créer un « moi fictif » obéissant aux normes sociales, un « moi fictif » dont Ômori se saisit avec beaucoup d'ironie[708].

[1]「君、かわいい彼女持ってるね、僕の彼女と交換しよう！」 そんなかわいいはいらないわ おばさんになっても抱きしめて	*« Tu as une nana mignonne, dis ; tu voudrais pas l'échanger avec la mienne ? »* *Je n'ai pas besoin qu'on me dise que je suis mignonne* *Je veux que tu me serres même quand je serai plus vieille*

[707] Source : Amazon.co.jp.

[708] Nous distinguons ici la satire de l'ironie. Selon Linda Hutcheon, l'ironie consiste en « une signalisation d'évaluation, presque toujours péjorative », tandis que la satire est une « forme littéraire, qui a pour but de corriger certains vices et inepties du comportement humain en les ridiculisant ». Linda HUTCHEON, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », in *Poétique : Revue de théorie et d'analyse litteraires*, nº 46, vol. 12, 1981, pp. 140‑155.

« *Gekiteki Joy !Before-after* » [Réjouissance ultime ! Before-after], Ômori Seiko, 2016 (piste 40)

[2] モテたいモテたい女子力ピンクと ゆめゆめかわいいピンク色が どうして一緒じゃないのよ あーあ	*Le rose pour avoir du succès auprès des hommes* *Et le rose, alternative pour rêver de l'avenir* *Ah ! Pourquoi ne s'agit-il pas de la même couleur ?*

« *Magic mirror* » [Miroir sans tain], Ômori Seiko, 2015 (piste 41)

Ômori n'hésite pas à tourner en dérision cette image idéelle — et fermement ancrée dans la société — des « jeunes femmes charmantes » (*kawaii onna no ko*). L'artiste n'y voit qu'une construction factice, un paradigme esthétique où la femme serait à peu près aussi interchangeable que tout autre produit de consommation (extrait [1]). En utilisant le rose comme métonymie de cette esthétique (extrait [2]), la chanteuse joue sur les teintes pour évoquer les travers et le possible détournement de ces codes : alors que cette couleur continue de renvoyer au stéréotype de la féminité dans nombre de sociétés, Ômori constate qu'elle change en réalité de connotation lorsque sa teinte varie. Symbolisant à la fois la prescription d'une féminité et le refus des femmes d'y souscrire, le rose vif (en japonais *shokkingu pinku*, de l'anglais *schoking pink*) se voit ainsi davantage associé à une image subversive[709].

ピンク色の丸をくれ ピンク色の三角をくれ 私が少女になれるようにピンク色をくれ ピンク色で花まるな ピンク色のハートを見せてよ 私が少女でいるためにはみんなが優しいことが必要だよ	*Donne-moi un cercle rose* *Donne-moi un triangle rose* *Donne-moi du rose pour que je puisse devenir une jeune fille* *Montre-moi un cœur rose, rose et parfait* *Il faut que tout le monde soit gentil pour que je reste une jeune fille*

[709] Cette couleur, très répandue chez les féministes, est entre autres emblématique de mouvements féministes américains comme CODEPINK, ainsi que de la *Women's March*.

« *PINK* », Ômori Seiko, 2012 (piste 42)

Dans cette dernière chanson, sa voix stridente rappelle les complaintes à la limite du cri de Janis Joplin, et confère au morceau des allures obsessionnelles, inscrivant l'artiste dans une logique de subversion. Ômori semble vouloir dénoncer l'obsession pour la couleur rose de certaines femmes, toutes persuadées qu'un joli rose pastel leur garantira « une image de jeune fille ». Ici, le rose bonbon est la métonymie parfaite de la « fille mignonne », une image imposée aux femmes comme la condition *sine qua non* pour plaire aux hommes, jusqu'à les amener à abandonner toute velléité d'individuation pour pouvoir pleinement s'y conformer. À cet égard, le rose vif d'Ômori intrigue le public en questionnant cette conception esthétique de la jolie fille au corps imaginaire et non moins manipulable. Ce parti-pris artistique amène l'artiste à se saisir de la figure de l'*aidoru* et à la faire apparaître dans nombre de ses clips. Lors d'un entretien croisé avec Mineta Kazunobu (le vocaliste du groupe punk *Gin'nan Boyz*), Ômori, ne cachant pas son goût prononcé pour ce type de chanteuses, concède néanmoins que l'univers des *aidoru* n'est qu'un fantasme masculin prompt à imposer à ces jeunes femmes une figure outrancièrement genrée et stéréotypée :

> やっぱりアイドルを作って動かしてる男の人っていうのがいるわけで。私、取材とかで「今は女子が元気ですよね」って言われたりすること多いんですけど、全然そんなことないと思う。すごいやだなって思います。だからアイドルが私のこと好きになったりするわけで。それはその歪みから来てる。[710]

> Ce sont décidément les hommes qui façonnent les *aidoru* et les contrôlent. Quand je donne des interviews, j'entends souvent les journalistes me dire que « les femmes vont plutôt bien, de nos jours ». Mais je ne suis pas du tout d'accord. Ces propos me dégoûtent vraiment. Je ne suis pas d'accord, et c'est pourquoi les *aidoru* m'aiment bien. En réaction à ce décalage.

Par ailleurs, Ômori réprouve les discours cherchant à faire de la présence des *aidoru* dans l'industrie musicale une preuve de l'émancipation des femmes : pour elle, l'image des *aidoru* est au contraire l'incarnation des normes esthétiques désincarnées qui soumettent les Japonaises. La fascination d'Ômori pour ces jeunes femmes contraintes d'obéir aux normes

[710] Natasha INC, « Ômori Seiko x Mineta Kazunobu (Gin'nan BOYZ) » 大森靖子×峯田和伸（銀杏 BOYZ）対談 [Entretien entre Ômori Seiko et Mineta Kazunobu, du groupe Gin'nan BOYZ], en ligne : https://natalie.mu/music/pp/oomoriseiko, consulté le 6 juin 2017.

d'une certaine féminité, quitte à devenir « la maîtresse de leurs fans »[711] pour gagner en notoriété, s'explique moins par ce qu'elles sont que par ce qu'elles représentent. Aux yeux de l'artiste, les *aidoru* sont à la fois l'incarnation de la contrainte et de la mise en conformité des individus avec les normes esthétiques d'une féminité archétypale. L'attirance obsessionnelle que la société peut développer pour l'image d'une jolie jeune fille renvoie selon elle à l'adoration d'une figure « divine », quand Dieu n'est lui-même rien d'autre qu'une incarnation des choses que la pensée humaine cherche à « évacuer » :

> ［神というのは］剥がれて、排泄されて、もういらないもの。人間から離れてしまって「そこからはもうわたしじゃないです」っていうものが神なんですよ。まあ韻を踏むなら髪の毛とかもそうですけど（笑）。髪の毛って毒素じゃないですか、人間の。毒素がどんどんたまって伸びていっているわけで。だから意味合いもこもるし、力を持ったものになる。それが「神様」だと思うんです。[712]

> [Par « Dieu », j'entends] quelque chose de détaché, d'extérieur, quelque chose dont on n'a plus besoin. Une chose qui s'est détachée de l'être humain, qu'il a abandonnée en disant : « voilà, ça ne fait plus partie de moi ». Hé bien ça, c'est Dieu. Un peu comme les cheveux[713], quoi ! (rires) Mais vous savez, les cheveux sont à l'origine toxiques pour l'être humain. C'est l'accumulation des toxines qui les fait pousser. C'est pourquoi ils prennent du sens, ils deviennent puissants. Pour moi, « Dieu » renvoie à ce genre de choses.

Cette déclaration d'Ômori nous renvoie par ricochet au concept de « fétichisme ». Le fétiche, selon le dictionnaire de français Larousse, « s'emploie en apposition pour désigner un objet quelconque auquel on attache du pouvoir ». Étymologiquement, le mot « fétiche » provient du portugais *feitiço*, lui-même dérivé du latin *facticius*, « factice », c'est-à-dire « artificiel ». Ainsi, le « moi fictif » devient un fétiche, et par là même, un facteur d'aliénation du corps des femmes. Consciente de ce phénomène, l'artiste nous prend à parti : dans notre société, « l'originalité n'existe nulle part »[714] ; il n'y a que des simulacres et des simulations,

[711] Selon les paroles de sa « chanson des idoles », *Idol Song*, 2017.

[712] ÔMORI Seiko, entretien avec ONOJIMA Dai 小野嶋大, in *Eureka*, n°7, vol. 49, Seidosha, 2017, p. 56.

[713] En japonais, le mot « cheveux » est un homophone du mot « Dieu ».

[714] ÔMORI, *Kimi to Eiga*, 2013.

pour reprendre la terminologie baudrillardienne. Dans cette logique, Ômori n'hésite pas à employer le terme *kami*, « Dieu », pour parler d'elle-même.

私に生きる意味がないと	*T'avise pas de décider si ma vie ne sert à rien — amen !*
おまえが決めるなさっさとアーメン	*Alors que tu ne sais même pas que je suis un dieu — amen !*
神様だとも知らないで　アーメン	*Vas-y, amen vite fait !*
アーメン　さっさとアーメン	*Tout le monde peut devenir DIEU*
誰でもなれます GOD	

« *Doguma maguma* » [Dogme magma], Ômori Seiko, 2017 (piste 43)

La philosophe Kuroki Mayo suggère que ce *kami*, ce fétiche proposé par Ômori, équivaut chez l'artiste au terme *kawaii*, à une nuance près : là où *kami* implique une sublimation, une souveraineté indéfectible, le mot *kawaii* désignerait davantage « la valorisation de[s] choses exclues de l'ordre fondé sur la norme esthétique »[715]. Dérivé de l'ancien japonais *kao wa yushi, kawaii* signifiait à l'origine « vilain », et était employé pour caractériser tout ce qui pouvait susciter de la pitié du fait de sa difformité. Le terme *kami* exclut en revanche *de facto* l'imperfection, puisqu'il sublime. Aussi la philosophe relève-t-elle l'ambivalence de l'usage de ces deux termes chez Ômori. Pour expliquer ce décalage sémantique, elle se réfère au concept lacanien de « formule de sexuation ». Selon Lacan, les femmes n'englobent jamais le « tout » universel en raison de leur incomplétude : « l'Autre » leur faisant défaut, elles doivent donc se servir du phallus pour combler cette carence. Or, pour Kuroki, cette idée d'« existence incomplète » chez Ômori est rehaussée par le « *kawaii* »[716]. En effet, Ômori rejette la vision lacanienne : bien loin de devoir être comblé, le « manque » se doit au contraire d'être assumé, revendiqué et mis en valeur. Kuroki la cite en ces termes :

> 人間のダメダメな部分も「かわいい」って書くことによって、「世界よ、それを肯定しろ」っていうふうに思います。世界には「おもしろさ」ってたくさん溢れていると思うんですよ。でも尖ったものを

[715] KUROKI Mayo 黒木萬代, « Sekai no domannaka de kawaii wo sakebu mono » 世界のど真ん中でかわいいを叫ぶもの [Celle qui crie « *kawaii* » au centre du monde] », in *Eureka*, nº 7, *op. cit.*, p. 207.

[716] KUROKI, *ibid.*

上の人が丸めるように、世の中は作られているので、そうならないまま出てきたものが見てみたい。[717]

Mon idée, derrière ce « *kawaii* » duquel je qualifie les déficiences humaines, c'est que « le monde doit les assumer ». Pour moi, le monde est rempli de choses étonnantes. Mais il fonctionne de telle manière que les puissants cherchent toujours à aplanir ce qui sort du lot. Moi, je veux que ces choses-là puissent exister, sans faire de mal aux autres.

L'artiste refuse également d'entendre ce « manque » comme une absence de phallus. Non contente de dénoncer le rôle stéréotypé des femmes dans la société japonaise et l'aliénation qui en découle, elle s'en prend également au le concept de phallus, qu'elle détourne en le remplaçant par cette notion de *kawaii* qui divinise les sujets :

それ[kami] を拾ってつけている感覚。みんな昔よりもっとインスタントにそれを拾ってつけてデコっているみたいな印象があって。(…)やっぱり神って「言うことを聞かせる人」であって、その人の言うことは正しくないといけないじゃないですか。(…)その、「言うことを聞かせる人」というのは必ずしも上にいる存在とは限らないんですよね。[718]

C'est un peu comme si on ramassait le *kami* et qu'on se le collait sur le corps. Comparé à la génération d'avant, j'ai l'impression que tout le monde fait ça, que tout le monde l'utilise aussitôt comme accessoire décoratif. […] « Dieu » étant « quelqu'un qui sait se faire entendre », ce qu'il raconte aux gens se doit d'être correct. […] Mais ce quelqu'un-là, au final, n'a pas forcément à être haut placé pour se faire entendre.

Si le phallus représente l'universel, il devient alors à son tour « le divin et l'universel » dans une société du fétichisme. Selon l'artiste, il revient aux femmes d'inverser cet ordre pour survivre, mais un tel renversement ne pourra s'opérer qu'à travers la prise de conscience de celles qui « subissent ». Tant que prévaudra dans leur esprit l'inconscience, le *kami* demeurera complice de l'aliénation du corps. Les chanson d'Ômori Seiko semblent ainsi appeler à prendre d'une part conscience de la souffrance engendrée par cet état de choses, tout en esquissant de possibles stratégies pour s'y soustraire :

[717] ÔMORI Seiko, *Sekai yo, ningen no damedame na bubun wo kôtei shiro* 世界よ、人間のダメダメな部分を肯定しろ, cité par Kuroki, *op.cit.* Texte disponible en ligne :, http://www.cinra.net/interview/201603-oomorisaihate?page=3, consulté le 7 juin 2017.

[718] ÔMORI, dans son entretien, *op.cit.*, 2017, pp. 56-57.

[1] 汚されるための清純じゃないわ ピンクは見せられない	*Ceci n'est pas une naïveté à souiller* *Je ne montre jamais mon vrai rose*

« Magic Mirror », *op. cit*., (piste 41)

[2] がんばってる左手 余裕のファックアンドピースつよい右手 がんばってるからなんなの	*À gauche, un poing fermé* *À droite, une main puissante, avec le majeur levé, puis le V de la victoire* *Je fais « des efforts », et puis quoi ?*

« *Imitation Girl* » [Fille de l'imitation], Ômori Seiko, 2014 (piste 44)

[3] 大嫌いこの顔での人生ゲーム ハンデ緩すぎ余裕の大勝利 わかんないような男ならいらない	*Je déteste la gueule de ce jeu de la vie* *Où le joueur sans trop de handicaps va l'emporter haut la main* *Pas besoin d'un homme infoutu de piger ça*

« Gekiteki Joy ! Before-after », *op. cit*. (piste 40)

Ces paroles caricaturent le comportement facétieux de femmes se jouant de l'image féminine imposée par la société, quand elles ne raillent pas tout simplement le regard que celle-ci porte sur leurs personnes. En somme, les figures féminines des chansons d'Ômori obéissent aux contraintes sociales pour une excellente raison : ne pouvoir que mieux les retourner « à l'envoyeur ».



Figure 25 : Capture du clip d'*Imitation Girl*[719]

Dans le clip d'*Imitation Girl* (extrait [2]), Ômori rassemble des jeunes *aidoru* dans une chambre ; ces scènes de jeunes filles folâtrant gaiement ne sont d'ailleurs pas sans rappeler les vidéoclips d'AKB48, formation que nous avons longuement évoquée dans le chapitre précédent. Mais l'artiste fait en l'occurrence appel à des *aidoru* assez décalées, recrutées par le biais d'un concours un peu marginal, *Miss iD*, destiné à repérer de véritables personnalités en rupture avec l'image classique des *aidoru*[720]. Le clip alterne ainsi les plans où les jeunes filles s'amusent avec des plans d'Ômori, le « poing fermé », exécutant l'instant d'après un doigt d'honneur, suivi d'un « V de la victoire ». Par ces gestes et ces personnages faussement lisses, à la fois anges et démons, l'artiste s'amuse à détourner l'image policée attendue des *aidoru*. Un « double visage » fondant l'absurdité de ses performances, toujours promptes à déconstruire l'univers factice et toxique de ces *aidoru* capables du meilleur comme du pire.



Figure 26 : Captures du clip d'*Imitation Girl*[721]

[719] Source : Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=WbKu4Xx0_Us, consulté le 8 janvier 2018.

[720] Mizuno Shizu, la lauréate de l'édition 2015 du concours, arbore par exemple un style burlesque très éloigné de l'image classique des *aidoru* évoquée dans le chapitre précédent. Voir : http://miss-id.jp/nominee/3026, consulté le 14 septembre 2017.

[721] Source : Youtube, *op.cit.*

Entre naïveté surjouée et dérision d'un public dupé par cette image factice, les jeunes filles manipulent leur « moi fictif » pour inverser le rapport de force, trouver une source d'émancipation potentielle dans un « jeu de la vie » témoignant de l'immutabilité de la place des femmes au sein de la société japonaise. En ce sens, la voix d'Ômori est réellement singulière : non contente de révéler quelle aliénation des femmes produit l'image que la société leur a assignée, elle propose également une stratégie à adopter pour se battre contre cette prescription. Pour Ômori, si les femmes sont conscientes d'appartenir à une société donnée, elles sont cependant loin de remettre en cause les liens de subordination dont elles font l'objet. Il faudrait en effet que ces liens soient d'abord *énoncés*. Or, selon Michel de Certeau, l'énonciation est un « nœud de circonstances » qui présuppose la série de processus suivants :

> 1. une *effectuation* du système linguistique par un dire qui en acte des possibilités (la langue n'est réelle que dans l'acte de parler) ;
> 2. une *appropriation* de la langue par le locuteur qui la parle ;
> 3. l'implantation d'un interlocuteur (réel ou fictif), et donc la constitution d'un *contrat* relationnel ou d'une allocution (on parle à quelqu'un) ;
> 4. l'instauration d'un *présent* par l'acte du « je » qui parle, et conjointement, puisque « le présent est proprement la source du temps », l'organisation d'une temporalité (le présent crée un avant et après) et l'existence d'un « maintenant » qui est présence au monde. [722]

Aux yeux de Certeau, ces opérations fondent « des actions qui restent possibles au faible », voire au subordonné, et qui nécessitent la « constitution d'une contrat relationnel », ce qu'Ômori tenterait de créer avec les « subordonnés » de la société : les femmes. La création d'un tel lien n'empêche cependant pas la chanteuse de prendre ses distances vis-à-vis de certaines figures féministes. Dans l'entretien avec Mineta déjà cité, Ômori a notamment critiqué avec virulence la chercheuse et ancienne députée Tajima Yôko (1941-), connue pour la radicalité de ses opinions féministes :

> ああいうのがやりたいわけじゃないです。女性が社会運動すればするほど女性が不自由になっていくんですよ。だからあれとっととやめてほしくて。だってもともと自由なんだから。社会と関係なく自由でいればいい。[723]

[722] Michel de CERTEAU et Luce GIARD, *Arts de faire*, nouvelle édition, Paris, Gallimard, 2010, p. 56.

[723] ÔMORI, dans son entretien avec Mineta, *op. cit.*, 2017.

> Je ne veux pas faire ce qu'elle a fait. Les femmes sont d'autant plus assujetties qu'elles prennent part aux mouvements sociaux. Il faut vraiment qu'elles arrêtent ça. Et puis, à la base, elles sont naturellement libres. Alors elles n'ont qu'à le rester, sans se préoccuper de la société.

Ces mots ont été sévèrement condamnés par les féministes, et en particulier par les « féministes d'Internet » — des personnes qui se prétendent féministes, mais sont principalement actives sur la toile. À la suite de ces propos, elles taxèrent Ômori d'« antiféministe » et de musicienne « ne connaissant rien à l'histoire du féminisme », l'accusant de phallocentrisme[724]. Il nous semble cependant évident que ce discours doit être davantage compris comme un rejet de l'engagement féministe « classique » au profit d'une revendication de la parole alternative. La position d'Ômori procède vraisemblablement du décalage et de l'incompréhension entre le féminisme académique et le reste de la population. Peut-être pourrait-il être mis en parallèle avec le rejet, dans les années 1990, du discours des féministes américaines dites « intellectuelles » par certaines rappeuses noires engagées, ainsi que le rapporte Tricia Rose dans son ouvrage *Black Noise.* Derrière ces réticences des artistes et ces débats entre femmes publiques, l'universitaire craint de voir émerger une opportunité à l'affirmation d'une misogynie déjà bien ancrée dans l'univers du rap noir américain[725]. Notons, sur le plan de la forme, que si les textes de la musique rap se caractérisent par la fréquence d'emploi des expressions argotiques, ces dernières exercent une fonction bien précise : elles agissent comme un révélateur.

3-2. Argot : la narrativité d'Ômori

Julia Kristeva, dans son analyse de *Lettres à Milton Hindus* (1947-1949*), Féerie pour une autre fois* (1952) et *D'un château d'un autre* (1957) de Louis-Ferdinand Céline, connu pour la récurrence et la richesse de ses expressions argotiques, souligne l'apport de l'argot dans l'accentuation de l'émotion[726]. Par son « étrangeté et sa violence », amplifiées par le fait que « le lecteur ne le comprend pas toujours », l'argot serait d'après elle un « moyen radical » pour donner à entendre l'émotion, et surtout la haine. À l'instar des rappeuses évoquées dans l'ouvrage de Tricia Rose, Ômori ne lésine pas sur l'emploi de termes argotiques pour composer

[724] SHIBATA Eri 柴田英里, « "Yasashisa" ni yotte misuterareru subete no mono ni sasageru airabuyû – Ômori Seiko no feminizumu »「やさしさ」によって見棄てられる総てのものに捧げるあいらぶゆー [Le féminisme d'Ômori Seiko : un « je t'aime » bienveillant pour tous ceux qui ont été abandonnés], in *Eureka, op. cit.*, p. 197.

[725] Tricia ROSE, *Black Noise*, Connecticut, Wesleyan, 1994, p. 104.

[726] KRISTEVA, *op. cit.*, p. 226.

des textes aux accents un peu abrupts, qui empruntent largement le jargon des forums internet de type *2 channeru*[727], dont le langage communautaire est souvent considéré par les non-initiés comme dénué de sens. Prenons quelques exemples :

[1] マウンティング回避の美容室 玉城ティナちゃんにしてくださ い！！！	*Aller chez le coiffeur pour échapper au* mounting *Par pitié, transformez-moi en Tamashiro Tina*[728] *!!*
2 時間後たっけぇシャンプー買わ されて ノーダメージ絶望ごっこで退屈 をイジメよう	*Et merde, me voilà deux heures plus tard, en train d'acheter un shampooing méga cher* *Mais ça va, j'm'en tire sans dommages* *Je joue à la désespérée juste pour tuer le temps*

« *Gekiteki Joy ! Before-after* », *op. cit.*, (piste 40)

[2] ハム速みてるおっさん 牽制しあってしあわせは 見合って見合って はっくしゅーん！	*Les darons qui matent le blog Hamusoku* *S'empêchent d'atteindre le bonheur* *Ils se confrontent, puis éternuent !*

« *Zettai Zetsubô Zekkochô* » [Le comble du désespoir absolu], Ômori Seiko, 2014 (piste 45)

Expression-clé du premier extrait, le terme « *mounting* » est originellement employé pour décrire les relations hiérarchiques entre animaux, et plus précisément, les tendances comportementales des primates se « marchant » les uns sur les autres afin d'accéder au sommet de la hiérarchie du groupe. Ce n'est qu'en 2014 qu'il fut choisi par l'essayiste Inuyama Kamiko et la *mangaka* Takinami Yukari pour décrire une certaine forme de concurrence entre femmes[729]. Depuis, cette terminologie s'est fortement répandue dans les grands médias pour

[727] Forum généraliste japonais créé en 1999 par un étudiant, et dont s'inspirera quelques années plus tard le célèbre forum anglophone *4chan*. Moult expressions aujourd'hui très répandues chez les jeunes sont nées sur ce canal de communication.

[728] Mannequin japonais ayant participé à plusieurs clips d'Ômori.

[729] INUYAMA Kamiko 犬山紙子 et TAKINAMI Yukari 瀧波ユカリ, *Onna wa egao de naguriau : mauntingu joshi no jittai* 女は笑顔で殴り合うマウンティング女子の実態 [Les femmes s'affrontent à coups de sourires : la réalité des « écraseuses »], Tôkyô, Chikuma shobô, 2014.

qualifier un phénomène de compétition féminine bien particulier, comme l'analyse la journaliste Shirakawa Momoko :

> 「社会的な地位や収入で単純に格付けが決まる男性と違い、女性は、結婚や出産、彼氏や仕事、美しさなど、いろんな“幸せ軸”が入り混じります。『あの人は課長だけれど、私は結婚して子どもがいて幸せ』というように、置かれた環境で価値観も変わるため、幸せの基準が曖昧で移ろいやすい。だからこそ、自分の立ち位置を常に確認しようと他人を格付けしたり、マウンティングで自分の幸せを相手に認めさせたりしたいのでしょう」[730]

> À la différence de l'homme, dont le rang au sein d'un groupe de pairs est très simplement déterminé par son statut social ou son salaire, le rang d'une femme dépend d'une multitude de « critères de bonheur » : mariage, enfants, carrière professionnelle, beauté plastique. Autant de critères très relatifs, et par conséquent prompts à brouiller la définition standard du bonheur. Ainsi, une femme pourra très bien se dire que telle personne a beau être chef de section, « moi, je suis heureuse d'être mariée et d'avoir des enfants ». Et c'est pourquoi les femmes ont tendance à se classer les unes par rapport aux autres, pour mieux se rassurer quant à leur propre position sociale — quand elles ne cherchent pas à imposer leur bonheur à autrui par voie de *mounting.*

Le personnage de la chanson se précipite dans un salon de coiffure pour « échapper au *mounting* », c'est-à-dire pour éviter de se faire « marcher dessus » par les autres femmes de son groupe social. Mais le vers suivant indique qu'après sa séance de coiffure, elle s'est laissée avoir par l'esprit commerçant du coiffeur : le terme « méga cher » (*takké*), très familier, souligne l'autodérision du personnage quant à sa propre naïveté. Et pour elle de mieux relativiser la honte anecdotique d'avoir mordu à cet hameçon : « mais ça va, j'm'en tire sans dommages, je joue à la désespérée juste pour tuer le temps ». Ce ton employé dans ces lignes n'est pas sans évoquer celui d'un message que l'on pourrait poster sur un réseau social pour faire part de son petit échec tout en s'attirant la connivence et l'empathie d'une communauté, un réflexe usuel dans une société en proie à un ennui endémique. En usant du terme *mounting* et en évoquant une situation tellement triviale qu'elle en ridiculise le phénomène de concurrence qu'elle illustre, Ômori nous

[730] Cité par NISHIO Hideko 西尾英子, « Jôsei dôshi no iya na kanji, shôtai wa “mounting” » 女性同士のイヤな感じ、正体は「マウンティング」[Le malaise entre femmes : il s'agit de « mounting »], *Nikkei Woman*, en ligne : https://style.nikkei.com/article/DGXMZO78200780Z01C14A0000000, consulté le 7 mai 2016.

rappelle que la notion-même de compétition est ancrée dans le quotidien des femmes, mais qu'elles savent développer des parades pour ne pas se laisser détruire.

Dans le second extrait, l'usage de l'argot sert à décrire les activités de certains hommes, en l'occurrence lecteurs du blog d'informations *Hamusutâ sokuhô* (« Les dernières nouvelles du Hamster »), plus familièrement nommé *Hamusoku* (ハム速). Or, ce blog est bien connu pour être très consulté par les « internautes d'extrême droite » (*netto uyoku*, ou *neto-uyo*) préférant exposer leur discours nationaliste et xénophobe en ligne plutôt que de descendre dans la rue[731]. Selon l'universitaire et spécialiste du nationalisme japonais Sakamoto Rumi, ces *neto-uyo* (ネトウヨ) seraient l'expression d'un phénomène sous-culturel traduisant un malaise social. Leur apparition sur la toile aurait été favorisée par les caractéristiques intrinsèque d'Internet : relatif anonymat, rapidité d'échange des informations, instantanéité du système de suivi des actualités[732]. En évoquant à demi-mots ce phénomène, Ômori visibilise le problème de l'existence de cette communauté conservatrice, indique Yamada Wataru[733]. Le terme « daron » (*ossan*), souvent employé chez les femmes pour qualifier péjorativement un homme mature, désigne ici les principaux lecteurs de ce blog, vraisemblablement des *neto-uyo*, qui s'épient et se toisent mutuellement dans leur course au bonheur. Or, le vers suivant dépeint une scène burlesque dans laquelle ces hommes éternuent chacun à la face de l'autre après un combat. Par ce dernier tableau, l'artiste déconstruit la violence de cette population conservatrice.

Pour Ômori, cette question du langage est fondamentale : c'est en effet la rupture entre le discours féministe « académique » et l'engagement des femmes ordinaires sur les questions de genre qui participe à définir la place des femmes au Japon. Dans un entretien, l'artiste s'est plainte que « les femmes [étaient] d'autant plus contraintes qu'elles s'engage[aie]nt dans des mouvements sociaux »[734]. Derrière ces femmes, il serait vraisemblable que la chanteuse désignât une frange de la population ne pouvant décemment se reconnaître dans les discours stéréotypés, abscons et nébuleux portés par les intellectuelles féministes : « j'connais pas la langue de ton univers », chante-t-elle ainsi dans *Over the Party*. Par sa critique du dogmatisme de certaines militantes féministes, et plus spécifiquement de celles qui condamnent le refus de

[731] SAKAMOTO Rumi, " 'Koreans, Go Home!' Internet Nationalism in Contemporary Japan as a Digitally Mediated Subculture", in *Japan Focus*, nº 2, vol. 10, mars 2011, p. 19.

[732] SAKAMOTO, *ibid.* pp. 15-16.

[733] YAMADA Wataru, *op. cit.* p. 188.

[734] ÔMORI, dans son entretien avec Mineta, *op. cit.*, 2017.

s'exprimer à voix haute dans la société, Ômori cherche également à pointer les difficultés structurelles de communication entre ces deux parties.

> 下品で動物的と蔑まれがちだった俗語の奥底から、時代としっかりと結びついた思想性を引き出すことに成功した。(…) 大森の場合、スラングの使用法が徹底的にリアリズムを基礎にして成り立っているのが斬新な点なのだ。先進性や未来への想像力や、ましてや露悪趣味を示すための記号では一切ない。[735]

> Des profondeurs d'un argot souvent considéré comme grossier et sauvage, [Ômori] est parvenue à extraire une pensée totalement en phase avec son époque. […] Sa manière d'employer l'argot repose sur le réalisme, et c'est ce qui fait toute sa singularité. Ce n'est ni une utilisation avant-gardiste, ni une projection futuriste, et encore moins le signe d'un certain penchant pour l'autoflagellation.

Aussi l'utilisation d'un registre « vulgaire » aurait-il une double vocation : en sus de donner à entendre la souffrance de femmes assignées à une place sociale prédéterminée, il permet de caractériser et simultanément condamner le sentiment d'« étouffement » opprimant ces dernières. Cette oppression intérieure procède de la collusion entre deux formes de discours contradictoires, dont l'un prône l'affectation des femmes à un rôle social clairement défini, quand l'autre exhorte à l'accomplissement du devoir de revendication féministe — à condition, du moins, que celle-ci se conforme au langage et aux codes imposés. L'esthétique ambivalente de l'artiste peut tout aussi bien être interprétée comme une incarnation de la déraison sociale plutôt qu'une simple dénonciation de la misogynie de la société japonaise. Grâce à une œuvre protéiforme, Ômori n'engage personne et ne prescrit rien ; elle laisse à chacun la liberté de se reconnaître dans les codes et les motifs de ses chansons.

La voix d'Ômori est néanmoins assez peu reconnue par les féministes intellectuelles. Si l'une de ses interviews a pu susciter de leur part quelques réactions critiques, elle ne fit pour autant jamais l'objet d'une polémique ouverte. Malgré la richesse artistique de son univers et son exploration constante des questions de genre. Ômori Seiko semble aux yeux des acteurs du féminisme actuel un personnage largement minimisé et déconsidéré. La plasticienne et essayiste Shibata Eri s'est tout de même interrogée sur le rapport qu'Ômori entretenait avec Tajima

[735] YAMADA, op. cit., p. 189.

Yôko, cette femme politique très médiatisée qu'elle avait ouvertement critiquée[736]. Si Tajima fut souvent considérée comme une icône du féminisme, qualifier une personnalité de « féministe » induit souvent, dans la société japonaise, une connotation négative, comme si l'opinion publique se plaisait à accoler aux féministes l'image de femmes en colère, voire hystériques, enfermées dans des revendications passéistes, caricaturant leurs combats et leurs idées. Aussi Tajima, en dépit de sa brillante carrière académique et de la profondeur de son engagement, a-t-elle souvent fait l'objet de railleries. Pourtant, lors de l'interview incriminée, aucune véritable critique n'a été formulée par Ômori à l'encontre de Tajima Yôko ; la chanteuse n'a d'ailleurs pas été sommée d'expliciter ses propos. Pour Shibata, « Ômori a eu beau lui chercher des noises, cela n'a jamais été considéré [par l'intéressée] comme un défi »[737]. La mésentente entre l'artiste et la féministe pourrait plutôt s'expliquer, toujours selon Shibata, par l'attitude sceptique d'Ômori envers une certaine forme de dogmatisme dont fait preuve ce féminisme japonais « académique et militant », mais en prise à son propre système de normes.

> (…)「模範的な主体性」を持たない女たちは、「女であること」すら許さないという側面が、フェミニズムの一部にはあり、それこそが女性差別の歴史が複雑で、一枚岩になりえないことの証左でもあるのだが、この傲慢さを引き受けられているフェミニストは、筆者を含め多くはないのではなかろうか。[738]

> […] Pour une partie du féminisme, les femmes dont la « subjectivité » ne serait pas archétypale ne semblent pas même dignes d'être considérées comme des « femmes ». Preuve s'il en est de la complexité de l'histoire de la discrimination des femmes, une histoire tout sauf monolithique. Mais il me semble qu'assez peu de féministes acceptent vraiment de reconnaître ces manifestations d'orgueil, moi y compris.

Cet « orgueil » des féministes japonais que souligne Shibata s'explique par leur attachement obsessionnel au « secours des minorités ». Selon la plasticienne, le féminisme japonais se fixe comme priorité de porter secours aux « minorités les plus faibles », au risque d'amalgamer les deux notions et de s'enfermer dans une norme constitutive de leur conflit. De même, la politologue Tanaka Tôko note que les féministes japonais pensent souvent l'image médiatique des femmes sous l'angle binaire « femme imaginaire / femme réelle » afin

[736] SHIBATA Eri, *op. cit.*, 2017, pp. 196‑205.

[737] *Ibid.*, p. 198.

[738] *Ibid.*

d'interroger cette image biaisée produite et véhiculée par les médias. Pour ces féministes, les femmes « réelles » sont les victimes inconscientes d'un système dont elles ignorent les ressorts. Un postulat qui semble pourtant déconnecté des réalités vécues par cette catégorie sociale hautement hétérogène, comme si le concept féministe de « femme » renvoyait à une notion monolithique, figée dans sa forme au singulier, qui induirait l'idée que les femmes sont naturellement « subordonnées ». Or, Tanaka observe que dans la société japonaise contemporaine, les femmes ne sont pas toutes les inconscientes victimes de jeux de pouvoirs qui les dépassent. Certaines en profitent *a contrario* pour déployer une stratégie de résistance au système de la domination masculine : celles qui semblent au premier abord collaborer avec un système qui les oppresse ne servent en réalité que leurs propres intérêts[739].

Tanaka dissèque cette posture à travers la théorie de la « tactique », développée par Michel de Certeau. Dans le premier tome de son livre *L'invention du quotidien*, le philosophe français avance l'idée d'« arts de la résistance quotidienne » à partir de la théorie du pouvoir de Michel Foucault. Cette théorie de la « résistance quotidienne », qui a été convoquée bien avant Certeau par la sociologie ou l'anthropologie[740], pose néanmoins deux grands problèmes, à commencer par celui de l'intention[741]. Les travaux défendant la résistance des subordonnés sont souvent critiqués pour leur approche : puisque le motif de l'action de ces subordonnés demeure ambigu, leur intention de contestation s'avère en effet impossible à prouver. Autrement dit, si les chercheurs sont fermement persuadés qu'il y a « résistance », ils risquent de biaiser d'eux-mêmes leur interprétation en présupposant l'intention des agents. L'anthropologue Ôta Yoshinobu critique par exemple le regard de Dick Hebdige lorsque celui-ci estime qu'il existe une forme de contestation chez les jeunes amateurs de musique punk. Même en admettant que Hebdige assume la non universalité de sa théorie, Ôta maintient sa critique : pour lui, le chercheur britannique a « arbitrairement interprété une conscience politique » chez une jeune population afin de mettre son discours en avant[742]. Ainsi, lorsque l'intention des agents n'a pas été clairement manifestée, elle risque de faire l'objet d'une interprétation de la part des

[739] TANAKA Tôko 田中東子, *Media bunka to jendâ no seijigaku : daisanpa feminizumu no shiten kara* メディア文化とジェンダーの政治学 : 第三波フェミニズムの視点から [Les sciences politiques des médias et du genre sous l'angle de la troisième vague du féminisme], Tôkyô, Sekai shisô-sha, 2012, pp. 4-21.

[740] Notamment par des auteurs emblématiques du courant des *cultural studies*, tels que Richard Hoggart (1957), Paul Willis (1977) ou Dick Hebdige (1979).

[741] USHIYAMA Miho 牛山美穂, "The notions of 'resistance' and 'tactics' ", in *Shiseigaku kenkyû*, vol. 8, 11/2006, p. 191‐210.

[742] ÔTA Yoshinobu 太田好信, cité par USHIYAMA, *ibid.*, p. 198.

chercheurs, laquelle pourrait finalement contribuer à reproduire une structure de domination. À ceci s'ajoute une autre problématique : celle de l'impact. Si l'intention derrière un geste demeure ambiguë, son impact sur la société n'en est pas moins difficilement perceptible ou caractérisable. Puisqu'il est rarement possible de constater et de mesurer la conséquence de gestes « de résistance », l'incapacité de prouver tout impact relatif à un changement social semble alors un écueil « inévitable », estime l'anthropologue et universitaire Ushiyama Miho. La conception de Certeau, poursuit-elle, ouvre néanmoins une voie pour résoudre ces deux problèmes. Le philosophe français suggère en effet la notion de « tactique », distincte de celle de « stratégie », soit :

> [...] le calcul (ou la manipulation) des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et pouvoir (une entreprise, une armée, une cité, une institution scientifique) est isolable. Elle postule *un lieu* susceptible d'être circonscrit comme *un propre* et d'être la base d'où gérer les relations avec une extériorité de cibles ou de menaces (les clients, les concurrents, les ennemis, la campagne autour de la ville, les objectifs et objets de la recherche, *etc.*) [743].

La « stratégie » consiste donc en une « maîtrise du lieu » par le sujet d'un rapport de force donné, ce qui lui permet une « pratique panoptique » visant à l'emporter sur le pouvoir. Elle est donc, en amont, « organisée par le postulat de pouvoir », et vise à conquérir « un espace propre ». La tactique, au contraire, « est déterminée par *l'absence de pouvoir* »[744]. Mais elle ne recherche pas cette absence comme une fin : elle « en profite » lors d'une occasion contingente. Là où la stratégie, en tant qu'art de résistance, attend un lieu de pouvoir « capable d'articuler un ensemble de lieux physiques où les forces sont réparties »[745], la tactique présente « une docilité aux aléas du temps, pour saisir au vol les possibilités qu'offre un instant ». En d'autres termes, la « tactique » n'a aucune capacité ni aucune intention de résister à l'autorité ou au pouvoir. Il s'agit d'un art de la survie purement passif qu'ont développé des individus en position subalterne. Si l'on adopte ce dernier cadre théorique, l'absence de combat pour « la maîtrise d'un lieu » libère de la question de la légitimité de la résistance. La tactique « braconne »[746], puisqu'elle ne vise jamais le bouleversement du rapport de forces. La question

[743] CERTEAU, *Arts de faire*, *op. cit.*, p. 59.

[744] *Ibid.*, p. 62.

[745] *Ibid.*, pp. 62-63.

[746] *Ibid.*, p. 61.

qu'elle place au premier plan est celle de la subjectivité, plutôt que de la potentialité de résistance[747].

3-3. Un comportement rusé : le stratagème d'Ômori

La « tactique » étant le « dernier recours » des dominés, elle est entendue dans une logique passive et aléatoire, d'où sa pertinence pour notre objet d'étude, à savoir les femmes japonaises de la jeune génération. Mais curieusement, cette théorie ne semble pas totalement fonctionner dans le cas d'Ômori. Bien que cette dernière semble suivre une « tactique » particulière en se jouant des normes de genre au gré des performances, elle se distingue néanmoins de ses contemporaines « rusant » avec l'institution par l'affirmation de son point de vue personnel, tant qu'il peut valoriser la place des femmes.

あたしのゆめは	[1] *Mon rêve est de faire*
君が蹴散らしたブサイクでボロボロ	[2] *Un grand miroir*
の LIFE を	[3] *Des fragments de la vie moche et ravagée que tu as dispersés à coups de pied*
掻き集めて大きな鏡をつくること	[4] *Cet univers si merveilleux que tu as façonné*
君がつくった美しい世界を	[5] *Je vais te le montrer*
みせてあげる	

« *Magic Mirror* », *op. cit.*, (piste 41)

Dans cette chanson, le personnage d'Ômori Seiko explique son « rêve » : créer un miroir à partir de la vie « moche et ravagée » de l'autre. Le titre de la chanson sous-entend qu'elle se tient de l'autre côté de ce miroir sans tain, conçu pour refléter « la vie » de son interlocuteur : ainsi, il pourra observer son existence sans apercevoir l'artiste cachée derrière. Le contraste entre les vers [3] et [4] est particulièrement marqué : Ômori qualifie la vie de l'autre de « moche et ravagée », tandis que son « univers » devient « merveilleux ». Il s'agit ici de questionner la représentation sociale de la vie. Si la vie de cet autre est considérée comme « moche », c'est à cause des représentations stéréotypées imposées par la société. Dans sa biographie *Kakegae no nai maguma* [Mon magma si précieux], Ômori rejette la notion de bonheur fondée sur des critères imposés :

[747] USHIYAMA, *op. cit.*, p. 205.

> きっと、普通の幸せなんてものはないんだろう。結婚をして、子供を産んで、いろいろなことを経験して、「普通」なんてものはやっぱりどこにもないと思った。結婚とか出産とか、そういう幸せを他人に押しつけちゃうお母さんも、それをディスっている結婚できない的な３０代の女の子にも、どちらも幸せがあって、そして裏に地獄がある。その戦いでしかなかったんだ。[748]

> Il n'y aura probablement jamais de bonheur « ordinaire ». Après m'être mariée, avoir eu un enfant et fait tout un tas d'autres expériences, je me suis rendue compte qu'il n'y avait rien d'« ordinaire », nulle part. Que ce soit cette mère qui impose aux autres une certaine forme de bonheur par le mariage ou la maternité, ou cette trentenaire célib' qui dénigre ces mêmes choses, chacune a ses propres bonheurs, et derrière cela, ses enfers personnels. Il n'y a que des combats dans cette question.

À travers le mariage et la naissance de son fils, Ômori prit conscience que la vie des femmes, fondamentalement plurielle, était bien souvent schématisée par le regard social et le poids de la norme. Assujetties par cette vision, certaines sont par conséquent amenées à dénigrer et marginaliser celles qui vivent différemment. Pour l'universitaire Homi Bhabha, le « stéréotype n'est pas une simplification en tant que fausse représentation d'une réalité donnée, mais en tant que forme de représentation arrêtée et figée, qui, en niant le jeu de la différence, [...] constitue un problème pour la représentation du sujet dans la signification plurielle des relations psychiques et sociales »[749]. Ces mots de Bhabha, certes, s'appliquent à la question postcoloniale, mais sa théorie peut s'envisager dans d'autres contextes : prenons les « significations des relations psychiques et sociales » de la société japonaise, qui débordent de représentations figées pesant sur les femmes (« bonne mère », « bonne épouse », « femme qui fait carrière »). Incapables de s'extirper totalement de cet édifice social rigide, les femmes parviennent néanmoins à s'en tirer grâce à la mise au point d'une « tactique », quand elles ne produisent pas elles-mêmes d'autres représentations étriquées. Ômori ne s'oppose pas à ces

[748] ÔMORI Seiko et SAIHATE Tahi 最果タヒ, *Kakegae no nai maguma : Ômori Seiko Gekihaku* かけがえのないマグマ : 大森靖子激白 [Mon magma si précieux : les confessions fracassantes d'Ômori Seiko], Tôkyô, Mainichi Shinbun Shuppan, 2016, p. 124.

[749] "The stereotype is not a simplification because it is a false representation of a given reality. It is a simplification because it is an arrested, fixated form of representation that, in denying the play of difference […] constitutes a problem for the representation of the subject in significations of psychic and social relations". Homi K. BHABHA, *The location of culture*, London; New York, Routledge, 1994, p. 75.

« tactiques » : elle en prend note et les rend visibles. Dans la même chanson, l'artiste s'exprime ainsi :

あたしの有名は	*Ma notoriété*
君の孤独のためにだけ光るよ	*Étincelle uniquement pour ta solitude*
君がつくった美しい君に	*Je veux voir cet être merveilleux*
会いたいの	*Que tu t'es contruit*
君がつくった美しい日々を 歌いたい	*Et je veux chanter*
	La vie si merveilleuse que tu as bâti

« *Magic Mirror* », *op. cit.*, (piste 41)

À travers la proximité phonétique des termes « *yume* » (« rêve ») et « *yûmei* » [(« notoriété ») dans ces deux couplets, Ômori exprime le désir de mettre sa notoriété et sa musique au service d'une mise en valeur de « la vie si merveilleuse » des autres.

> 歌を歌う、ということ。それは、どういうことなんだろう。私だけのためにでは決してない。その命を、私のライブに使ってくれる人がいるなら、私だけでなくみんなの生きているかけがえのない時間を、命を、私は光らせなくちゃいけないんだろう。
>
> 私は、きみが生きているんだってことを、ここから君に伝えたい。[750]
>
> Je me demande ce que ça signifie, chanter. Je ne chante pas pour moi, pas du tout. S'il y a des personnes qui veulent prendre quelques heures de leur vie pour venir me voir en concert, il faut que je mette de la lumière dans ces vies, dans ces heures irremplaçables que je vais, et qu'ils vont vivre.
>
> Je veux t'aider à comprendre que tu es bien en vie.

Son activité artistique n'est pas seulement un plaisir égoïste, mais autant d'occasions d'observer la vie de son public, de ces gens à qui elle dédie ses chansons. En effet, Ômori explique que ses textes parlent moins d'elle qu'elles ne racontent l'histoire des autres. Et c'est en cela qu'elle trouve une finalité au métier d'ACI : un musicien est « un miroir sans tain ».

Son apparente hostilité vis-à-vis de certains féministes pourrait également être liée à son postulat artistique. Si les intellectuels féministes sont inaudibles aux oreilles d'Ômori, c'est parce qu'ils ne parlent pas de la réalité plurielle des femmes auxquelles ils s'adressent, de ces mêmes femmes qu'elle dépeint dans ses chansons. Pour l'artiste, la libération de la femme passe

[750] ÔMORI, *op. cit.*, 2016, pp. 52, 124.

avant tout par la mise en lumière de la multiplicité des parcours de vie et des « tactiques » innovantes, par leur mise en valeur comme autant de possibilités d'existences. Son *moi fictif* est d'ailleurs une tactique d'évitement et de contournement des contraintes sociétales. C'est en se faisant le relai de « l'art des faibles » qu'Ômori se démarque d'autres artistes, et il va sans dire, des féministes.

Ainsi, certaines musiciennes populaires comme Ômori, ou encore DAOKO [751], cherchent de manière subtile et détournée à remettre en question la représentation et la place des femmes au Japon. À travers l'arme de la satire, elles manipulent et déforment les normes imposées par la société japonaise afin d'en court-circuiter l'intangible immutabilité. Si l'affirmation identitaire des femmes demeure avant tout liée aux caractéristiques d'une société donnée, ces artistes se font fort de montrer qu'il existe bel et bien une multitude de réponses possibles aux malaises sociaux. Par leurs textes et leurs performances, ces musiciennes se veulent le reflet de l'image que les Japonaises pourraient, si elles le souhaitaient, renvoyer à la société moderne.

Ainsi, les œuvres des ACI de la jeune génération peuvent être considérées comme une synthèse de l'esthétique de subversion de leurs prédécesseurs des années 1980, entre l'argot provocateur d'une Kobayashi Mariko et l'approche artistique d'une Togawa Jun peut-être un peu plus métaphorique, et dans l'ensemble moins frontale que la chanteuse de blues. Parmi les quatre musiciennes sensibles aux questions de genre étudiées au cours de cette deuxième partie, seule Sheena Ringo, de la fin des années 1990 à aujourd'hui, présente une personnalité artistique quelque peu divergente. Nulle trace de contestation ouverte ou détournée n'apparaît dans ses textes : les problématiques de genre sont intériorisées, filtrées par une expérience charnelle très personnelle, et ne font l'objet d'aucun engagement explicite. Sheena Ringo peut en ce sens être tenue comme une sorte d'antithèse d'Ômori Seiko, qui pour sa part, n'hésite pas à exposer sous une lumière crue les différentes « tactiques » de résistance féminines en réponse aux structures patriarcales rigides de la société. Au-delà d'un engagement limpide en faveur de l'émancipation des femmes, transparaît *in fine* une volonté de bousculer et d'enjoindre la société à l'action tout à fait représentative de la décennie 2010.

[751] Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les deux artistes collaborèrent ensemble sur la chanson *Chikyû saigo no futari* [Les deux dernières personnes sur Terre], extraite de l'album d'Ômori *Kitixxxgaia* (2017).

TROISIÈME PARTIE

L’histoire « des autres » et la capacité d’agir : l’arrangement stratégique des musiciennes engagées dans les rapports de force

Si nous avons observé, dans la première partie, une constante évolution de l'engagement des musiciens japonais depuis les années 2000, cette évolution est plus difficile à quantifier dans le cas de leurs homologues féminines. Rappelons-nous du magazine musical japonais *Protest Song Chronicle*, publié en 2011 et évoqué dans notre introduction : seuls vingt-neuf artistes japonais, dont six femmes, étaient présentés dans ses pages comme des musiciens activement engagés. Aucun musicien japonais, curieusement, ne figure parmi les douze musiciens « engagés contre le sexisme et l'homophobie » cités ; seule Kobayashi Mariko, que nous avons présentée dans la deuxième partie, est invoquée dans ces colonnes comme « artiste féministe ». Et pour cause : prétendre à un engagement de nature politique ne va pas forcément de pair avec la posture féministe de certaines musiciennes, tout comme une musicienne pacifiste ne s'impliquera pas nécessairement dans les débats concernant la place des femmes dans la société. Telle disjonction fut d'ailleurs observée dans les pays anglo-saxons jusque dans les années 1990 : l'icône de la musique folk Patti Smith, pourtant bien connue pour son apparence androgyne, refusa ainsi d'être associée au féminisme de par son comportement[752]. La majorité des musiciennes afro-américaines du répertoire hip-hop rejettent également les idées portées par le féminisme dans leurs performances artistiques[753]. À l'heure actuelle, on peut toutefois observer l'émergence progressive de musiciens ou de célébrités internationales se revendiquant comme des partisanes du féminisme[754]. Le Japon semble cependant échapper à une telle tendance : non seulement les artistes japonaises exposent-elles de manière mesurée leur engagement politique, mais peu d'entre elles dénoncent les problématiques relatives aux droits des femmes. Dans cette dernière partie, nous nous pencherons sur cette rupture singulière entre la posture des musiciennes impliquées dans la dénonciation des problèmes sociaux ou politiques, et celle des artistes déclarant se sentir concernées par la question de la place des femmes dans la société. Avant d'entamer nos analyses, il convient dans un premier temps de décrire l'environnement dans lequel évoluent ces musiciennes engagées au Japon.

[752] *"Are You A Feminist?" Celebrities' Answers from BUST Magazine's 22-Year Archive may surprise you*, http://bust.com/feminism/14540-are-you-a-feminist-celebrity-answers-from-bust-magazine-s-22-year-archive-may-surprise-you.html, consulté le 26 octobre 2017.

[753] ROSE, *op. cit.*

[754] Rappelons ici la participation massive de musiciennes et autres célébrités lors de la Women's March de janvier 2017, une manifestation mondiale en faveur des droits des femmes et des droits humains. Parmi les artistes présentes, nous pouvons citer Katy Perry, Rihanna, Madonna, Scarlett Johansson, ou encore Mandy Moore.

Les musiciennes pionnières du militantisme dans la société japonaise contemporaine : Katô Tokiko et Shintani Noriko

Malgré l'avènement de la musique folk et du punk, doublé de l'évolution de la place des femmes dans le monde de la musique populaire des années 1960 et 1970, fort peu de musiciennes apportèrent dans leurs chansons le combustible nécessaire pour aviver la flamme de la protestation politique. Celles qui s'inspiraient de la musique folk, telles Moriyama Ryôko (1948-) ou Itsuwa Mayumi (1951-), présentaient dans leurs œuvres une certaine tendance à repousser au second plan l'aspect politique inhérent à la musique folk. Comme nous l'avons observé précédemment, la majorité des artistes étaient, et sont toujours dans l'obligation de signer un contrat avec un bureau de production afin de voir leurs activités musicales financées. Or, ces organes gestionnaires conservaient précisément de respectables distances avec la question politique, sans compter sur la période de deuil que le Japon allait vivre après l'échec des mouvements estudiantins et l'affaire du lynchage d'un groupe militant radicalisé, en 1972. Les performances dites « engagées », fussent-elles verbales ou non verbales, furent alors jugées comme démodées ou insensées.

Nous pouvons néanmoins dresser le portrait de deux musiciennes visiblement impliquées dans la politique : la première artiste a déjà été présentée dans le troisième chapitre, il s'agit de Katô Tokiko. L'autre musicienne, Shintani Noriko, s'est révélée au même moment que Katô. Comme cette dernière, Shintani faisait partie de groupes militants féminins durant la période des mouvements estudiantins. Son premier 45 tours, *Furanshînu no baai* [Le cas de Francine], évoque la personne de la jeune Française Francine Lecomte, qui « s'immola en 1969 en protestation contre la guerre de Vietnam »[755]. À l'instar de cette chanson, la majorité de ses œuvres prennent pour sujet la protestation. Shintani se retira toutefois du monde de la musique populaire à la fin des années 1970[756], quand Katô poursuit toujours sa carrière de chanteuse populaire en parallèle de son implication dans des activités politiques. Le parcours divergent de

[755] Le récit du destin tragique de Francine reste pour autant mystérieux, sinon mystifié. Récemment, son petit neveu Étienne a publié sur son blog des mémoires relatives à sa grand-tante, précisant qu'elle était « devenue une idole communiste et militante au Japon, égérie d'une chanson portant son nom, [interprétée par] Noriko Shintani, icône de la lutte contre la guerre du Vietnam. [...] Francine Leconte, la vraie Francine, très loin de l'image qu'on lui donne, était très pieuse, et une fervente ennemie des diktats communistes et de leurs idéologies. [Ce] qui caractérise le mieux le personnage de Francine Leco(m)nte, c'est son mépris total pour la haine, la guerre, ainsi que son intérêt si fort pour la vie qui, paradoxalement, l'a poussée à sacrifier la sienne. » https://www.scribay.com/read/text/805920633/carnet-rouge/chapter/1, consulté le 15 mai 2015.

[756] Shintani reprit néanmoins ses activités musicales dans les années 1980, et se rendit dans plusieurs pays à la conjoncture politique délicate, comme la Corée du Nord ou la Palestine. La chanteuse reste cependant toujours relativement éloignée du monde du spectacle.

ces deux artistes s'explique par le statut social qu'elles occupaient à l'époque, ainsi que par l'attitude qu'elles avaient décidé d'adopter en qualité d'artiste : à la différence de Katô, qui prit ses distances avec les mouvements sociaux dès ses débuts dans la musique populaire, Shintani demeura en effet très impliquée dans les activités militantes après le début de sa carrière d'artiste, bien qu'elle y participât à titre « personnel », laissant de côté son statut de musicienne lorsqu'elle se rendait à des évènements militants. Ce rejet du statut d'artiste tenait au refus de mêler la politique au monde du spectacle (*geinôkai*). Dans ces milieux, l'orientation politique des artistes risquait de « dégrader leur image »[757] ; de ce fait, l'artiste se devait de dissimuler son engagement dans ses activités artistiques (même si les médias avaient entretemps dévoilé son militantisme). Lorsqu'elle participait à des actions militantes, Shintani se considérait ainsi comme une autre personne, et sentait émerger « son véritable moi »[758]. Cette rupture à la limite de la schizophrénie exerça un impact majeur sur la suite de son parcours : au fur et à mesure du déclin des mouvements estudiantins, la manière dont la société japonaise la percevait prit pour l'artiste une tournure bien plus difficile à supporter.

Shintani écrivait en effet relativement peu de chansons par elle-même, puisqu'elle avait fréquemment recours à d'autres auteurs et compositeurs pour l'écriture de ses œuvres, dont Izumi Taku, célèbre parolier et compositeur de *kayôkyoku* à l'époque de Shôwa. Malgré son style très populaire, commercial et divertissant, Izumi Taku a réalisé plusieurs chansons protestataires pour Shintani Noriko, notamment son neuvième 45 tours *Sensô wa owatta keredo* [Même si la guerre est finie], qu'il écrivit en 1973 contre la guerre au Vietnam, et qui connut un succès national. L'artiste souffrait alors d'un conflit personnel entre son statut de chanteuse et celui de militant, mais elle affirme que cette période l'a aidée à affirmer sa conception de ses activités musicales et de son statut en tant qu'artiste : l'engagement politique était désormais pour elle sa raison d'être dans le panorama de la musique populaire[759]. Sa dépendance à l'égard de l'industrie musicale ne lui a cependant permis qu'une infime autonomie. Faute d'expérience en tant qu'ACI, Shintani n'était guère reconnue par ses pairs pour ses compétences autres que vocales, et restait associée à son engagement dans le militantisme. Lorsque son style engagé fut

[757] SHINTANI Noriko 新谷のり子, *Hansenka : utau koto, soshite ikiru koto* 反戦歌: 唄うこと、そして生きること [La chanson protestataire : chanter et vivre], Tôkyô, Pîpuru sha, 1993. pp. 24-25.

[758] *Ibid.*

[759] *Ibid.*, pp. 40-41.

considéré comme démodé, et après qu'elle ait cessé de s'impliquer dans le militantisme, Shintani perdit tout intérêt pour le chant :

> …運動組織を離れ、自分を支えるイデオロギーを見失った私は、歌を唄うことに虚しさを感じはじめていた。…自分を表現するバックボーンであった組織を離れることによって、自分の中に正義を確信できなくなってきた。…自分に疑問を持ち始めた私は、もう人前で闘いの歌が唄えなくなったのである。人間が生きていることを実感できる自己表現は人によっていろいろな方法があるだろうが、私にとってそれは唄うこと以外になかったのだ。つまり歌は私にとって、単に生活の手段ではなく、≪生きること≫そのものだったのである。[760]

> […] Après avoir quitté les groupes militants et perdu de vue cette idéologie sur laquelle je m'appuyais, j'ai commencé à perdre toute motivation pour le chant. M'éloigner de ces organisations sur lesquelles s'étaient construites mes certitudes m'a rendue incapable de croire encore en la justice. J'ai alors commencé à concevoir des doutes sur moi-même, et je ne pouvais plus interpréter en public de chansons à propos de l'engagement. Je suppose que la manière de donner du corps à son existence varie selon les personnes ; moi, en tout cas, je n'avais que le chant. C'était donc non seulement mon gagne-pain, mais aussi toute ma « vie ».

Si le chant avait été sa véritable raison d'être, Shintani aurait sans doute pu poursuivre ses activités de chanteuse hors de tout militantisme. Toutefois, ses activités musicales visaient essentiellement à l'expression de son engagement politique : en d'autres termes, Shintani exprimait la subjectivité de son expérience du militantisme par le biais de la musique. Comme Nagata Yôko chercha à trouver son identité dans une forme singulière de militantisme[761], Shintani donna de la légitimité à son existence par le prisme du militantisme. Son identité en tant que chanteuse était déterminée et subordonnée aux institutions, aux producteurs, aux employés du *jimusho*, au militantisme, voire même au public attiré par ses interprétations engagées. Aussitôt sa foi dans le militantisme ébranlé, elle perdit *de facto* tout intérêt pour la chanson. Si cette perte de repères et de motivation était monnaie courante chez les jeunes militantes de l'époque, certains artistes en firent alors également l'expérience, tels ceux évoluant dans les milieux de la musique folk. Le monde de la musique populaire japonaise commençait

[760] *Ibid.*, p. 41.

[761] Voir le chapitre 1, pp. 22-30.

en effet à saluer le capitalisme et la commercialisation qui en découlait, écartelant les artistes glorifiés durant la période des mouvements sociaux entre le poids des attentes de l'industrie musicale et leur identité imprégnée de pensée subversive. La dépendance aux auteurs-compositeurs dont souffrait en outre Shintani dans son processus de création artistique ne lui aura pas permis de pérenniser sa carrière après ce revirement de situation.

Le compromis stratégique de Katô Tokiko

En ce sens, Katô Tokiko fut l'une des rares artistes qui sortit gagnante de cette (r)évolution socio-économique. Élevée au rang de vedette lorsque les mouvements étudiants atteignaient leur apogée, Katô demeura très mesurée dans sa posture à l'égard de la question sociale. Si cette artiste-militante était tout comme Shintani tiraillée entre son statut de chanteuse et celui d'activiste, elle se distingue néanmoins de cette dernière en ce qu'elle exprima son conflit identitaire dans ses chansons, quitte à provoquer le mécontentement du milieu de la musique populaire. La chanteuse dut d'ailleurs composer avec les contraintes liées à ce milieu : en 1981, alors qu'elle s'apprêtait à sortir son 45 tours *Genpatsu Gypsy* [Les nomades du nucléaire], lequel évoquait le quotidien des travailleurs des centrales nucléaires, sa principale maison de production de l'époque, Sony, refusa de diffuser le morceau. Aucune explication ne lui fut donnée, si ce n'est à propos de l'usage du terme « gipsy» (« tsigane, nomade »[762]), qui semblait inapproprié en société, de sorte que la chanson fut finalement renommée *Yami no naka de* [Dans les ténèbres] par la maison de disque[763]. Confrontée à maintes reprises à de tels actes de censure, Katô est ainsi bien consciente de la nécessité d'adopter une attitude non contestataire — voire dépolitisée — afin de défendre sa place dans l'industrie musicale.

Pour ainsi dire, la démarche ou les textes engagés de Katô n'occupent pas une place majeure dans son répertoire : pour elle, les chansons d'amour ou consacrées à d'autres sujets sont tout aussi importantes que les chansons à caractère militant. Malgré son statut de musicienne populaire engagée, c'est une attitude réservée qu'adopte l'artiste à l'égard des chansons explicitement contestataires :

[762] Katô faisait référence aux personnes forcées à vagabonder, faute de domicile.

[763] KATÔ, lors de son concert de l'été 2011 sur la scène du festival Fuji Rock : EDAMAME753, *Fujirock '11 ATOMIC CAFE Katô Tokiko-san Genpatsu ni tsuite no hanashi* 加藤登紀子さん 原発についての話 [Katô Tokiko nous parle de l'énergie nucléaire], enregistré le 1er août 2011, consulté le 2 novembre 2017.

時代が何かの対立の中に入ったとしても、片方の人だけに聴いてもらうなどというのは歌手にとっての歌ではない。もっともっと奥にある本質的な、人としての思いに触れるものでなければいけないとの思いがあった。[764]

Quand bien même nous vivrions dans une période de tensions, l'artiste ne devrait pas interpréter une chanson destinée à un seul auditoire. J'étais persuadée qu'une chanson devait aller chercher au plus profond des êtres, qu'elle devait toucher à ce qui fait un être humain.

Selon elle, l'accomplissement d'un artiste populaire ne réside pas dans la popularité qu'une seule partie du public pourrait bien lui octroyer ; il faudrait davantage une perspective de vulgarisation dans la production musicale. Or, au lieu d'interpréter des chansons à caractère consensuel, Katô a opté pour des expressions plus précises. La description détaillée lui importe beaucoup pour transmettre au public les expériences qu'elle a vécues, comme en témoigne son cinquantième single, *Revolution* (1990) :

碧い海にかこまれた小さな国に生まれ	*Nés dans un petit pays entouré d'azur*
ふりそそぐ光の　ぬくもりの中で	*Nous avons tous grandi en paix, dans la chaleur consolatrice de la lumière*
平和な時代に育った	*Pas de guerre qui nous prive d'amour,*
愛をはばむ　戦争もなく 飢えて死ぬ人もいない	*personne qui ne soit mort de faim*
捨てるほどのものにかこまれて	*Dans une abondance à la limite du superflu,*
ほんとに欲しいものがみえない	*nous sommes dans l'incapacité de trouver ce qui est vraiment nécessaire*
400 年前の森を切りきざんで	*Raser les forêts vieilles de 400 ans*
砂浜や川や湖をコンクリートでかためて	*Couler le béton sur les plages, les rivières et les lacs*
生きものたちを豊かさの　いけにえにしていく	*Sacrifier les êtres vivants au profit de la richesse*
気づかないうちに　何かが変わった	*Quelque chose a changé à notre insu*
いとしいはずのものたちをふとしたはずみで　殺してしまえる	*Pouvoir tuer des personnes censées nous être chères d'un seul coup*
	Nous voyons nombre de fils agir de la sorte

[764] KATÔ, dans son entretien : http://tvtopic.goo.ne.jp/program/nhk/44681/899341

そんな息子たちが今ふえている

生きてることは　愛することだと ほんとはわかっているのに 自由なはずの　誰もかれもががん じがらめの　とらわれ人なのか	*Alors que nous savons bien que vivre revient à aimer* *Sommes-nous tous, autant que nous sommes, emprisonnés malgré notre liberté ?*
La Révolution　ながされずに 愛 するものを抱きしめるために La Révolution　夢ではなく今た しかに　心に決めた　La Révolution	*La révolution / Pour embrasser nos rêves, pour ne pas nous laisser aller* *La révolution / Ce n'est pas un rêve, et je suis bien déterminée* *La révolution*

Ici, le problème de la société japonaise contemporaine réside pour l'artiste dans l'indifférence et l'ignorance. Une véritable révolution sociale n'est pas un phénomène qui se produit soudainement et s'achève après quelques temps ; il s'agit d'une évolution perpétuelle, inhérente à la société. Suivant une inspiration néomarxiste, elle appelle à la nécessité d'une prise de conscience sociale à l'échelle individuelle. Katô a écrit au cours des dernières années de nombreux textes dénonçant les problèmes sociaux, à l'instar de cette chanson, ou affirmant son engagement politique. Mais son positionnement soulève deux questions majeures : tout d'abord, celle de son succès en tant que musicienne engagée, qui s'expliquerait par sa « contemporanéité ». La popularité de la chanteuse résiderait dans sa connivence avec la génération de l'*Anpo*, qui connut une ère de mouvements sociaux. Comme nous l'avons constaté avec le déclin de Shintani, la pérennité de ce type d'artistes engagés nécessitait une acclimatation à la transition sociale, d'une société post-guerre à une société de consommation. En alternant styles engagés et dépolitisés, Katô semble s'être bien adaptée à ce changement. Quoique cette stratégie soulève précisément une deuxième question : celle du statut ambivalent de la chanteuse, qui s'accommoda des attentes de l'industrie musicale et lui apporta par son engagement politique l'image archétypale de la musicienne engagée qu'elle désirait, postulat que sa réussite personnelle renforça par la suite. Désormais, les musiciennes devaient intrinsèquement être invitées à prendre exemple sur Katô et à suivre sa voie : celle du parfait équilibre entre contestation et apolitisme.

Ce compromis stratégique inauguré par l'exemple de Katô Tokiko est bien présent dans l'esprit des plus jeunes générations de musiciennes, qui adoptent une image plus équivoque et ambiguë. Derrière cette prise de position, le travail de recherches des artistes est bel et bien réel. Dans notre dernière partie, nous allons ainsi nous intéresser à trois artistes ayant connu le succès dans les années 1990 et renforcé leur parti pris depuis le 11 mars 2011. À travers ces études de cas, nous aborderons une toute autre vision de l'engagement politique dans la musique populaire japonaise.

Il s'agira dans un premier temps d'analyser le parcours individuel de ces trois musiciennes à la lumière du motif de leur engagement social et/ou politique : les deux premières artistes choisies, Cocco et UA, se sont intéressées à la question de l'écologie, tandis que la troisième, Terao Saho, traite dans ses textes des problèmes de précarité et d'inégalités. Dans l'objectif de déterminer s'il existe ou non chez ces musiciennes une singularité imputable à leur genre, nous nous livrerons ensuite à un travail de comparaison avec leurs homologues masculins. En dernier lieu, nous réexaminerons sous l'angle de la théorie du *care* le statut des musiciennes abordées tout au long de ce travail, ce qui nous permettra *in fine* de distinguer quel lien de réciprocité unit le positionnement de ces artistes à la place générale des femmes dans la société japonaise.

Chapitre V. Trois musiciennes engagées dans le Japon contemporain

Ainsi que nous l'avons succinctement précisé dans notre introduction, Cocco (1977-) et UA (1972-) figurent sans doute parmi les musiciennes japonaises les plus connues pour leur engagement écologique et politique — en témoigne leur prise de position déterminante contre la politique de sécurité du gouvernement japonais, et plus particulièrement contre la révision du « Traité de coopération mutuelle et de sécurité entre les États-Unis et le Japon » (*Nichibei Anzen Hoshô Jôyaku*). Ce traité, qui justifie la présence de bases militaires américaines sur l'île principale d'Okinawa, a toujours indigné les insulaires depuis sa promulgation, en 1952. Respectivement originaires des archipels d'Okinawa et d'Amami[765], Cocco et UA se sont faites, par leurs chansons, les porte-voix de cette colère.

À l'analyse de l'implication de ces deux musiciennes, nous ajouterons celle de l'artiste Terao Saho (1981-), qui, bien que ne se décrivant pas comme écologiste, se sent très concernée par les problématiques sociales de manière plus globale. Celle-ci s'est notamment engagée dans la lutte contre les inégalités sociales et la pauvreté, deux sujets rarement abordés par la musique populaire japonaise. Nous étudierons dans cette partie les caractéristiques de l'expression artistique dont cet engagement fait l'objet dans leurs performances.

1. Cocco : l'incarnation du dilemme d'Okinawa

> « Yes »も« No »も私は掲げてこなかった。こんなの戦時中で言うなら間違いなく非国民だ。で« Yes »か« No »を問われることは残酷だということを知ってほしい。
>
> Jusque-là, je n'ai dit ni « oui », ni « non ». En temps de guerre, ce mutisme m'aurait fait passer pour une piètre citoyenne. Mais sachez que devoir choisir entre le « oui » et le « non » est très cruel. [766]

[765] Archipel situé dans le sud du Japon, au large du département de Kagoshima.

[766] COCCO, *Omoigoto* 想い事 [Le cahier des idées], Tôkyô, Gentôsha, 2011, p. 22.

Cocco, qui tire son nom de scène d'un terme mésopotamien signifiant « Déesse de la Liberté », attira l'attention des Japonais et du public international dès le début de sa carrière, en 1997. Parfois comparée à Alanis Morissette ou Fiona Apple[767], celle-ci se distingue par la dimension poétique de son œuvre. Née en 1977 à Naha, chef-lieu du département d'Okinawa, Cocco passa toute son enfance et son adolescence sur l'île principale d'Okinawa, une destination touristique prisée par une grande partie des Japonais et de nombreux étrangers. Au-delà du décor tropical s'esquisse pourtant une situation complexe, dont les nombreuses polémiques devaient trouver une résonance dans l'activité artistique de Cocco, qui y dessine « sa perception des impasses de la modernité japonaise »[768].

Autrefois gouvernées par le feu Royaume de Ryûkyû (1466-1879), ces îles subissent depuis leur annexion par l'État de Meiji une politique diplomatique assez unilatérale, laquelle persiste encore à l'heure actuelle. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, lors du dernier grand combat terrestre contre les troupes américaines, Okinawa fut considérée par le Japon comme un lieu « sacrifié » (*sute-ishi*, littéralement « pierre abandonnée »). L'ordre fut donné aux populations civiles et militaires de l'île de tout sacrifier dans la bataille, y compris leur vie. Les soldats de l'armée impériale furent parfois amenés à tuer des civils pendant ces combats, pour des raisons d'ordre stratégique ou de survie[769]. Environ 120 000 personnes, soit un quart de la population de l'île principale, perdirent alors la vie. Occupés par les États-Unis jusqu'en 1972, les 2 271 km de superficie d'Okinawa accueillent aujourd'hui encore d'importantes bases militaires américaines : 74% de la totalité des bases militaires américaines installées au Japon se situent dans ce département, et occupent 20% de la superficie de l'île principale. De multiples incidents et crimes, pour certains sexuels, ont été répertoriés et imputés à des militaires

[767] Neil STRAUSS, "Critic's Notebook: Forget About the Next Star; Look for What's Different", in *The New York Times*, 23 mars 1998.

[768] YATABE Kazuhiko, « Cocco d'Okinawa : un autre regard sur la domination coloniale du Japon », in *Hermès, La Revue*, nº 3, vol. 52, 2008, pp. 41‑50.

[769] En mars 1945, environ 540 000 soldats américains atterrissent sur la côte orientale de l'île principale d'Okinawa et ouvrent le feu. Les troupes japonaises, composées d'environ 100 000 hommes seulement (bataillons supplémentaires compris), avaient déjà perdu 70 % de leurs effectifs à la fin du mois de mai. Refusant de capituler, l'armée impériale continua à rassembler les soldats en déroute pour poursuivre le combat et faire « gagner du temps » à l'île de Honshû, prochaine cible des assauts de l'armée américaine. La bataille finit par impliquer les civils okinawais, et la majorité des habitants de la partie méridionale de l'île partit se réfugier dans les grottes éparpillées dans cette région, appelées *gama*. Or, l'armée japonaise, en descendant vers le sud pour fuir l'attaque des troupes américaines, les en chassèrent afin de s'y abriter. Certains des Okinawais qui voulurent s'y opposer furent alors taxés d'« infiltrés » et exécutés (Arasaki, 2016, pp. 3-4).

américains[770], pourtant rarement poursuivis en justice, puisque couverts par la loi américaine. Même après la mise en place en 1996 d'une mesure entre les deux pays censée réduire le nombre de bases militaires américaines à Okinawa[771], la situation demeure critique. La plupart des médias japonais passent sous silence ces problématiques politiques et sociales qui ne font qu'empirer avec le temps, dans l'indifférence générale. L'indignation de la population locale à l'égard d'un gouvernement fermé et aveugle à cette « discrimination » venue de l'archipel est cependant grandissante[772], tandis que perdure la mobilisation contre les bases américaines, qui implique désormais conjointement les populations insulaire et japonaise. Cette situation n'est pas sans exercer d'impact sur la scène musicale locale, où de nombreux musiciens okinawais expriment ouvertement leur ressentiment[773]. À titre d'exemple, les artistes hip-hop Chibana Tasumi et Kakumakushaka écrivirent une chanson intitulée *Tami no domino* [Le domino des peuples], un concentré de l'indignation du peuple d'Okinawa quant à la question des bases américaines. Ils sortirent également des chansons auxquelles participèrent d'autres musiciens locaux férocement opposés à la ligne diplomatique du Japon vis-à-vis des États-Unis.

1-1. Cocco et son attachement particulier à Okinawa

Si Cocco s'est toujours inspirée de ce climat polémique, elle ne l'a pas toujours exprimé aussi clairement dans ses chansons. Okinawa, jadis royaume indépendant, se démarque des autres départements japonais par la singularité de sa culture artistique. Ainsi, la musique traditionnelle okinawaïenne a su intégrer l'héritage des courants musicaux de l'Asie du Sud-Est à une musique nippone plus « classique ». Très souvent accompagnée d'un *sanshin*, variante

[770] Entre 1972 et 1995, les forces de l'ordre ont procédé à 4 784 arrestations de militaires américains, dont 110 pour des cas de violence sexuelle. Entre 1972 et 2013, 5 833 crimes ont été commis, soit une moyenne de 11,8 par mois (Arasaki, *ibid.*, p. 88).

[771] Cette mesure est entrée en vigueur suite à l'établissement, avec l'accord des gouvernements japonais et américain, du SACO (Special Action Committee on Okinawa), un comité ayant pour but de réduire le nombre de bases militaires américaines installées à Okinawa.

[772] YASUDA Kôichi 安田浩一, *Nihonjin no mujikaku na Okinawa sabetsu* 日本人の無自覚な沖縄差別 [La discrimination des Japonais à l'égard d'Okinawa], http://www.newsweekjapan.jp/stories/world/2016/11/post-6192.php, consulté le 11 novembre 2016. Cet article fut publié suite au scandale survenu entre les opposants au transfert d'une base militaire américaine à Futenma et un policier délégué d'origine non-okinawaise. Lors des affrontements entre police et habitants, ce jeune policier avait insulté un militant en le traitant de « plouc » (*dojin*). Ce terme ouvrit le débat sur la discrimination que les Okinawais subissent quotidiennement de la part de l'archipel, sujet longtemps ignoré par la majorité de la population japonaise.

[773] John MITCHELL, "Nuchi Du Takara, Okinawan Resistance and the Battle for Henoko Bay", in *35*, nº 3, vol. 11, 1ER septembre 2013, in *Japan Focus*, p. 10.

locale du *shamisen*, ou luth à trois cordes, son style et sa ligne mélodique « lui sont uniques »[774]. Contrairement à d'autres artistes originaires de ces îles et fiers d'afficher leur identité insulaire par l'emprunt de ses mélodies traditionnelles, Cocco avait jusqu'à récemment tenu à distance ces particularités culturelles. Pour le sociologue Yatabe Kazuhiko, son silence témoignerait d'une relation particulière de l'artiste à son île et du refus de l'instrumentaliser à des fins personnelles, au regard de l'indécence de certaines campagnes gouvernementales de grande ampleur lancées dans les années 1990 à des fins de développement touristique. Cette prise de distance de l'artiste, ayant quitté sa région natale pour saisir les opportunités offertes par la capitale, est perçue par Yatabe comme un refus d'utiliser l'exotisme d'Okinawa pour « faire vendre » — et le signe d'une culpabilité manifeste à l'idée d'avoir abandonné l'île à son sort. Utiliser son identité okinawaise alors qu'elle n'y vit plus s'apparenterait à une forme de manipulation, à laquelle s'adonne déjà le gouvernement japonais. « Chanter des chansons en rapport avec l'île — fusionner l'artiste et l'Okinawaise — aurait été une trahison envers elle-même et Okinawa »[775].

Ce refus d'une mise en relation directe de sa position sociale d'artiste à ses origines okinawaises transparaît dans son expression musicale par une tendance à l'euphémisme. Si aucune contestation n'est clairement affichée dans ses textes, Cocco exprime de façon détournée son attachement profond à sa région natale, plaçant bien souvent au cœur de son œuvre une réflexion intime sur les problématiques douloureuses liées à Okinawa :

家族みんなで暮らしてた頃
がじゅまるの樹窓からながめてたわ
小さい頃は木登りしていた
ママが呼ぶのよ「ケーキが焼けたわよ」と
私は笑いながら手を振るの。

À l'époque où toute ma famille vivait ensemble
Je regardais les lauriers d'Inde par la fenêtre
Ceux auxquels je grimpais dans mon enfance
Maman m'appelait
« Les gâteaux sont cuits », disait-elle
Et moi, j'agitais la main en riant

ある日目覚めて私は独りよ
泣いたりしないタバコを吸ってたわ

Un matin, je me suis retrouvée seule
Je n'ai pas pleuré ; j'ai fumé une cigarette
Une douce brise soufflait depuis le parc

[774] Bruno DESCHÊNES, « JAPON. Okinawa. Chants classiques et courtois des Ryûkyû. Enregistrement : Claire LEVASSEUR, assistée de Romain LENOIR ; texte : Alain DESJACQUES. CD Ocora C560244, 2012 », in *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, nº 28, 15 novembre 2015, pp. 287‑288.

[775] YATABE, *op. cit.*

公園からはやさしいそよ風	*J'aimais, j'étais aimée*
愛していたし愛されていたけど	*Cela me suffisait*
それだけでよかったの	*Je me sens beaucoup mieux, car je suis libre*
ずいぶん楽になったわ 自由だもの	*J'ai plus ou moins réussi à vivre jusqu'à présent*
とりあえず何となく生きてきた	
朝が来た時	
私は生きてるのかしら?	*Quand viendra le matin*
生きてるのかしら?	*Serai-je en vie ?*
	Serai-je en vie ?
がじゅまるの樹の下で	*Sous les lauriers d'Inde*

« *Gajumaru no ki* » [Les lauriers d'Inde], Cocco, 1997 (piste 46)

Le terme *gajumaru* désigne en langue vernaculaire un arbre tropical, le *ficus microcarpa*, ou laurier d'Inde, que l'on retrouve partout dans les îles de l'archipel des Ryûkyû. Cet arbre est très présent dans la culture okinawaise, que ce soit dans les contes traditionnels ou les chansons. Dans ce morceau, la narratrice évoque une scène nostalgique portée par l'image des *gajumaru* ; elle se retrouve un jour « seule » — mais « libre » —, parvenant depuis lors « plus ou moins à vivre ». Ce vers renvoie à la propre vie de l'artiste qui, après le divorce de ses parents, quitta sa région natale en terminale, et perdit la maison familiale, référence populaire très répandue « dans les *hômu dorama* »[776]. Ce lien fort qui la rattache à cet arbre particulier nous renvoie, paradoxalement, à son angoisse d'être éloignée de son île, de son univers d'origine. À l'instar de cette chanson, Cocco aborde dans nombre de ses textes l'image de sa région natale, qu'elle superpose à celle de familles déchirées. Les œuvres de la chanteuse sont également marquées par des préoccupations d'ordre politique, bien que Cocco refuse d'incriminer de manière univoque le gouvernement japonais et sa stratégie diplomatique vis-à-vis des États-Unis. À ses yeux, le problème de l'île est plus complexe, comme en témoigne cet extrait de 2011 :

6月２３日、黙祷

[776] Feuilletons télévisés ayant pour thème la vie quotidienne d'une famille. COCCO, *Tokyô dorîmu*, Tôkyô, Mishima-sha, 2013, p. 16.

アメリカを否定しながら、アメリカに憧れる大人たちにも気づいていた。ひめゆりも島中に残るガマ（防空壕）にもありきたりな平和への祈りにももう、お腹はいっぱいだった。[777]

Le 23 juin[778], une prière silencieuse.

J'avais bien conscience de ces adultes qui rejettent en bloc les États-Unis tout en les adorant. J'en avais assez des *himeyuri*[779], des *gama* (abris anti-aériens) disséminés dans l'île, de ces prières de paix dont on nous rebat les oreilles.

1-2. La postcolonialité d'Okinawa, vue par Cocco

Comme le soulignent Yatabe et d'autres chercheurs[780], Okinawa a subi un « double assujettissement »[781] aux États Unis et au Japon, particulièrement marqué depuis la Seconde Guerre mondiale. Pendant la guerre, les insulaires éprouvèrent à la fois le feu de l'offensive américaine et la stratégie « sacrificielle » de l'armée japonaise ; depuis les années 1950, ils doivent accepter de vivre au milieu des bases militaires et d'une occupation américaine consécutive au Traité de sécurité nippo-américain[782]. Même après le retour d'Okinawa dans le giron de l'État japonais, en 1972, les bases militaires sont demeurées en activité, causant de multiples incidents, auxquels s'ajoutent une administration laborieuse et de mauvais choix politiques résultant d'une méconnaissance manifeste des enjeux de l'île par le gouvernement japonais. L'annexion par l'État de Meiji et l'occupation étatsunienne sont également à l'origine d'une hybridation socio-culturelle étudiée depuis la fin des années 1990 sous l'angle critique du postcolonialisme. Spécialiste de la géographie du genre, Yves Raibaud assigne trois dimensions au postcolonial, qui serait d'une part « la conséquence de la fin de la colonisation, remplacée par des États souverains, eux-mêmes héritiers de découpages arbitraires regroupant peuples et

[777] COCCO, *Omoigoto*., *op. cit.*, p. 32.

[778] Le 23 juin, aussi appelé « jour des morts d'Okinawa » (*Okinawa irei no hi*), est une journée commémorative établie par le départemement d'Okinawa en hommage aux victimes de la bataille d'Okinawa, qui s'acheva elle-même en juin 1945.

[779] Abréviation de *Himeyuri butai* (« troupes *Himeyuri* »), c'est-à-dire des groupes civils d'infirmières constitués d'étudiantes de l'École supérieure d'éducation d'Okinawa, de lycéennes, ainsi que de leurs enseignantes. 240 jeunes femmes ont été impliquées dans ce service, dont 136 perdirent la vie durant la bataille. On aurait intimé l'ordre à certaines de se suicider pour éviter la capitulation. Voir le site : http://www.himeyuri.or.jp/EN/war.html, consulté le 16 avril 2018.

[780] Voir les travaux de Molasky (1999), Allen (2000), Sakurazawa (2015), Arasaki (2016), *et al.*

[781] YATABE, *op. cit.*

[782] Traité signé en 1951, dans le cadre du Traité de San Francisco.

cultures différents, avec les conflits qui en découlent », et d'autre part un « synonyme de "néo-colonialisme" : les villes postcoloniales "impériales" (Londres, Paris) reproduiraient le modèle colonial par l'installation dans leurs périphéries pauvres de communautés diasporiques, elles-mêmes branchées avec les territoires des anciennes colonies dont elles sont issues ». Enfin, il « se situerait "après" le colonialisme et aurait à voir avec la postmodernité : un monde postcolonial multiscalaire, fonctionnant en réseau, marqué par l'individuation des pratiques, l'éclectisme, le métissage »[783]. Pour Yatabe, cette postcolonialité s'inscrit également dans la conscience des individus :

> En effet, renvoyant la question postcoloniale dans un impensé qui interdit l'accès à ce qui fonde politiquement l'État japonais, il est courant de saisir l'apparition de la douleur comme un moment du processus de modernisation où, suite à l'essoufflement des dispositifs institutionnels qui assuraient l'intégration systémique de la société japonaise, les individus intériorisent des souffrances qui appelleraient pourtant un traitement social et s'installent dans la passivité. [784]

En suivant cette logique, Cocco intérioriserait une souffrance individuelle née de contradictions politiques successives. *Kutsushita no himitsu* [Le secret des chaussettes], une bande démo pour laquelle Cocco n'a pas réalisé de *mastering*[785], est l'une de ses œuvres emblématiques.

[1] 剣を持たずに 白い花を　飾って 笑顔を添えて お歌　ララ歌って	*Au lieu de porter un sabre* *J'arbore des fleurs blanches* *Je me dessine un sourire* *Et la la la, je pousse ma chansonnette*
[2] 夢を見たけど 走ることを忘れて 首に吊るした カギをそっと睨んで	*J'avais un rêve* *Mais j'ai oublié de courir après* *Je fixe d'un regard mauvais les clefs* *Que j'ai accrochées autour de mon cou*

[783] Yves RAIBAUD, « Les Musiques du monde à l'épreuve des études postcoloniales », in *Volume !*, 6 : 1-2, 2008, https://journals.openedition.org/volume/167, consulté le 6 février 2017.

[784] YATABE, *op. cit.*, p. 43.

[785] Processus consistant à transférer l'enregistrement de l'œuvre sur un support physique.

[3] 賢い子供は　知ってた 愛される術を　全部	*Un enfant malin sait bien* *Tout ce qu'il faut faire pour se faire aimer*
[4] でも靴下の中には カミソリを隠したまま 抱き合いながら微笑んで 夕陽に傾く影は赤く染まった	*Mais dans ses chaussettes* *J'avais caché un rasoir* *Et je souriais dans ses bras* *Les ombres, s'inclinant dans le crépuscule, sont devenues rouges*
[5]「悪」を許さず「善」を崇め続けて 偽り話をちゃんとうまく呑み込み	*Refuser le « mal » et vénérer le « bien »* *En gobant des histoires inventées*
[6] 小さな手の平　伸ばして 空を仰いでは　泣いた	*Avec mes petites mains tendues* *J'ai levé les yeux au ciel, et j'en ai pleuré*
[7] でも靴下の中には 涙を隠したまま 「迎えに来て」とつぶやいて 他に何も要らないと パパを憎んだ	*Mais dans ses chaussettes* *Je cachais mes larmes* *J'ai murmuré « viens me chercher »* *Je ne voulais rien d'autre* *J'avais de la haine pour papa*
[8] 私はピストルだって持っていた カッターもナイフも全部持っていた	*Je portais même un pistolet sur moi* *Le canif, le couteau... j'avais tout*

« *Kutsushita no himitsu* » [Le secret des chaussettes], Cocco, 2001 (piste 47)

Ce titre reprend une gamme traditionnelle d'Okinawa, dite *gamme de Ryûkyû*[786], ce qui nous renvoie d'emblée à l'archipel méridional. L'image d'un enfant se profile, avec tout d'abord une scène plaisante : l'enfant ne porte pas de « sabre », il arbore « des fleurs », « un sourire », menant une vie joyeuse [1]. Mais cette image d'Épinal se dégrade rapidement : après

[786] Il s'agit d'une gamme hexatonique : do, ré, mi, fa, sol, si. Cocco mélange cette gamme traditionnelle avec une gamme dodécaphonique.

avoir abandonné son « rêve », il fixe la « clé » qu'il porte autour de son cou [2] ; la description de son caractère « malin », charmeur [3], sous-entend qu'il est en proie à un conflit interne. L'enfant nous est ainsi présenté consécutivement comme joyeux et radieux, puis dans des scènes plus graves et potentiellement violentes, comme lorsqu'il « porte un rasoir » et prend « l'autre » dans ses bras tout en cachant son rasoir dans sa chaussette. Cocco, ayant elle-même fait l'expérience de l'automutilation, pourrait avoir recouru à l'image du rasoir et du ciel écarlate pour traduire le penchant mutilatoire du personnage principal.

L'identité de l'« autre » n'est jamais précisée. On peut imaginer qu'il s'agit de la mère de l'enfant, dans la mesure où le texte fait mention de la haine que ce dernier nourrit à l'égard de son père [7]. La chanson semble donc témoigner d'une souffrance intime remontant à une enfance déchirée par la séparation parentale, mais peut également être entendue dans un tout autre sens en témoignant de la contradiction à laquelle sont confrontés les habitants d'Okinawa. Cocco s'est d'ailleurs exprimée sur le sujet :

> 沖縄で「怒り」を忘れられない人は「ただの怒っている人」になってしまう。そういう*癒しの島*がすっかり確立されてしまった。
>
> でも少し前までは、パスポート所持の「裸足の原人」とさげすまれていたという沖縄人が、今や憧れのウチナンチュともてはやされ、ありあまるほどの恩恵を受けていることも事実であるから、青い空や人工ビーチや戦闘機やキラキラと光り輝く大粒の雨がごちゃ混ぜになって、私は呼吸が苦しくなってしまうのだ。[787]
>
> À Okinawa, ceux qui ne peuvent pas faire une croix sur leur « colère » se font juste traiter de « personnes irascibles ». C'est dire si l'image d'une île de paix est aujourd'hui complètement figée.
>
> Mais il est vrai que les gens d'Okinawa, il n'y a pas si longtemps moqués comme des « aborigènes va-nu-pieds avec passeport japonais », sont aujourd'hui des insulaires [*uchinanchu*] objets d'admiration, et ils bénéficient largement de cette situation. Je suis étouffée par tout cet imbroglio d'images, de ciel bleu, de plages artificielles, d'avions militaires et de grosses gouttes de pluie étincelantes.

[787] COCCO, *op. cit.* p. 32.

Avec l'essor du tourisme dans les années 1990, Okinawa a acquis une image de paradis tropical et profité d'une certaine fascination pour l'exotisme. L'utilisation du terme *uchinanchû* pour désigner les insulaires — terme que l'engouement national pour Okinawa a contribué à répandre dans tout le Japon — fait ressortir leur singularité culturelle. Le caractère pacifique des insulaires fut ainsi mis en avant dans la rhétorique publicitaire destinée à faire des Ryûkyû une destination d'évasion idéalisée, occultant de fait les frustrations et rancœurs qu'ils pouvaient nourrir à l'égard de l'archipel japonais. Cette colère fut réduite à des manifestations hystériques purement individuelles, ne représentant aucunement un état d'esprit général. Appelés à se conformer à l'exotisme construit auquel on souhaitait les réduire, les Okinawais « jouèrent le jeu » afin de bénéficier de cette effervescence nationale, quoique cette tactique peina à dissimuler l'extrême méfiance qu'ils nourrissaient à l'égard des populations de l'archipel[788].

Alors que les bases militaires américaines ne génèrent que 3% de l'économie de l'île principale, elles occupent une place considérable dans la vie okinawaise, à une échelle aussi bien sociale que culturelle. À titre d'exemple, le nombre de couples constitués d'une femme japonaise et d'un mari américain[789] est particulièrement important, bien que les enfants de ces couples ne puissent pas obtenir la nationalité japonaise avant la révision de la Loi sur la nationalité, en 1985. En dehors de cette problématique identitaire, les enfants métisses sont souvent marginalisés et discriminés par les Okinawais. Cocco perçut cette discrimination pernicieuse grâce à un ami, sans qui, selon l'artiste, elle ne serait jamais devenue ce qu'elle est aujourd'hui :

> 沖縄の人は皆やさしい。大抵の人は口を揃えてそういう。懐が深く、慈悲深い、と。ところが私はその人の側で愛する沖縄が容赦無く彼に課す仕打ちを見てきた。誤解を恐れずに言うなら基地の存在を否定することは彼の存在を否定することだった。それでも米

[788] TAKARA Miki 高良美樹, OKUDA Iwao 奥久田巖 et KURAMOTO Naoki 倉本直樹, "Can we measure "Okinawan Identity"? Survey for undergraduate Students in Okinawa", in *Journal of Quality Education*, vol. 4, mars 2012, pp. 131‐148.

[789] Selon les statistiques de la « Fondation départementale des femmes » (*Ken Josei Zaidan*), le département d'Okinawa concentrerait le plus grand nombre de mariages internationaux avec une partenaire japonaise, sachant que 77% de la population japonaise locale est de sexe féminin. Ce chiffre s'expliquerait par le fait que la majorité des étrangers habitant à Okinawa sont des hommes. Voir le rapport *Kokusai kekkon to rikon, hâgu jôyaku to DV* 国際結婚と離婚、ハーグ条約とＤＶ [Les mariages et divorces internationaux, la Convention de la Haye et la violence domestique], http://www.okinawajosei.org/?p=23356, consulté le 10 octobre 2017.

国軍人による犯罪や事件は途絶えることが無く、沖縄が傷付けられ、虐げられてきたことも紛れも無い事実だ。[790]

Les habitants d'Okinawa sont tous gentils, c'est ce que disent la majorité des gens. Apparemment, ils sont généreux, charitables, *etc*. Mais combien de comportements impitoyables mon ami n'a-t-il pas subi de la part de mon cher Okinawa ! Si vous me le permettez, refuser la présence de bases américaines signifierait se priver de l'existence de cette personne. Mais nous ne pouvons pas nier les faits : l'armée américaine commet des crimes qui blessent et oppriment cette île.

Au-delà de sa colère envers la politique autorisant la présence de bases militaires américaines au Japon, ou de sa culpabilité à l'idée d'avoir « abandonné » sa région natale, les témoignages de la chanteuse font preuve de sa sensibilité pour toutes les grandes questions qui touchent sa région. À la fin de *Kutsushita no himitsu*, l'enfant dit avoir eu sur lui « un pistolet / un canif, un couteau » [8] ; le personnage avait donc bien les moyens de se défendre et de riposter, mais ne les a jamais utilisés. Seule demeure une douleur aiguë : à force d'être le jouet de la politique nippo-américaine et des intérêts économiques du Japon, l'indignation et la résignation finissent par se mêler dans le cœur du peuple d'Okinawa[791]. Cocco conscientise cette douleur, et n'hésite pas à s'en faire le relai. Ce conflit intérieur s'incarne souvent par la négation de soi qu'expriment plusieurs de ses chansons :

歩くために失くしたものを 拾い集めて手首に刻み込んでも	*Des choses que j'ai perdues pour avancer* *Même si je les ramasse et les grave sur mon poignet*

« *Yawaraka na kizuato* » [La cicatrice douce], Cocco, 1997 (piste 48)

蚊は血を吸うから パチン 目は疲れるから 瞬き 悪い子 お仕置き 良い子は ねんね 私は? 見苦しいから ブスリ	*Les moustiques piquent, alors « paf ! »* *Les yeux fatiguent, alors on cligne des paupières* *Punition pour les vilains enfants, dodo pour les autres*

[790] COCCO, « Rakuen », in *Omoigoto*, *op. cit.* p. 21.

[791] Voir Gavan MCCORMACK et OKA NORIMATSU Satoko, "Ryukyu/Okinawa, From Disposal to Resistance", in *38*, nº 1, vol. 10, 9 septembre 2012, in *Japan Focus* ; "Okinawa: Pocket of Resistance", in *The Japan Times*, https://www.japantimes.co.jp/life/2014/08/09/lifestyle/okinawa-pocket-resistance/#.WjaBTd_iaUk, consulté le 17 juillet 2017.

« Et moi ? » J'ai de la peine à voir ça, alors « slash ! »

« *Utahime* » [Cantatrice], Cocco, 2001 (piste 49)

私が消えれば楽になるんでしょう?	*Tu te sentirais mieux, si je disparaissais ?*

« *Yakenogahara* » [Dans les décombres de l'incendie], Cocco, 2001 (piste 50)

Cocco, souffrant de sérieuses tendances à l'automutilation depuis le début de sa carrière, interrompit toutes ses activités musicales en 2001, tant son accès rapide à la notoriété et l'exposition médiatique qui s'ensuivit n'avaient pas été sans aggraver ses dispositions dépressives. Pendant environ deux années, elle se retira du paysage de la musique populaire et se consacra à la rédaction de livres illustrés tout en organisant des évènements écologiques. Ce fut d'ailleurs à l'occasion d'une manifestation écologique organisée par ses soins qu'elle renoua en 2003 avec la musique[792].

[1] 今　やっと 首に手を掛け やさしい話 手繰(たぐ)ろうと	*Enfin je mets mes mains à mon cou* *Pour chercher des histoires douces*
[2] そう　あれは終末の鐘 鳴らせ　どうせ聞こえない	*Écoute, c'est une cloche apocalyptique* *Même si tu la fais tinter, personne ne l'entendra*
[3] あなたがあきらめた海には そっと星が降って 私が呼ぶ雨に濡れても まだ歌ってるよ	*Sur la mer que vous avez abandonnée* *Les étoiles lentement vont tomber* *Même sous la pluie que j'appelle* *Vous chanterez encore*
[4] あぁ　会いたいな 本当だよ 届くかな キスを込めて	*Ah, je veux vous revoir, c'est le cri de mon cœur* *Recevez-vous ces sentiments ? Avec mon baiser*
[5] 立ち入るな 風の住む丘 虹に架(か)けた無理な乞(こ)い	*Ne pénètre pas sur la colline habitée par le vent* *Cette prière impossible que j'ai faite à l'arc-en-ciel*

[792] COCCO, *Heaven's Hell*, Victor Entertainment, 2003.

[6] この空に犇(ひし)めく罪を
鳴らせ　落とせ 穴だらけ

Les péchés se bousculent dans le ciel
Fais-les sonner, fais-les descendre, voilà la terre criblée de trous

« *Heaven's Hell* », Cocco, 2003 (piste 51)

Dans *Heaven's Hell*, « Le paradis de l'enfer », Cocco explore une thématique rappelant le Jugement dernier, sur une mélodie inspirée par le Canon de Pachelbel. Dans sa propre traduction anglaise du texte, puisqu'elle traduit très souvent les paroles de ses chansons vers l'anglais, elle adapte la première strophe de la manière suivante : « *Now I'm ready to die and I want to look for some sweet stories* ». Nous pouvons lire ici une résignation à accepter les contradictions inhérentes à la société, dans une nouvelle mise en avant de la lassitude d'une île confrontée à de continuelles luttes. Cocco continue d'exprimer en filigrane son exaspération quant au mépris affiché par le gouvernement japonais et l'appareil médiatique. « La cloche apocalyptique » [2], qui renvoie à la colère des habitants prêts à résister, n'évoquera rien à la majorité de la population japonaise[793], ni en termes géographiques, ni en termes historiques, tandis que l'injonction « Ne pénètre pas sur la colline habitée par le vent » [5] s'adresse manifestement aux victimes okinawaïennes d'un système qui les ignore et les piétine. Il s'agirait ici de la colline de Mabuni, située à côté des actuels Jardins de la paix d'Itowan, au sud de l'île, et rendue tristement célèbre à la fin de la bataille de 1945 par le sacrifice des Okinawais s'étant jetés de ces falaises pour éviter d'être capturés par les troupes américaines. Si l'artiste condamne la méconnaissance de cette partie de l'histoire par de nombreux Japonais, elle demeure néanmoins consciente que cette ignorance profondément enracinée a été, du reste, longtemps entretenue par les structures politiques.

Cette chanson se distingue par ailleurs des autres titres cités dans ces pages par la nature originale de son propos : rappelons-nous que depuis sa brève interruption de carrière, en 2001, Cocco porte un grand intérêt aux questions écologiques spécifiques à Okinawa, dont les bases américaines et les sites touristiques causent à l'écosystème côtier des dégâts considérables[794]. En effet, on peut percevoir derrière cette « colline habitée par le vent » un autre site, surnommé la « colline du Dugong » (*Jûgon no mieru oka*). Située au nord-est de l'île principale, à Henoko,

[793] Dans son essai *Omoigoto*, l'artiste exprime son indignation par rapport au sommet du G8 tenu en juillet 2000 à Okinawa, critiquant les médias pour leur manque d'investigation et de précision quant à la réalité des événements.

[794] MITCHELL, *op. cit.*

entre les localités de Ginoza et Nago, cette colline donnant sur la baie d'Ôura est connue pour être un excellent point de vue d'où observer les dugongs, ou « vaches marines », des mammifères marins herbivores vivant sur les littoraux des océans Indien et Pacifique. À Okinawa, cet animal est caractéristique de la biodiversité locale au même titre que les coraux. Or, Henoko a récemment été choisie pour accueillir le transfert de la base américaine de Futenma, originellement située dans la ville de Ginowan, à une quarantaine de kilomètres plus au sud[795]. Accusée de nuire à la sécurité des habitants, cette base était depuis longtemps source de polémiques, si bien que le gouvernement japonais décida en 2004 de la transférer autre part ; il évoqua dans un premier temps l'île de Guam, avant que le cabinet Hatoyama ne finisse par opter en 2009 pour la localité de Henoko, malgré la richesse de sa biodiversité et le probable impact écologique désastreux que ce transfert occasionnerait[796]. Le déménagement de la base de Futenma vers Henoko, actuellement en cours, est fortement contesté par la majorité des Okinawais : pour de nombreux habitants, cette décision de l'État va bien au-delà de la simple question environnementale — c'est un nouvel affront, une insulte au peuple de l'île. Selon Cocco :

> 普天間基地の移設に伴い沿岸だろうと沖合いだろうとその丘の向こうにヘリポートが移設されれば私たちはまた一つ景色を失う。そもそも度重なる環境破壊や水質汚濁によってジュゴンが帰ってくることなどもう無いのだろうと覚悟はできていたはずなのに最後の細い祈りが立たれた気がして、泣いた。[797]

> Avec le transfert de la base de Futenma, nous allons à nouveau perdre un panorama une fois que l'héliport aura été transféré de l'autre côté de la colline, que ce soit sur le littoral ou plus au large. De toute façon, il n'est déjà plus possible que les dugongs reviennent, étant donné l'état de pollution des eaux et la multiplication des dommages causés à l'environnement. J'avais beau m'y être préparée, cela ne m'a pas empêchée de pleurer, comme si mon ultime petite prière m'avait été refusée.

[795] Notons que Henoko héberge déjà une base américaine, dont la construction avait une première fois rencontré la vive opposition des Okinawais. ARASAKI, *op. cit.*, pp. 120-122.

[796] YOSHIKAWA Hideki, "Dugong Swimming in Uncharted Waters: US Judicial Intervention to Protect Okinawa's "Natural Monument" and Halt Base Construction", in *Japan Focus*, nº 4, vol. 6, 29 janvier 2009.

[797] COCCO, « Rakuen », *op. cit.*, p. 20.

Le « vous » qui « avez abandonné la mer » dans *Heaven's Hell* [3], désignerait alors les dugongs vivant au large des côtes de Henoko, forcés de quitter les lieux alors qu'ils sont déjà menacés d'extinction. La chanteuse ajoute :

> 私は基地のない沖縄を知らない。生まれる前から基地はもう
> そこにあった。[798]
>
> Je ne connais pas d'Okinawa sans base militaire ; elles étaient déjà là
> bien avant ma naissance.

Aux yeux de l'artiste, les Okinawais ainsi que toutes les autres formes de vie présentes sur l'île subissent de la part des autorités nippo-américaines une même violence, bien qu'à la différence des humains, la faune et la flore soient assujetties à des décisions qui bousculent leurs conditions mêmes d'existence et de survie. Ainsi, dans *Heaven's Hell*, Cocco souhaite que les « péchés » de l'ego humain prennent la forme de « trous » [6]. Cette volonté de dénoncer la violence marque un tournant dans son expression artistique : Cocco se tourne désormais vers un « chant qui affirme et qui lie, par la contagion des émotions qui font circuler du liant d'intériorité à intériorité »[799]. Désormais, la musicienne accepte sa douleur et la transforme en une expression artistique plus déterminée, car « il y a tellement de choses à chanter »[800]. Son premier single après sa pause, *Onsoku punch* [Coup de poing supersonique], nous semble témoigner de cette détermination.

[1] サア　始マリノ接吻ヲシテ 初メテノ接吻ヲ モウ　此所迄来タラ 躊躇(タメラ)ウ 方ガ×阿呆 ヤサシイ腕デブチ壊シテ見セテ ドウセ　転ガッテクナラ 音ノ速サデ	*Fais donc un baiser d'ouverture* *Ton premier baiser* *Il serait stupide d'hésiter maintenant que tu es parvenu jusqu'ici* *Démolis-les de ces bras doux* *Si tu avances en roulant,* *Fais-le au moins à la vitesse du son*
[2] 蝋燭(アカリ)ヲ灯セ 錆ビ附イタ手デ	*Allume la lumière* *De tes mains rouillées* *Tes désirs optimistes*

[798] *Ibid.*

[799] Luc BOLTANSKI, 1993, p. 123, cité par Yatabe.

[800] COCCO, dans un entretien avec Bridge, n°64, Rockin' On, 15 juillet 2015.

甘エタ願イ
叶エテ賜レ　　*Réalise-les*

« *Onsoku punch* » [Coup de poing supersonique], Cocco, 2006 (piste 52)

La chanson commence par une mélodie au synthétiseur apaisée et chatoyante, rappelant une scène sous-marine[801]. Puis, l'irruption soudaine d'une guitare et d'une batterie tonitruantes vient transformer cette atmosphère insouciante en quelque chose de plus désinvolte, voire agressif. Le texte illustre la détermination de l'artiste à tourner la page : l'utilisation de termes acerbes ou de la forme impérative [2] témoignent de son invitation à poser des actes, à se libérer de sa propre apathie. Notons l'écriture des paroles en *katakana* : l'usage atypique de ce syllabaire, principalement utilisé pour transcrire les mots étrangers ou les onomatopées, accentue précisément la difficulté de compréhension à la lecture, amenant le public à se concentrer sur l'énoncé oral. La musicienne a également changé la graphie de son nom de scène : lorsqu'elle se présentait en tant qu'auteure, elle écrivait jusqu'ici son nom d'artiste en hiragana (こっこ, *kokko*), dont la douceur des courbes évoquait la simplicité[802]. Cocco la chanteuse, voire le produit de l'industrie musicale, se distinguait donc de こっこ Kokko, l'artiste femme originaire d'Okinawa et profondément marquée par les souffrances de son île. Cette distinction, la chanteuse souhaite désormais l'abolir en délaissant la graphie en hiragana au profit d'un nom de scène en lettres latines. Une volonté d'affirmation identitaire en tant qu'artiste, et une volonté d'agir en tant que musicienne.

En 2007, Cocco participa au grand concert tokyoïte d'un évènement musical mondial de sensibilisation à la crise climatique, le Live Earth[803]. L'artiste profita de cette tribune pour sensibiliser le public à la situation alarmante de Henoko et aux problèmes posés par le transfert

[801] Le clip de la chanson débute par des séquences d'images sous-marines.

[802] Le vrai nom de l'artiste est Makishi Tomoko. Kokko était son surnom quand elle était petite.

[803] Le Live Earth est une manifestation musicale internationale contre le réchauffement climatique inspirée par Al Gore, l'ancien vice-président des États-Unis et l'un des organisateurs du Live 8 (manifestation musicale contre la pauvreté en Afrique). Le 7 juillet 2007 (07/07/07), plusieurs centaines de musiciens mondialement connus participèrent aux concerts donnés à Hambourg, Londres, Johannesburg, New York, Rio de Janeiro, Shanghai, Sydney, Tôkyô et Washington, qui furent diffusés dans plus de 150 pays.

des bases américaines situées sur l'île. La dernière chanson qu'elle y interpréta, inédite, est « dédiée aux dugongs »[804].

[1] 色とりどりに 煌(きら)めく世界 継(つ)いで接(は)いで連ね 恥さらせ	*Ce monde qui brille* *de mille couleurs* *Rapièce-le, tout couvert* *de honte que tu es*
[2] どこへ向かうの? 泣き疲れても 名も無き花は咲いてくれよう	*Où te diriges-tu ?* *Même si tu es épuisé d'avoir trop pleuré* *Ces fleurs sans nom peuvent s'épanouir pour toi*
[3] 目を開けろ 帰ってきたよ 目を覚ませ 信じてほしい	*Ouvre les yeux* *Ils sont de retour* *Réveille-toi* *Il faut y croire*

« *Dugong no mieru oka* » [La colline aux dugongs], Cocco, 2007 (piste 53)

Dans ce passage, les vers « tout couvert de honte que tu es » et « ouvre les yeux » ressortent d'autant plus que la ligne mélodique est douce. Sans expliciter la nature de sa colère, Cocco accuse la société japonaise de rester aveugle aux maux d'Okinawa [1]. Devant une Nature victime de la violence des êtres humains, la chanteuse conjure le public à prendre conscience de la crise sévère que l'île est forcée de traverser [2] [3], priant également pour tous ceux qui sont subordonnés à quelque forme de cruauté que ce soit :

笑っていてほしい 守るべきものたちに 明日も訪れる何かが 正しい　やさしいであれ	*Qu'ils gardent leur sourire,* *Ces êtres que nous devons protéger* *Et que ce qui doit nous arriver demain encore* *Soit pour une fois doux et juste*

À travers ces lignes, s'esquisse un esprit balloté entre la révolte et l'abattement, un esprit stupéfait par le mépris du monde politique et l'indifférence de la société japonaise envers la

[804] Peu de temps avant ce concert, deux dugongs sauvages avaient pu être observés dans la baie d'Ôura, à Henoko. Cocco a donc créé cette chanson en hommage à ces animaux en voie de disparition. Voir : Natasha INC, *Cocco, jugon ni okuru Okinawa gentei shinguru* [Cocco] ジュゴンに贈る沖縄限定シングル [Cocco : un titre en édition limitée dédié aux dugongs], https://natalie.mu/music/news/3274, consulté le 16 octobre 2016.

population d'Okinawa. La prière de Cocco pour un avenir « doux et juste » est néanmoins assombrie par son scepticisme quant au rôle et à l'utilité de la musique dans une situation aussi isolée que l'est celle de l'archipel d'Okinawa :

> 終わりが無い。のんきに歌なんか歌って私に何ができたっていうんだ。愛の歌を歌って世界平和が叶うならいくらだって歌ってやる。（…）こんな情けないときにも歌は生まれ来るんだから、歌うたいなんて所詮バカだ。終わりの無い歌。馬鹿は馬鹿なりにそれを承知で今日も歌を歌う。人はまだ、祈るんだ。[805]

> C'est sans fin. Et je n'y peux rien, moi et mes chansonnettes. Si je pouvais rendre ce monde pacifique rien qu'avec des chansons d'amour, je ne chanterais que ça. […] Et même quand je me sens comme ça, aussi pitoyable, les chansons continuent à affluer : un chanteur n'est qu'un idiot. La chanson, c'est sans fin. Un idiot, en bon idiot qu'il est, continue à chanter, conscient de tout cela. Les êtres humains ne cessent jamais de prier...

Après avoir séjourné deux années à Londres dans le but d'apprendre la photographie, Cocco présenta au cours de l'été 2010 son premier album entièrement autoproduit, *Emerald*, dans lequel elle revendique son identité okinawaise. Il sera ici utile de rappeler que si le cabinet de Hatoyama Yukio[806] avait évoqué en 2009 un transfert progressif des bases américaines hors de l'île, les négociations menées en ce sens avec le Pentagone n'ont jamais été la priorité de la diplomatie japonaise. Le titre qui ouvre l'album, *Mimura Elegy*, repose sur une chanson traditionnelle des Ryûkyû pour les enfants, intitulée *Mimura-bushi* [La chanson des trois villes]. En recourant aux techniques traditionnelles du chant insulaire[807], Cocco réaffirme la force de son attachement à la culture de sa région natale, et en profite pour réinventer les paroles enfantines de la chanson originale avec un regard ironique déplorant toutes les pertes matérielles subies par l'île.

[805] Cocco, *Omoigoto*., *op. cit.* pp. 34-35.

[806] Premier Ministre du Japon du 16 septembre 2009 au 8 juin 2010.

[807] Cocco interprète sa chanson avec une technique vocale propre à Okinawa, où les voyelles sont appuyées par une petite voix de fausset. Les musiciennes issues des archipels d'Okinawa ou d'Amami, comme Hajime Chitose, mélangent parfois ce style avec une J-pop plus conventionnelle.

1-3. « Il n'y a plus d'utopie, nulle part »

Tandis que l'amour de la chanteuse pour Okinawa et la douleur sourde qui en découle prennent d'album en album une place toujours plus conséquente dans son œuvre, ses tendances à l'automutilation et à l'anorexie, dont elle avoue souffrir depuis 2008, ne la lâchent pas. Peu après les catastrophes naturelles et l'accident nucléaire qui ébranlèrent le Japon, Cocco, quoique consciente que son engagement artistique n'exercerait aucun impact sur les politiques conduites, sortit un film autoproduit compilant les clips de son dernier album, non sans une intention plus affirmée d'inscrire la situation d'Okinawa dans la problématique plus large du devenir de la nature dans un contexte de crise écologique. Aujourd'hui, le transfert de la base américaine de Futenma vers Henoko a bel et bien débuté, illustré par des médias diffusant parfois des images qui témoignent des tensions entre les autorités et les opposants[808]. L'artiste continue d'être prise à parti dans les lettres désespérées de fans impuissants face à la catastrophe en marche[809]. Ce qui lui permet de puiser la force nécessaire à la poursuite de son engagement artistique, Cocco le nomme « l'amour » :

> 死んでしまいたいと想うこともある。愚かだけどそれも事実です。でもそれでもそのくせに未だ生きているのは、生きるのは、生きたいと願うのは、好きになりたいから。自分を、人を、好きになりたいからだ。人は皆、愛されるために生まれたはずなのに、フタ開けてみれば愛するために必死で生きてる。なんじゃそりゃ（…）愛したい。紆余曲折の日々。されど愛したい。私が生きる意味なんてそれだけ。愛したい。でっかいテーマだ。私は愛するために生きてる。私の全てを掛けて愛するために生きてる。これは確かだ。（…）愛されるために生まれてきたそんな愛しい人でいっぱいの世界。[810]

> Il m'arrive d'avoir envie de mourir. C'est bête, mais c'est vrai. Et malgré tout, je vis encore, je continue à vivre, à vouloir vivre, car je veux aimer. M'aimer moi-même, aimer les autres. Tous les êtres humains sont nés pour être aimés, mais à y regarder de plus près, ils s'évertuent finalement à aimer les autres. C'est aberrant. [...] Je veux aimer. La vie déborde de péripéties. Mais je veux aimer. C'est ma seule raison de vivre. Je veux aimer.

[808] Comme celles de l'arrestation du chef de file des opposants au transfert, Yamashiro Hiroji, arrêté en octobre 2016 pour violation de propriété, puis libéré sous caution le 18 mars 2017, après cinq mois de détention. Cette condamnation fut fortement contestée par la communauté internationale. "Anti-base Okinawa activist released after five months in detention", in *Newsweek*, édition du 19 mars 2017.

[809] COCCO, *8-gatsu 15-nichi, Okinawa ni te*, court-métrage documentaire officiellement diffusé sur YouTube : https://www.youtube.com/watch?v=mgX-gN6pSkY, consulté le 28 aout 2017.

[810] COCCO, *Omoigoto*, *op. cit.*, pp. 129-130.

> Quel immense sujet ! Je vis pour aimer... pour aimer de tout mon être. Ça, c'est certain. […] Notre monde regorge de ces êtres précieux, nés pour être aimés.

Yatabe Kazuhiko souligne que « Cocco parvient […] à réintroduire l'histoire et le politique au cœur de la génération perdue, et à neutraliser "l'alliance antique et fatale entre l'intelligence et le ressentiment" (Sloterdijk, 2007, p. 316) qui cimente ceux, à Okinawa, que seule la colère anime »[811]. Ce que l'artiste appelle « amour » serait ainsi une position solidaire avec tous les êtres vulnérables. Peut-être la prise de conscience de sa propre fragilité l'aurait-elle dirigée vers un engagement plus marqué, un sentiment d'empathie accrue envers ceux qui non seulement subissent les effets d'une politique dévastatrice, mais voient leur souffrance purement et simplement niée.

Ces prises de position peuvent parfois peser très lourd sur les épaules de l'artiste, du même poids dont souffraient les musiciens engagés au milieu de la véhémence des mouvements sociaux des années 1960. Dans un court documentaire diffusé en août 2010, Cocco suggère quelle pression celle-ci subit en tant qu'artiste au message politique[812]. Dès l'instant où ils adoptent une posture politique marquée, force est de constater que les musiciens endossent, qu'ils le veuillent ou non, le rôle de « porte-parole » des indignés. Devant une telle responsabilité, il est permis de se demander si « l'amour » invoqué par la chanteuse comme sa principale ressource peut réellement constituer une force motrice dans l'accomplissement de ces engagements.

[811] YATABE, *op. cit.*, p. 48.

[812] COCCO, *8-gatsu 15-nichi, Okinawa ni te, op. cit.*

2. UA : une perspective écologique dans la musique électronique

Après cette évocation de l'expression artistique de la révolte chez Cocco, nous allons à présent nous pencher sur une autre artiste partageant les mêmes combats écologistes, mais dont le registre se distingue considérablement de celui de l'artiste okinawaïenne : UA. Tandis que Cocco incarne dans son corps même les contradictions inhérentes à la société, UA les exprime de manière plus équivoque, ce qui en complexifie l'interprétation. Cette artiste se livre en effet rarement sur des supports « paratextuels » tels qu'essais ou écrits autobiographiques. Ses entretiens, ses prises de position dans certains mouvements sociaux ainsi que ses nombreuses reprises de chansons nous ont cependant permis de mener une analyse de son esthétique d'engagement.

2-1. La célébration poétique de l'univers chez UA

UA a débuté sa carrière de musicienne dans les années 1990. Mélangeant R'n'B, électro et pop, cette artiste au nom inhabituel[813] a rapidement attiré l'attention du public[814]. Toutefois, malgré sa popularité, elle a toujours soigneusement tenu à conserver ses distances avec l'industrie du disque. En tant que fille d'une Japonaise d'Ôshima — île principale de l'archipel d'Amami, entre les côtes du département de Kagoshima et l'archipel d'Okinawa —, la chanteuse est animée par la question de l'insularité, soit la « configuration, [l'] état d'un pays composé d'une ou de plusieurs îles »[815]. Les problèmes survenus à Okinawa après la Seconde Guerre

[813] En swahili, le substantif *ua* signifie à la fois « fleur » et « mort ».

[814] Son premier album se hissa dès 1996 au troisième rang des meilleures ventes annuelles de disques, selon le classement établi par Oricon. UA a également composé de nombreuses bandes-son pour le cinéma, dont celle du film de Naomi Kawase, *Sharashôju*, sorti en 2003.

[815] Selon *Le Petit Robert.* Pour l'Académie française, il s'agit également de l' « ensemble de[s] caractères propres à un tel territoire, à sa population ». L'universitaire François Taglioni distingue pour sa part l'insularité de l'*iléité*, soit « l'ensemble des représentations et du vécu des îliens qui construisent ainsi leur territoire insulaire », quand « l'insularité » renverrait aux « données physiques particulières qui définissent l'espace insulaire » (Taglioni, 2003, p. 25). Le Japon étant un pays archipélagique, cette notion d'« insularité » engendre une certaine complexité : comme le souligne Philippe Pelletier, les frontières de l'État japonais ont changé « en fonction de ses rapports de force internes et externes, en vertu des complexités topographiques archipélagiques propices aux diverses combinaisons spatiales ». Dans son analyse de l'insularité du Japon, le géographe souligne que cette notion, différente de celle utilisée dans les pays occidentaux, va de pair depuis le début de XX^e^ siècle avec le débat sur l'identité des Japonais. Certains avancent l'idée « d'étroipetitesse » de ces peuples (Pelletier, 1997, p. 318), une vision axée autour du « complexe insulaire » entretenu vis-à-vis de l'Occident ; d'autres suggèrent un cosmopolitisme basé sur l'ouverture maritime et insulaire, ou considèrent l'insularité comme « la condition d'une fermeture ou d'une spécificité ethno-culturelle » (p. 317), expliquant la nature de « peuple côtier » propre à la population nipponne par un caractère généreux et tempéré, sans « désir d'aller [trouver] mieux ailleurs », contrairement aux eurasiatiques (selon Morimoto Tetsurô, *ibid.*, p. 322). Philippe Pelletier souligne toutefois que cette perception « plus dialectique, plus relative, plus équilibrée » de l'insularité vaudrait davantage pour les petites îles que celles de la superficie de Honshû, Shikoku ou Hokkaidô. Malgré le consensus autour du « caractère unique, insulaire et maritime » du Japon, le géographe note dans son article de 1992 que les milieux

mondiale et la présence pérenne des bases américaines sur le territoire îlien ont par la suite nourri ses réflexions sur l'humanitaire et la sécurité. En 2002, au tout début de la guerre d'Irak, l'artiste accoucha d'un album conceptuel intitulé *Dorobô* [Voleur], pétri de colère et d'indignation. Ses chansons ne retrouvèrent une tonalité plus enjouée qu'à partir de son album suivant, *SUN*, publié en 2004. Dans plusieurs entretiens, UA avait expliqué créer de la musique « pour donner forme à ses sentiments » — jusqu'à la sortie de *Dorobô*. Ce n'est qu'avec *SUN* qu'elle commença à écrire de la musique « pour les autres », des tiers désormais au cœur de sa création musicale. Dans cette même logique, elle enregistra à la même période que *SUN* un album de chansons pour tous les enfants du monde, *Breathe*, avant de s'engager dans l'exploration des problématiques écologiques avec son septième album, *Golden Green* (2007), qui traite de la situation de Tuvalu, une île polynésienne menacée par la montée des eaux et vouée à disparaître dans les décennies à venir. L'artiste se fit également connaître pour son engagement politique dans de nombreuses activités antinucléaires et antimilitaristes[816]. Son style musical, notamment à partir de *SUN*, gagne petit à petit en ethno-musicalité par un recours abondant à des instruments venus du monde entier, accentuant sa singularité sonore dans l'univers de la musique R'n'B et pop. La scène est un autre terrain où s'exprime l'originalité artistique d'UA, qui n'hésite pas à imiter des cris d'animaux et à se déguiser en des personnages fantastiques, comme un écho aux paroles métaphoriques de ses chansons. Nous tenterons d'extraire l'essentiel de ses créations en confrontant ses expressions textuelles et corporelles à partir de trois albums originaux de l'artiste : *SUN* (2004), *Breathe* (2005) et *Golden Green* (2007). Son dernier album, *JaPo*, qu'elle sortit à la suite de l'accident de la centrale de Fukushima Daiichi en 2011, sera abordé séparément. Il nous semble par ailleurs pertinent d'examiner le cas de ses fort nombreuses reprises, qui, selon ses propres mots, mettent en valeur le rôle du chant comme médium.

scientifiques japonais « oublient » la question de la surinsularité, phénomène dans lequel « les problèmes d'isolement, de communication, d'échange, d'autarcie ou d'autonomie » des « îles éloignées » prennent une importance capitale. Les dangers inhérents à la surinsularité s'expliqueraient selon lui par la norme dominante d'un « registre sociospatial » basé sur la coexistence d'un « dedans » et d'un « dehors » : pour la société japonaise, les espaces surinsulaires — en « dehors » de la norme — sont associés aux valeurs « négatives » attribuées aux « périphéries » et aux « minorités » (p. 356). La vision du monde d'UA, originaire d'Amami, serait ainsi axée sur cette surinsularité. Philippe PELLETIER, « Frictions frontalières en Japonésie », in *L'Information géographique*, nº 3, vol. 75, 2011, p. 69. ; *La Japonésie : géopolitique et géographie historique de la surinsularité au Japon*, Paris, CNRS Éditions, 1997, 391 p. ; « Insularité et démographie dans la mer intérieure japonaise », in *Mappemonde*, vol. 4, 1992, pp. 29‑32.

[816] UA fait notamment partie de l'« Association pour la défense de l'article 9 de la Constitution » (*Kenpô kyûjô wo mamoru kai*), qui se bat contre la volonté du second gouvernement Abe de supprimer l'article prohibant l'établissement au Japon de forces militaires offensives.

Il conviendra en premier lieu de souligner l'ampleur de la rupture entre *SUN* et *Dorobô*, notamment en ce qui concerne la place et l'utilisation du chant. Contrairement à son album précédent, que l'artiste elle-même qualifiait de sombre, *SUN* brille d'une couleur joyeuse et pastorale. La rencontre d'UA avec la poésie du lettré perse Roumi[817], dont la conception de la vie l'a profondément inspirée, aurait beaucoup joué dans l'esthétique de cet album. Celui-ci se démarque de ses prédécesseurs discographiques par l'usage d'une grande variété d'instruments musicaux : outre les instruments « classiques » (piano, guitare, batterie), UA introduit des sons de sitar, de gamelan[818], qu'elle mélange avec des instruments électriques. Nous ne nous attarderons pas sur l'ethno-musicalité développée dans cet album, mais soulignerons néanmoins que le gamelan, instrument caractéristique de la musique javanaise et balinaise, symbolise dans la culture de Bali l'univers tel qu'il a été conçu. L'artiste utilise par conséquent ces instruments culturellement situés et d'une grande richesse symbolique dans le but de donner corps à des forces et des concepts abstraits, tels que la nature[819]. En accordant une place conséquente (un tiers des pistes de l'album) à cette instrumentation particulière, qu'elle accompagne de voix imitant des cris d'animaux, UA se livre à une célébration poétique de l'univers non sans rappeler la démarche de Björk, qui se réfère elle-même dans ses chansons aux « histoires anciennes », aux « mythes », aux récits traditionnels ancrés dans les cultures humaines. Chez Björk, la musique endosse un rôle de « médiateur » entre le futur et le passé[820], conception que partage UA. Cette dernière valorise toutefois dans ses textes une forme de philanthropie universelle à travers deux principales thématiques : celle de la rêverie, et celle de l'enfance.

青い天井がめくれて	*Le plafond bleu est à l'envers*
私はうかんだ	*Voilà que je flotte dans l'air*
生まれたばかりの三日月が	*Le croissant tout juste né*
まわるよにほほえむ	*sourit en tournoyant*
ああ　私は夢を見てる	*Oui, je fais un rêve*
南で集めたタンポポを	*J'ai envoyé flotter sur un nuage blanc ces pissenlits que j'ai ramassés dans le sud*

[817] Le poète Roumi, ou Djalāl ad-Dīn Muḥammad Balkhi (1207-1273), fut également un juriste et un théologien soufi dont la pensée a influencé plusieurs pays musulmans, ainsi que la Grèce. Ses œuvres sont aujourd'hui traduites dans le monde entier.

[818] L'artiste travaille sur cet album avec un groupe composé de musiciens balinais.

[819] UA, *op. cit.*, p. 33

[820] Entretien de BJÖRK, « Kawaru koto no nai sekai de ongaku wo tsuzukeru koto » 変わることのない世界で音楽を続けること [Continuer à jouer la musique dans un monde figé], in *Eureka*, nº 1, vol. 34, janvier 2002, pp. 46‑51.

白い雲にうかべた
子供の風はよろこんで
雲の船をはこぶ
新しい時が見えた

Le vent juvénile s'en réjouit,
il les emporte sur l'arche des nuages
Une nouvelle ère s'esquisse

« *Sonna sora ni wa odoru uma* » [Dans ce ciel danse un cheval],

UA, 2004 (piste 54)

山にいるファティマとセミラ
二人は笑う
本物の海を見たことが無いけど　笑う

Fatima et Semira vivent dans la montagne,
joyeuses
Elles ne voient jamais la mer
mais sont pleines de joie

いつの日か　この山を降りて
お魚を見よう
泥んこショコラを持って

Un jour, nous descendrons de la montagne
pour voir les poissons
Avec notre chocolat de boue

« *Fatima to Semira* » [Fatima et Semira], UA, 2004 (piste 55)

頭と心がときどき
仲良くできないなら

Si parfois ta tête et ton cœur
ne peuvent se mettre d'accord

言葉にならない夢を
透けるような雲をみて

Regarde ton rêve ineffable,
ce nuage presque transparent

目と目があうために生まれた
この目はずっと心の子供

Être venu au monde pour croiser un regard
Ces yeux resteront toujours ceux de ton enfant intérieur

« *Lightning* », UA, 2004 (piste 56)

Dans ces trois chansons, l'alliance du rêve et de l'enfance est servie par une mélodie dépaysante et pleine d'espérance. Comme en japonais, le terme « rêve » revêt en français un double sens : celui, onirique, du songe, et celui plus pratique de l'objectif. L'« enfant », quant à lui, peut désigner à la fois l'innocence et l'avenir, puisque les enfants symbolisent les générations futures. La quatrième chanson de l'album nous semble bien résumer cette conception :

君の心に浮かぶ
そんな素敵なこと
全部叶えるために
体の船にのっているよ
こんな話を聞いた
遠い昔のこと
みんな笑っていて
白いうたを唄っていた
一つの環を描いていた

Pour réaliser tous ces choses merveilleuses
Que tu as dans le cœur
J'ai embarqué dans un bateau de chair
J'ai entendu dire que jadis,
Tout le monde était joyeux
On chantait tous une chanson blanche,
On formait tous un cercle

砂漠で最後に枯れた
一本の草が
強い風に押されて
砂に環を描いている
一つの環を描いている
今私が居るところは
物語の終わる少し前

La dernière herbe
qui s'est fanée dans le désert
A tracé un cercle sur le sable,
poussée par le vent,
L'endroit où je me trouve à présent
Se situe juste avant la fin de l'histoire

振り向くと貴方がいた
景色の無い丘を超え
新しい景色になる
君の心に浮かぶ
そんな素敵なこと
全部叶えるために
体の船にのっているよ
真昼の夢を見るように
今私が見るのは物語の
新しい続き

Et je vous ai trouvé en me retournant
Après la colline d'où on ne voit rien,
émerge une autre perspective
Pour réaliser toutes ces choses merveilleuses
Que tu as dans le cœur
J'ai embarqué dans un bateau de chair
Comme si je rêvais tout éveillée
J'aperçois à présent un nouveau développement à l'histoire

« *Odoru tori to kin no ame* » [Oiseaux dansants et pluie dorée],

UA, 2004 (piste 57)

La première partie de la chanson fait état d'un monde utopique, mais à jamais englouti. Le « cercle » formé par l'ensemble de la communauté renvoie au consensus et à un équilibre pacifique, tandis que la « chanson blanche » semble être l'allégorie d'une société juste et équitable, qui elle-même renverrait à l'idée d'une Nature originelle, où nulle force ne prédomine[821]. Autant de représentations renvoyant à une forme d'éden terrestre, dont « l'histoire » doit cependant connaître une fin : c'est « la dernière herbe dans le désert », qui « poussée par le vent », « trace un cercle », comme un dernier espoir. Dans la deuxième partie, cet épisode apocalyptique semble avoir laissé la place à un « nouveau monde », toutefois seulement perceptible par la pensée. Le narrateur prophétise la possibilité d'une renaissance par le rêve d'un autre, qu'il s'engage à réaliser en prenant forme humaine — dans son « bateau de chair ».

Le sujet est traité une nouvelle fois dans l'album *Breathe*, qui vient clore la trilogie initiée par *Dorobô* et *SUN*. À la différence du symbolisme métaphysique de *SUN*, *Breathe* semble s'inscrire dans une perspective plus réaliste[822], quoique musicalement toujours onirique[823]. Cette même année 2005, UA compose un titre pour le film de Toyoda Toshiaki *Hanging Garden* (2005). La chanson, intitulée *Kono sakamichi no tochû de* [À mi-chemin de cette côte], révèle de nouvelles perspectives sur le monde :

どこにだってあるような	*Une vieille côte*
古ぼけた坂道	*Comme on en trouverait n'importe où*
トンボの羽根が	*Il manque une aile*
ひとつ足りない	*à cette libellule*
太陽が真上に	*Une fois parvenu à son zénith*
	Le soleil ne bouge plus

[821] Cette vision d'UA fait référence à la « théorie de justice » de John Rawls, que nous aborderons dans le chapitre suivant. Voir p. 411-412.

[822] La brochure de cet album comporte les paroles japonaises des chansons et leur traduction en anglais. Le langage poétique japonais étant souvent très équivoque, avec suprression de sujets ou de compléments d'objet, cette traduction permet de faciliter l'interprétation des paroles.

[823] UA valorise dans l'instrumentation de ce disque le daxophone, un instrument expérimental inventé par le musicien allemand Hans Reichel (1949-2011).

のぼったまま動かず　　*De sorte que j'en ai oublié mon ombre*
だから僕は影を忘れた

« *Kono sakamichi no tochû de* » [À mi-chemin de cette côte], UA, 2005 (piste 58)

UA explique que cette dernière strophe illustre son attirance pour la métaphysique (ici symbolisée par le soleil), une attirance si forte qu'elle en oublie son corps, sa réalité (son « ombre »)[824]. Cet « oubli du corps » lui permet précisément de développer une ontologie du monde :

> つまり、上を見上げているんじゃなくて、目の前にいる人たちの存在の中に見るということだよね、神を。もちろんそういう宗教心って大切だと思う。元々私たちをこしらえてくれたのは、そういう宇宙の意思みたいなものなんだから。だけど、地球という星に地面に足をおいて、こんな豊かな軌跡みたいな星に生まれてきた理由というものがあると思う。そんな遠いところのコネクションにの前に、自分の目の前にある者とのハーモニーだよね。[825]

> Dieu, ce n'est pas au ciel qu'on le trouve, mais dans l'existence des autres, voyez-vous. Bien sûr, je ne dénigre pas les croyances religieuses. Enfin, nous avons bien été créés par quelque chose comme ça, une sorte d'esprit de l'univers. Mais je crois qu'il y a une raison à notre présence sur Terre, à notre naissance sur cette planète miraculeuse et si riche. Ce qui compte, c'est l'harmonie avec ceux qui nous sont proches, plutôt que des connexions lointaines.

Le style musical de l'album emprunte davantage à l'univers de la musique d'ambiance, rappelant l'album *Biophilia* de Björk (2011). Dans la deuxième chanson, *Michi* [Le chemin], UA suggère un retour à une réalité plus matérielle :

白いうた　きこえたようで　　*J'ai cru avoir entendu une chanson blanche*
空をみた　何もない　　*Alors j'ai regardé le ciel, mais il n'y avait rien*
柔らかな日射しの上に　　*Au-delà de la douce lumière du soleil,*

[824] UA, *op. cit.*, 2005.

[825] UA, *op. cit.*, 2005, p. 33.

上弦の月がある	*voici la lune à son premier quartier*
わたしはまた	*J'emprunte à nouveau ce chemin*
この道を歩いてる	*Le vent agite doucement la lumière*
木漏れ日を　風が揺らした	*filtrant entre les arbres*
嬉しくて　息をする	*Je respire, dans la joie*
時のあと　ぼやけはじめる	*Les marques du temps commencent à se troubler*
陽が沈む山のかげ	*Le soleil plonge dans l'ombre de la montagne*
わたしの夢　みんなの夢	*Mon rêve, notre rêve à tous,*
ひとつになる	*Ne forment plus qu'un*

« *Michi* » [Le chemin], UA, 2005 (piste 59)

UA indique que la « chanson blanche » évoquée dans l'album précédent n'était finalement qu'une illusion ; le narrateur reprend son chemin dans sa quête d'un monde universel. Les expériences sensorielles multiples de cette marche (le vent, la lumière, la respiration) le raccordent peu à peu au monde réel, et il abandonne ses déambulations métaphysiques à mesure qu'il se lie à un « Autre » :

[1] You draw a line easily with the colorless paint It does not matter if you could not see it	*Tu traces aisément une ligne avec la peinture incolore* *Peu importe si tu ne pouvais pas le voir*
[2] The way you walk The way you fall down It brings me back here from a dream	*La façon dont tu marches* *La façon dont tu tombes* *Me ramène ici, d'un rêve*
[3] The way you sing The way you fly away It brings me back to the place of light	*La façon dont tu chantes* *La façon dont tu t'envoles* *Me ramène à la place de la lumière*
[4] You throw a torch carelessly before the dawn It does not matter if you forget putting it out	*Tu lances négligemment une torche avant l'aube* *Peu importe si tu oublies de l'éteindre*
[5] The beacon light turns to green in the womb Our clock begins to melt And go and see our love	*La lumière de la balise devient verte dans l'utérus* *Notre horloge commence à fondre* *Et va voir notre amour*
[6] 稲妻に照らされて We walk on the sand We look for cocoons	*Illuminés par ces fulgurances* *Nous marchons sur le sable* *À la recherche de cocons*

« *Beacon* », UA, 2005 (piste 60)

[7] You are wind	*Tu es le vent*
When I'm away from you	*Quand je suis loin de toi*
I am water	*Je suis l'eau*
My imagination starts to walk alone	*Mon imagination commence à marcher seule*
Caution thrown to a distant shore	*Attention portée à une rive éloignée*
I'm immersed in romantic fog	*Je suis plongée dans un brouillard romantique*
How bewitchingly	*Comme il est envoûtant*

« *Like a soldier ant* », UA, 2005 (piste 61)

Nous constatons que le narrateur est sorti de sa rêverie et retourné vers la réalité, où la prudence est une nécessité absolue [2] [3] [7]. Prudence, tout d'abord, à l'égard d'un « Autre » d'une grande innocence, et dont la réalité semble à tout moment pouvoir s'évanouir ; mais aussi vis-à-vis du monde dans sa globalité, car le réel, hostile, exige que l'on se méfie [1] [4] [7]. UA n'a jamais explicité quel sujet se cachait derrière ce « tu », même si elle livre un indice dans le couplet [5] : « La lumière de la balise devient verte dans l'utérus / Notre horloge commence à fondre / Et va voir notre amour » laisse supposer que l'artiste place les enfants au cœur de sa réflexion sur le monde réel, car ils sont pour elle la condition d'une société plus harmonieuse. Si les deux thématiques de l'enfance et du rêve n'ont finalement jamais vraiment quitté l'artiste depuis *SUN*, elle ne les aborde plus dans les mêmes termes, les inscrivant dans une réalité plus palpable. Désormais, l'artiste se rapproche davantage d'une réflexion écologique, autant dans le domaine artistique que dans son esthétique de vie personnelle. C'est d'ailleurs dans son septième album, *Golden Green*, qu'elle signe clairement son engagement écologique[826].

Comparé aux deux précédents disques, *Golden Green* déploie un univers plus proche de la J-pop, entre une dimension mélodique typique de ce registre et des paroles moins allégoriques[827]. UA avoue avoir cherché à créer une œuvre moins orientée vers la satisfaction de ses ambitions artistiques que vers « le public », auquel elle fait part de son inquiétude croissante à propos de la crise climatique. Partie en Polynésie peu avant la production de cet album, l'artiste fut horrifiée d'apprendre les risques d'engloutissement imminent pesant sur Tuvalu, île de l'archipel polynésien menacée par le réchauffement climatique. La même

[826] Entre *Breathe* et cet album, UA a sorti un autre album original, ATTA, que nous ne traiterons pas dans nos travaux.

[827] UA et KAWAGUCHI Miho 川口美保, « Hontô no chikyû no arukikata » 本当の地球の歩き方 [La vraie manière d'explorer la Terre], in *SWITCH*, nº 7, vol. 25, juillet 2007, pp. 32‑45.

détermination artistique que nous avons observée chez Cocco se fait alors jour en elle : « ce que je peux faire en tant que musicienne dans l'immédiat, c'est de chanter »[828]. UA devait bientôt écrire une chanson intitulée *Ôgon no midori* [Vert doré] :

パパが昔見た 七色の橋を一目だけ見てみたいの ねずみの色した こんな街並みじゃ想像できないけど	*Je voudrais voir juste un intant ce pont aux couleurs de l'arc-en-ciel* *Jadis contemplé par mon papa* *Même si je ne peux guère l'imaginer* *Dans cette ville gris souris*
あと 1, 2 秒だけ息を多く吸い込んで 頭の雲吹くように吐いて 直に沈んでしまう　TUVALU という名前の 島のコトを考えて	*Inspire profondément encore une ou deux secondes* *Expire comme si tu dissipais le nuage de ton esprit* *Pense à cette île du nom de Tuvalu* *Cette île qui ne va pas tarder à disparaître*
本当の歩き方　思い出せないなら 裸足のまま出かけよう いつもの公園でミミズを踏んだなら きっとほっとするよ	*Si tu n'arrives pas à te rappeler comment vraiment marcher* *On peut sortir pieds nus* *Si tu écrases un ver de terre dans ton parc habituel* *Cela te fera un peu respirer*
噂の七色がこの星にかかる サヨナラ　宇宙船また来て 黄金の緑を育てる人達が 二度と無いこの地球に暮らすよ	*Ces sept fameuses couleurs vont arriver sur notre planète* *Au revoir, vaisseau spatial, à la prochaine !* *Les gens qui cultivent ce vert doré* *Habitent tous cette Terre unique*

« *Ôgon no midori* » [Vert doré], UA, 2007 (piste 62)

Cette chanson marque un tournant dans l'orientation artistique de l'artiste. Les titres abordés *supra* étaient le lieu d'une conscience écologique intériorisée ; l'utilisation de la première personne ou l'accentuation des relations personnelles témoignaient d'un intérêt accru pour la forme au détriment du message en lui-même, même si le positionnement écologique de l'artiste demeurait discrètement perceptible. Ici, le public est clairement pris à parti, les nombreuses injonctions à son endroit visant de manière assumée à le sensibiliser (« Expire

[828] UA, *ibid.*, p. 37.

comme si tu dissipais le nuage de ton esprit », « Pense à cette île du nom de Tuvalu / Cette île qui ne va pas tarder à disparaître »).

Cette prise de position s'exprime également à travers la mise en scène du corps de l'artiste : dans le clip accompagnant la chanson[829], UA introduit pour la première fois une chorégraphie composée, entre autres, de gestes rudimentaires et ancestraux — se lever, marcher dans la forêt, y ramasser de la nourriture. La musicienne ondule, entourée d'images de fleurs tropicales, avant de se retrouver dans une prairie, sur fond de fleurs jaunes, où sautiller gaiement. On peut voir à travers ces formes d'expression corporelle entremêlées d'effets visuels terrestres et cosmiques une célébration de la Terre et de sa biodiversité. Un cadeau dont l'humanité est dépendante, mais qui semble n'être qu'un jouet entre les mains des hommes.



Figure 27 : UA[830]

2-2. La reprise : un style d'engagement chez UA

En parallèle de *SUN* et *Breathe*, UA produisit également deux albums de reprises, l'un de chansons pour enfants (*Utauua*), l'autre présentant des chansons composées en collaboration avec, et pour d'autres artistes (*Nephews*).

Selon la critique de musique populaire Kawaguchi Miho, les reprises permettent de libérer le chanteur de l'impératif de « nouveauté artistique », l'aidant à se focaliser uniquement sur l'esthétique de son interprétation. Lorsque l'on compose pour autrui, la création « rend le chant plus pur, plus autonome » :

[829] L'artiste avait déjà augmenté de performances corporelles et de gestes performatifs certaines de ses chansons antérieures, comme ce fut le cas dans *Dorobô* ou dans son album de chansons pour enfants. Dans cette chanson, la chorégraphie est cependant bien plus élaborée, car conçue en collaboration avec la chorégraphe professionnelle Itô Chie.

[830] Source : le site officiel de UA, http://www.uauaua.jp/releases/single/VICL-36216.php, consulté le 18 janvier 2018.

> 他のアーティストのアルバムに参加するということや、映画の主題歌、CM ソング、トリビュートへの参加というのは (…)究極の「誰か」や「何か」のための歌である。自分のために歌があるわけではなく、こうして自分以外の何かに歌があるとき、歌は、やはり大きな広がりを持ち得る。つまり歌としての純度が高くなり、その時の輝きのなかに包まれ、人は安心して聞き惚れることができるのだ。[831]

> Lorsque l'on participe à l'album d'un autre artiste, à une bande-son de film, une publicité, un hommage, [...] le chant est destiné à une tierce personne, à un tiers projet. Quand il n'existe plus pour soi, mais pour des projets extérieurs à soi-même, il gagne de fait en amplitude. De par sa pureté accrue, le public est saisi par son éclat, il est rassuré, et parvient à se laisser conquérir.

La musique en tant qu'objet « autonome » est l'un des grands points du débat autour de la musique populaire[832], lequel s'axe, selon Jacques Rancière, sur la notion antagonique de musique et d'histoire. La *bonne* musique, la musique « autonome », doit témoigner d'une intériorisation de l'histoire ; elle « comprend une généalogie qui renvoie les œuvres à d'autres œuvres et une archéologie qui les renvoie au matériau musical ». *A contrario*, la *mauvaise* musique « explique le musical par le non musical : le matériau non musical, les circonstances biographiques, les structures sociales, *etc.* »[833]. Ce débat sur l'autonomie de la musique occupa une place centrale lorsque la sphère académique cherchait à établir une hiérarchie entre les musiques « savante » et populaire. Il a longtemps été considéré que la chanson — épitome de la musique populaire — ne connaîtrait jamais d'autonomie en tant que telle, puisque déterminée par une structure et un fonctionnement sociaux, voire des circonstances de création. Dans la logique de Kawaguchi, qui reprend à son compte cette théorie sur l'autonomie de musique, les reprises sont détachées de toute contingence inhérente à l'interprète, amenant par voie de conséquence le public à se concentrer sur la musicalité et le contenu de la chanson à l'exclusion

---

[831] KAWAGUCHI, *op. cit.*, 2007, p. 34.

[832] L'autonomie de la musique peut être entendue comme une intériorisation de l'histoire de la musique, libérée de toute extériorité (fonctionnement social, circonstances de création). Le philosophe, sociologue et compositeur allemand Theodor Adorno (1903-1969) a notamment suggéré que la musique populaire ne pourrait jamais être autonome, car intrinsèquement déterminée par son extériorité.

[833] Jacques RANCIÈRE, *Autonomie et historicisme : la fausse alternative (Sur les régimes d'historicité de l'art*, ENS, 2003.

du contexte de sa création. Or, pour Rancière, cet antagonisme entre intériorité et extériorité est obscur, car la frontière entre ces deux notions reste difficile à déterminer :

> Nous avons alors un monde de la musique contre un autre, un rapport de l'intérieur à l'extérieur contre un autre. Cela ne veut pas dire que tout est relatif. Cela veut dire que l'intériorité musicale ne se définit jamais comme la sphère objective d'un « proprement musical », comme la sphère d'idées, de matériaux, et de formes de transformation des idées en matière et des matériaux en idées dont on pourrait établir qu'ils appartiennent à la musique et à elle seule. Elle se définit comme un partage de l'intérieur et de l'extérieur, du possible et de l'impossible qui est toujours singulier, et qui déborde la seule musique. [834]

En considérant la perméabilité entre intériorité et extériorité de l'histoire dans la chanson, cette analyse suggère que les reprises ne seraient jamais totalement affranchies des éléments extérieurs au processus de création (tels que les conditions matérielles de vie et de production de l'interprète), notamment en ce qui concerne le seul choix de la reprise. Selon Sheldon Schiffer, le choix des reprises est lié à la perception du passé ou aux souvenirs que l'interprète conserve de l'artiste de la chanson originale[835]. Il ne serait ainsi jamais un hasard si un artiste choisit de reprendre telle chanson : ce choix entre dans un système de représentation qui lui est propre, où la question du sens lui est totalement personnelle. Schiffer considère cet acte de « sélection » comme une affirmation artistique en tant que telle :

> Le processus de « reprise » ne se réduit que rarement à une simple tentative de reproduction d'une chanson originale, bien que l'histoire nous montre que les reprises ont effectivement vu le jour dans cette intention. L'action de sélectionner une chanson à reprendre peut, en soi, être une affirmation idéologique : quand une reprise trouve son public parmi un noyau dur de fans, celui-ci se compose de groupes sociaux estimant que cette reprise, par les significations qu'elle porte, suggère que leurs idées sont en train de se transformer en un processus historique.

Reprenons le cas de l'album de reprises d'UA *Utauua*, qui compile les chansons pour enfants présentées par l'artiste dans l'émission télévisée *Doremi no terebi* (NHK, 2004-2005), et pour lequel elle orthographia son nom en hiragana うぅあ. Dans ce disque, celle-ci interprète non seulement des standards de la chanson enfantine japonaise[836], mais également des chants

[834] RANCIERE, *ibid.*

[835] SCHIFFER, *op. cit.*, p. 81.

[836] Les chansons pour enfants se seraient répandues au Japon à l'ère Meiji, avec l'avènement de la culture européenne et anglo-saxonne, inspirant de nombreux compositeurs. Bien avant la diffusion et la standardisation

folkloriques d'Okinawa (*Tinsagu nu hana*) et du monde entier, comme *Shalom Chaverim* (chanson folklorique israëlienne), *Green Green* (du groupe folk New Christy Minstrel, 1963), ou la comptine française du XVIII[e] siècle *Ah ! Vous dirais-je, Maman*. Le choix de ces chansons est loin d'être arbitraire : les chansons d'Okinawa et d'Israël puisent à la fois leur signification dans leurs terres d'origine et dans les crises politiques auxquelles ces dernières sont associées. *Tinsagu nu hana* et *Shalom Chaverim*[837] n'ont pas été choisies comme de simples chansons pour enfants, mais comme l'expression innocente d'un monde déchiré, que l'artiste aspire à rendre plus harmonieux. La présence de *Green Green* se justifie également par ce qu'elle représente aux yeux de l'artiste : il s'agissait à l'origine d'une chanson inspirée par les mouvements hippies en prise aux normes sociales des années 1960. (U)UA opte toutefois pour une reprise de la version interprétée en 1967 par Kataoka Hikaru, dont les paroles différaient de la version originale, entre antimilitarisme et opposition à la guerre du Vietnam.

ある朝　ぼくはめざめて そして知ったさ この世につらい悲しいことが あるってことを	*Un matin, je me suis réveillée* *et j'ai compris* *Qu'il y avait dans ce monde* *des choses tristes et pénibles*
グリーングリーン　青空には 雲がはしり グリーングリーン　丘の上には ララ　緑がさわぐ	*Green Green* *Les nuages courent dans le ciel bleu* *Green Green* *Le vert chante sur la colline*
その朝　パパは出かけた 遠い旅路へ 二度と帰って来ないと　ラララ ぼくにもわかった	*Le lendemain, papa est parti* *Pour un lointain voyage* *Je savais, la la la* *Je savais qu'il ne reviendrait jamais*
グリーングリーン　青空には 虹がかかり グリーングリーン　丘の上には ララ 緑がはえる	*Green Green* *L'arc-en-ciel enjambe le ciel bleu* *Green Green* *Le vert bourgeonne sur la colline*

de ces chansons, les comptines et berceuses étaient toutefois répandues à l'échelle locale. Terao Saho, notre dernier cas d'étude de ce chapitre, aborde également ce sujet.

[837] En hébreu, le terme *shalom* signifie « paix ». Il est également utilisé pour dire « bonjour » et « au revoir ».

いつかぼくもこどもと　語り合うだろう この世に生きる喜び　そして 悲しみのことを	*Un jour, je parlerai moi aussi avec mon enfant* *De la joie de vivre en ce monde* *Et de la tristesse de la vie*
グリーングリーン　青空には かすみたなびき グリーングリーン　丘の上には ララ 緑がひろがる	*Green Green* *La brume s'étend sur le ciel bleu* *Green Green* *Le vert s'étale sur la colline*

« *Green Green* » (reprise), 1967, Kataoka Hikaru / UUA (piste 63, 64)

Si cette reprise n'a rien d'ouvertement protestataire, un commentaire de son interprète de 1967 permet cependant d'interpréter ce texte d'une certaine manière : en effet, Kataoka expliqua dans une interview que cette chanson reflétait le contexte social du monde des années 1960, dans lequel un nombre considérable d'enfants avaient perdu leur père à cause de la guerre[838]. À la lumière de cette réflexion, il ne nous semble guère étonnant qu'UA ait intégré cette chanson antimilitariste à son album. Si *Utauua* a permis à l'artiste de reprendre avec bonheur les œuvres d'autres artistes, la raison du choix de ces chansons reste cependant ambiguë. UA n'a pas davantage explicité le processus de sélection des chansons figurant sur son autre album de reprise, *Nephews*, si ce n'est qu'il répondait à des raisons moins professionnelles que « personnelles »[839]. Mais rappelons-nous de la remarque de Sheldon Schiffer au sujet des différents types de reprise : lorsqu'une reprise consiste en une simple réduplication, les signifiants du passé sont maintenus, le processus de génération de nouvelles significations s'annule. Pour *Utauua*, UA aurait donc visé à la réduplication des œuvres choisies, sans chercher à produire de sens nouveau. Il fallait attendre quelques années pour voir l'artiste mobiliser ses reprises au service de son engagement.

Le 11 mars 2011, aussitôt après le tremblement de terre et le tsunami qui dévasta les côtes orientales de la région du Tôhoku, UA comprit immédiatement les risques sécuritaires

[838] Entretien de Kataoka dans *Ongaku wo katarô*, Kyôiku geijutsusha, 2005.

[839] Entretien d'UA avec le site musical Natalie, le 23 juin 2010 : http://natalie.mu/music/pp/ua02, consulté le 29 juin 2017.Cet album, créé pour célébrer les quinze ans de carrière de l'artiste, compilait une quinzaine de ses chansons préférées dont *No Surprises* de Radiohead, ou *Hyperballad*, de Björk. Un premier critère de sélection aurait été sa propre capacité vocale, en fonction de ses possibilités d'adaptation à « l'ambiance » de chaque titre.

pesant sur la centrale nucléaire de Fukushima Daiichi. Consciente des possibilités d'irradiation, elle quitta Tôkyô sans délai avec sa famille et fut dès le lendemain, jour de l'explosion du premier réacteur, à Nagoya[840]. Elle s'installa par la suite au nord-ouest de l'île principale du département d'Okinawa[841], lieu connu par la richesse de sa biodiversité, avant de finalement déménager au Canada : aujourd'hui, elle et sa famille habitent une « petite île » de ce pays. Ces déplacements et cette fuite du continent irradié témoignent de l'importance accordée par l'artiste aux questions de sûreté nucléaire et à sa prise de conscience des inéluctables impacts écologiques. En 2012, la musicienne présenta au festival musical de Kumamoto une reprise de *Love Me Tender*, l'une des plus célèbres chansons d'Elvis Presley[842]. Il s'agissait plus précisément d'une reprise déjà existante, que l'excentrique et célèbre musicien rock Imawano Kiyoshirô (1951-2009) avait arrangée juste après l'accident de la centrale nucléaire de Tchernobyl, en 1988[843]. Cette version, dont Imawano avait totalement changé les paroles, attira par sa causticité l'attention du public sur les risques du nucléaire. Le refrain « Love me tender » fut en effet transformé en « *Nani itten dâ* » [Mais qu'est-ce que vous nous chantez, là ?], tout en restant fidèle au rythme syllabique, que nous reproduisons ici en alphabet latin pour faciliter la comparaison avec la reprise d'UA.

何言ってんだー、 ふざけんじゃねー 核などいらねー 何言ってんだー、よせよ だませやしねぇ	Nani itten dâ Fuzaken ja nê Kaku nado iranê Nani itten dâ, yose yo Damase ya shinê	*Mais qu'est-ce que vous nous chantez, là ? Vous vous foutez de nos gueules ?* *On a pas besoin du nucléaire* *Mais qu'est-ce que vous nous chantez, là ? Ça suffit !* *On est pas dupes !*
何言ってんだー、 やめときな いくら理屈をこねても ほんの少し考えりゃ	Nani itten dâ Yametokina Ikura rikutsu wo konete mo Hon no sukoshi kangaerya Ore ni mo wakarusa	*Mais qu'est-ce que vous nous chantez, là ?* *Mieux vaut arrêter tout ça !* *Vous avez beau jouer aux experts* *Y m'suffit de réfléchir deux secondes pour piger*

[840] Entretien d'UA avec Amritara : https://amritara-com.ssl-xserver.jp/amazing/interview/article02.html, consulté le 7 octobre 2016.

[841] Dans ce même entretien, UA explique qu'elle faisait déjà partie d'une association luttant contre la construction d'un héliport à Takae, au nord-ouest de l'île.

[842] Voir le reportage à propos de ce concert mis en ligne le 23 octobre 2012 sur le site web Ototoy : http://ototoy.jp/news/72629, consulté le 15 novembre 2016.

[843] Imawano avait alors tenté de sortir un album de reprises pour protester contre le nucléaire, lequel fut « refusé » par Toshiba EMI, un grand label japonais. Aucune explication à cette « censure » n'a été officiellement fournie, quoique le lien entre Toshiba EMI et l'industrie nucléaire pourrait bien en être la cause. *Protest song chronicle – de l'anti nukes à l'anti racisme*, *op. cit.*, 2011, p. 20.

俺にもわかるさ 放射能はいらねえ、 牛乳を飲みてぇ 何言ってんだー、 税金(かね)かえせ 目を覚ましな	Hôshanô wa iranê Gyûnyû nomitê Nani itten dâ Kane kaese Me wo samashina	*On a pas besoin de radiations* *Moi, j'veux boire du lait.* *Mais qu'est-ce que vous nous chantez, là ?* *Rendez-nous nos impôts !* *Réveillez-vous !*
たくみな言葉で一般庶民を だまそうとしても ほんの少しバレてる、 その黒い腹	Takumi na kotoba de ippan shomin wo Damasôto shitemo Hon no sukoshi bareteru Sono kuroi hara	*Même si vous cherchez à rouler le petit peuple dans la farine* *Avec vos boniments* *On a quand même un peu grillé* *Votre sournoiserie*
何やってんだー、偉そうに 世界の真ん中で Oh my darling, I love you 長生きしてえな	Nani itten dâ, erasô ni Sekai no mannaka de Oh my darling, I love you Nagaiki shitê na	*Mais enfin qu'est-ce vous nous chantez?* *Faites pas les malins !* *Au centre du monde* *Oh my darling I love you* *Je veux vivre plus longtemps*
Love me tender, love me true Never let me go Oh my darling, I love you だまされちゃいけねぇ	Love me tender, love me true Never let me go Oh my darling, I love you Damasarecha ikenê	*Love me tender, love me true* *Never let me go* *Oh my darling, I love you* *Ne nous laissons pas duper !*

« *Love Me Tender* » (reprise), Imawano Kiyoshirô, 1989 (piste 65)

UA, déjà très proche d'Imawano avant la catastrophe de Fukushima, apportant à sa version quelques modifications de circonstance :

何言ってんの ふざけないで 核などいらない 何言ってんの　よして だませやしない	Nani ittenno Fuzakenai de Kaku nado iranai Nani ittenno, yoshite Damaseya shinai	*Mais qu'est-ce que vous nous chantez ?* *Vous vous fichez de nous ?* *On n'a pas besoin du nucléaire* *Mais qu'est-ce que vous nous chantez ? Ça suffit !* *On n'est pas dupes !*
何言ってんだ　やめときな いくら理屈をこねても ほんの少し考えりゃ	Nani ittenda yametokina Ikura rikutsu wo konete mo Hon no sukoshi kangaerya Dare ni demo wakaru sa	*Mais qu'est-ce que vous nous chantez, là ? Mieux vaut arrêter tout ça !*

誰にでもわかるさ		*Vous avez beau jouer aux experts, iI nous suffit tous de réfléchir deux secondes pour comprendre*
放射能はいらない 牛乳のみたい 何やってんの　税金泥棒 目を覚まして	Hôshanô wa iranai Gyûnyû nomitai Nani yattennno, zeikin dorobô Me wo samashite	*On n'a pas besoin de radiations, je veux boire du lait.* *Mais qu'est-ce que vous nous chantez ? Voleurs d'impôts !* *Réveillez-vous !*
巧みな言葉で 一般庶民を だまそうとしても 今度のことでバレチャッた その黒い腹	Takumi na kotoba de ippan shomin wo damasô to shite mo Kondo no koto de barechatta Sono kuroi hara	*Même si vous cherchez à rouler le petit peuple dans la farine* *Avec vos boniments* *Ce qui s'est passé a bien fini par révéler* *Toute votre sournoiserie*

« *Love Me Tender* » (reprise n° 2), UA, 2012 (piste 66)

Tout en demeurant fidèle à la reprise d'Imawano, UA féminise le ton de la chanson : « *Nani itten dâ* » devient « *nani itten no* », « *yose yo* » devient « *yoshite* », et ainsi de suite[844]. Cette volonté de féminiser le discours peut être interprétée comme une intention de traduire l'engagement croissant des « mères » dans les mouvements antinucléaires depuis le 11 mars 2011. Le clip de cette reprise nous conforte dans cette interprétation ; UA y implique de nombreuses femmes qu'elle laisse chanter, dont une majorité de mères établies à Takae, et auxquelles elle accorde le plus de visibilité possible pour exprimer leur contestation.



[844] La langue japonaise s'attache encore aujourd'hui très fortement aux marqueurs genrés, notamment dans le langage écrit. Les désinences verbales indiquent par exemple directement le genre du locuteur. Cela ne signifie bien évidemment pas que cet individu s'assimile complètement au genre représenté par son langage, et il existe à l'heure actuelle tout un débat autour des langages dits « féminin » et « masculin », que nous laisserons cependant de côté ici.

Figure 28 : Clip de *Love Me Tender*[845], UA (*Kappôgi zu*[846])

D'autres différences distinguent sa reprise de celle d'Imawano. Le dernier vers du premier couplet, « ce qui s'est passé », évoque bien évidemment l'accident de la centrale de Fukushima Daiichi et ses conséquences. Tandis qu'Imawano s'est contenté d'ironiser sur le consensus existant autour d'une énergie nucléaire « sans danger », car entendue comme « une utilisation pacifique de l'atome », UA le dénonce en changeant radicalement les paroles du deuxième couplet.

[1] 何言ってんだ ざけんじゃないわよ 核なんかいらんで	Nani itten da 'zaken ja nai wa yo Kaku nanka irande	*Mais qu'est-ce que vous nous chantez ?* *Vous rigolez, ou quoi ?* *On n'a pas besoin du nucléaire !*
[2] 何いっとんねん なめとんのか だまされへんで	Nani ittonnen Nameton no ka Damasarehen de	*Mais qu'est-ce que vous nous chantez ?* *Pour qui vous nous prenez ?* *On n'est pas dupes !*
[3] 何言ってんだ やめなはれ そんな茶番劇	Nani ittenda Yamena hare Sonna chabangeki	*Mais qu'est-ce que vous nous chantez ?* *Arrêtez, enfin* *Toutes ces facéties*
[4] ほんの少し考えたら ママにもわかんねん	Hon no sukoshi kangaetara Mama ni mo wakannen	*Il suffit d'y réfléchir un instant* *Et les mamans aussi comprendront*
[5] 放射能はいらない お寿司も食べたい 何やってるの 健康ドロボー 長生きしてえなあ	Hôshanô wa iranai Osushi mo tabetai Nani yatteru no Kenkô dorobô Nagaiki shitênâ	*Que nous n'avons pas besoin du nucléaire* *Nous voulons manger des sushis* *Mais qu'est-ce que vous fichez ?* *Voleurs de santé !* *On veut vivre longtemps !*
[6] 巧みな言葉で 父ちゃん母ちゃんじいちゃんばあちゃん だまそうとしても	Takumi na kotoba de Tôchan kâchan jîchan bâchan Damasô to shite mo Kondo no koto de barechatta	*Même si vous cherchez à duper papa, maman, papi et mamie* *Avec vos boniments*

[845] Source : Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=DKQlL6QWmjs, consulté le 2 octobre 2017.

[846] Le *kappôgi* est une sorte de tablier souvent porté par les femmes pour faire le ménage.

今度のことでバレちゃった その黒い腹	Sono kuroi hara	*Ce qui s'est passé a bien fini par révéler* *Toute votre sournoiserie*
[7] 核は要らない　戦争も 平和があればいい	Kaku wa iranai sensô mo Heiwa ga areba ii	*Nous n'avons pas besoin du nucléaire, ni de la guerre* *Nous voulons juste la paix*

En ajoutant des variantes dialectales à chaque reprise anaphorique des vers « qu'est-ce que vous nous chantez ? / Ça suffit ! », UA anime la chanson. Leur ton se durcit dans le deuxième couplet, et bascule dans le reproche presque insultant (*'zaken ja nai wa yo* : « mais vous rigolez, ou quoi ? » [1] / *nameton no ka* : « pour qui vous nous prenez ? » [2]). Le vers [4] montre que ces contestations sont celles des mères, qui s'inquiètent des risques d'irradiation. Le même usage du registre familier s'observe chez Ômori Seiko, dont nous avons parlé dans la deuxième partie. Le langage argotique sert ici, comme dans les chansons d'Ômori, à exprimer le plus fidèlement possible un ressentiment populaire, en l'occurrence celui des femmes. Par ailleurs, ce même vers revêt une double connotation : la désignation péjorative « les mamans aussi » expriment à demi-mot le mépris social à l'encontre des mères, cataloguées comme ignorantes, et de fait, exclues de la sphère politique. UA utilise cette expression à la manière d'une antiphrase dont l'ironie sous-jacente permet de porter la voix indignée de toutes ces mères bien conscientes de la volonté politique d'étouffer leur indignation.

Cette reprise d'UA se démarque d'autres chansons protestataires en ce qu'elle porte réellement la voix de toutes ces mères inquiètes et ignorées par le pouvoir politique. On pourrait se contenter d'une analyse très simpliste liant cette contestation au statut maternel de ces femmes préoccupées, ce qui les réduirait à un rôle de procréatrices inquiètes pour leur descendance. Or, UA nous explique sa conception de la maternité et la raison pour laquelle elle a voulu l'intégrer dans son engagement social et politique :

> 自分にとっての母性、いつも無意識に探してたり。 自分の中のインナーチャイルドが、なかなか解放出来ないんだよね。 ただ、物事をわかって諦めのいい大人になりたいって意味では全然なくて、いつまでも子供心を失わない、賢い子供でありたい、大人と子供の差ってホント難しくて、年取ったから大人って事では決してないもんね。(…) それは何の事かというと理想を求める心っていうのかな?

母性っていうのが単に受け身なだけじゃなくて、理想を掲げて凛とした、調和のビジョンに向かっていける母性っていうか、そうゆうしなやかさを持つ人にとても美しさを感じる。[847]

> C'est de manière inconsciente, toujours, que je cherche ce que la maternité veut dire pour moi. Je n'arrive pas vraiment à me libérer de mon *inner child*, voyez-vous... mais cela ne signifie pas pour autant que je veuille devenir une adulte docile et compréhensive. Je ne voudrais jamais perdre mon âme d'enfant, mais plutôt devenir une enfant intelligente. La distinction entre enfant et adulte est si obscure. On ne peut pas dire que l'on est devenu adulte uniquement parce que l'on a vieilli. […] C'est à mon avis davantage une question d'attitude, que l'on adopte dans sa quête d'un idéal. Pour moi, la maternité n'est pas simplement passive ; c'est la recherche d'un idéal, c'est un travail plein de dignité, tourné vers une vision harmonieuse des choses. Et je trouve ceux qui ont cette dignité de très belles personnes.

Nous pouvons constater qu'UA se détache d'une notion monolithique de la maternité « passive » ; pour elle, la maternité n'est pas une essence, une chose nécessaire pour combler un manque et s'approprier l'Autre, ou s'intégrer à la société. Il s'agirait plutôt d'un processus permettant de développer sa propre subjectivité. La conception de la maternité chez UA reposerait ainsi sur une cosmologie qui lui est propre. Cette posture se rapproche de celle de l'écoféminisme, une approche écologique du féminisme ayant vu le jour dans les années 1970, notamment sous la plume de Françoise d'Eaubonne. Cette théorie s'appuie sur le lien qui unit les femmes et la nature, toutes deux soumises à des rapports de domination : les femmes sont subsumées dans la société patriarcale, et la nature dans la crise écologique. Si l'écoféminisme a été fortement critiqué par certaines féministes dans les années 1980 pour ses penchants essentialistes, il semble aujourd'hui ré-émerger[848], y compris au Japon, où il fait l'objet d'un nouvel attrait depuis la catastrophe de Fukushima. Nous nous pencherons sur ce sujet plus en détail dans le dernier point de ce chapitre[849]. Avant cela, nous allons nous intéresser à une autre artiste majeure de l'après 11 mars 2011 : Terao Saho.

[847] UA, dans son entretien avec Amritara, *op. cit.*

[848] Catherine LARRÈRE, « L'écoféminisme ou comment faire de la politique autrement », in *Multitudes*, nº 2, vol. 67, 2017, p. 29.

[849] Voir pp. 376-403.

3. Terao Saho : le récit des voix subalternes

Nous avons abordé les différentes modalités d'engagement artistique des musiciennes Cocco et UA dans les sous-chapitres précédents. Nous allons à présent étudier un autre cas de femme ACI, qui s'engage pour sa part sur des questions sociales à plus large échelle. Il s'agit de Terao Saho, une musicienne se distinguant par la singularité de sa posture artistique depuis la fin des années 2000.

3-1. Regard sur la précarité

Née le 7 novembre 1981, Terao présente un profil assez similaire à celui de Katô Tokiko[850] : diplômée d'une maîtrise en Sciences et Arts à l'Université de Tôkyô après un mémoire au sujet de Kawashima Yoshiko [851], Terao a également publié un livre à ce propos. Fille du musicien Terao Jirô[852], elle eut le privilège de baigner dans le milieu de la musique dès son enfance. Si son talent de musicienne est grandement reconnu sur les scènes populaire et alternative, elle n'est pas pour autant un produit de l'industrie qui l'encense[853].

Aussi bien son parcours professionnel que les raisons qui l'ont poussée à faire de la musique la distinguent des deux artistes analysées dans ce même chapitre. Au terme de ses études, une rencontre décisive la décida en effet à s'orienter vers une carrière de musicienne plutôt que de chercheuse[854] : celle de « Sakamoto-san »[855], ancien travailleur intérimaire, par lequel elle prit conscience de la précarité grandissante touchant les travailleurs japonais. Dès lors, l'artiste devait considérer son activité musicale comme une « mission » au service de la

[850] Voir l'introduction de cette partie, pp. 304-311.

[851] Kawashima Yoshiko (1907-1948), de son véritable nom Aisin Gioro Xianyu, est une princesse mandchoue élevée au Japon qui fut adoptée par un espion au service de l'Armée japonaise du Mandchoukouo durant la Seconde Guerre mondiale. Elle est essentiellement connue pour avoir mené des missions d'espionnage, souvent déguisée en homme. Dans son mémoire, Terao aborde le personnage singulier qu'était Kawashima, alors surnommée « la beauté en costume masculin » (*dansô no reijin*) par les Japonais Arrêtée en 1945, celle-ci fut jugée pour trahison par le gouvernement nationaliste et exécutée d'une balle dans la nuque en mars 1948. Voir l'annexe 1, pp. 490-491.

[852] Terao Jirô est le bassiste du groupe de rock japonais *Sugar Babe*.

[853] Sakamoto Ryûichi, l'un des musiciens japonais les plus connus au monde, a lui-même fait l'éloge des chansons de Terao.

[854] Dans notre entretien, l'artiste a admis avoir hésité entre ces deux voies une fois son mémoire terminé. La découverte des chansons de l'ACI Nishioka Kyôzô (1948-1999), l'ayant profondément touchée, aurait également contribué à son choix de carrière.

[855] « *-san* » est un suffixe honorifique placé devant le nom de son interlocuteur. Nous préférons garder ce suffixe ici, en respectant la parole de l'artiste.

société[856]. Comme Katô Tokiko ou UA, Terao fait partie des rares musiciennes assumant pleinement leur engagement, bien que le sien diffère considérablement dans la forme.

Certaines chansons de Terao s'inspirent directement de la vie de Sakamoto-san. Alors qu'il était encore travailleur intérimaire, il se rendait chaque jour dans le quartier de San'ya, à la recherche d'un emploi journalier. Ce secteur au nord-est de Tôkyô est également connu pour ses auberges bon marché destinés aux journaliers précaires, appelées *doya* — bon nombre de journaliers précaires y logent lorsqu'ils peuvent se le permettre, mais certains se voient contraints de dormir dans la rue lorsque leurs moyens sont insuffisants[857]. Si Terao n'a jamais donné publiquement de précisions quant aux conditions de vie de Sakamoto-san[858], il reste évident que sa vie manquait crucialement de stabilité économique et sociale. L'homme mourut alors que Terao commençait tout juste sa carrière de musicienne. Dans ses textes, elle multiplie les références le concernant, qu'elle interprète sur des mélodies pianistiques, dans un style jazz doux et mélancolique. Nous pouvons citer, entre autres, *Aru ekaki no uta* [Chanson d'un peintre], très représentative du style de Terao.

[1] ひとりの絵描きがおりました 山と花と　描きました 絵描きは赤い花を見て 青い花を描きました それを見ていた人々は 絵描きを笑うだけでした	*Il y avait un artiste peintre* *Qui dessinait une montagne et une fleur* *En voyant une fleur rouge* *Il dessina une fleur bleue* *Et ceux qui assistèrent à cette scène* *Ne firent que se moquer de lui*
[2] 霞を食ってゆけたなら それはどんなによかろうか	*Si je pouvais vivre en me nourrissant de brouillard* *Quelle vie merveilleuse ce serait...*
[3] 絵描きに家はなくゴミ拾い	*Le peintre n'avait pas de domicile, il ramassait des déchets pour vivre*

[856] TERAO, dans notre entretien.

[857] MARUYAMA Satomi 丸山里美, *Josei hômuresu to shite ikiru : hinkon to haijo no shakaigaku* 女性ホームレスとして生きる：貧困と排除の社会学 [Vivre en tant que femme sans-abri : la sociologie de la pauvreté et de l'exclusion] Kyôto, Sekai Shisôsha, 2013, p. 3.

[858] En japonais, deux termes désignent les sans domicile fixe : *hômuresu* et *nojukusha*. Tandis que *nojukusha* désigne des personnes vivant dans la rue, le terme *hômuresu* englobe différents contextes et peut s'appliquer à des personnes dormant dans des cybercafés, des femmes victimes de violence domestique réfugiées dans des foyers d'aide, *etc*. Plusieurs travaux soulignent la nécessité de prendre conscience de cette forme spécifique de précarité (Maruyama, *op. cit.*, p. 34-35).

絵具もとんと買えやしない それを見ていた人々は 見てないふりをしてました	*Sans même avoir de quoi s'acheter suffisamment de couleurs* *Et les personnes qui le voyaient ainsi* *Feignaient toutes de l'ignorer*
[4] 霞を食ってゆけたなら それはどんなによかろうか 青い花の絵すぐにでも 霞に変えて食べちまおう	*Si je pouvais vivre en me nourrissant de brouillard* *Quelle vie merveilleuse ce serait...* *Je changerais le tableau à la fleur bleue* *En brouillard, et je le mangerais*
[5] 絵描きが　死んだその朝は いつもと同じ朝でした 固い地面に花の絵が 青く綺麗に咲きました	*Le matin où le peintre mourut* *Fut un matin tout à fait ordinaire* *Le tableau à la fleur bleue* *S'épanouit avec splendeur sur la terre dure*
[6] 通った誰かが花の絵を　もしも胸に抱いたなら 青い花の絵霞なり 絵描きの言葉運ぶだろう 霞を食ってゆけたなら それはどんなによかろうか	*Si jamais quelqu'un passait devant ce tableau* *Et le serrait contre son cœur* *La fleur bleue deviendrait un brouillard* *Qui porterait les mots du peintre* *Si je pouvais vivre en me nourrissant de brouillard* *Quelle vie merveilleuse ce serait...*

« *Aru ekaki no uta* » [Chanson d'un peintre], Terao Saho, 2006 (piste 67)

Dans cette chanson, Terao raconte l'histoire d'un peintre précaire, sans domicile fixe, se focalisant sur ses deux besoins majeurs : dessiner et manger. Les premières parties de chaque couplet dépeignent la personnalité et la situation du peintre ([1], [3] et [5]). Les deux vers « En voyant une fleur rouge / Il dessina une fleur bleue » caractérisent l'esprit de contradiction de l'intéressé au milieu d'une société qui n'apprécie pas la dissonance. Terao donne à voir le rejet qui s'exprime à son encontre dans les deux vers qui suivent : « Et ceux qui assistèrent à cette scène / Ne firent que se moquer de lui » [1]. L'artiste accentue l'isolement de son personnage : le premier vers du couplet [5], « Le matin où le peintre mourut / Fut un matin tout à fait ordinaire », montre le dédain et l'indifférence sociale dans lesquels le peintre a vécu, une manière pour Terao de dénoncer l'insensibilité de la société pour ses membres les plus vulnérables.

Notons que les besoins fondamentaux du personnage — avant tout, se nourrir — prennent le pas sur son envie de peindre, témoignant d'une détérioration du « droit à une vie digne » mentionné dans l'article 25 de la Constitution japonaise, lequel est censé garantir à tous « un niveau minimal de vie matérielle et culturelle », sans distinction ni discrimination[859]. En réalité, dans la société japonaise actuelle comme dans d'autres (en témoigne l'œuvre cinématographique de Ken Loach), le « droit à la vie » et l'accès à une « vie culturelle » sont dans la majorité de cas envisagés comme l'apanage d'une population capable de s'adapter à la norme socio-économique. Si un membre de la société n'y parvient pas, ce dernier est considéré comme inapte, et l'on considère que ce droit ne lui est plus nécessaire. Dans une société imprégnée de néo-libéralisme, les problèmes sociétaux sont ainsi directement réduits à des problèmes d'ordre individuel, souligne David Harvey[860].

Une autre chanson, sortie en 2010 et également dédiée à Sakamoto-san[861], s'inscrit dans la lignée de la précédente. Intitulée *Asia no ase* [La sueur de l'Asie], elle aborde non seulement la question des travailleurs journaliers, mais également des migrants asiatiques installés au Japon.

[1] おじさんは土方さん けがした土方さん 今は足をひきずってる おじさんは中国語はなす 色んな国の言葉はなす そうやって現場まとめた土方さん	*Le monsieur est charpentier* *Un charpentier blessé* *À présent, il traîne la patte* *Le monsieur sait parler chinois* *Et plein d'autres langues* *C'est ainsi qu'il gérait le chantier*
[2] フィリピンもマレーシアも あいつらいつもいつも　遠くの空眺めてた	*Les Philippins et les Malaisiens* *Regardaient encore et toujours au loin*
[3] アジアの汗しみこんだこの国のビル だからそうなんだ ビル硝子が青空移すのは	*Les bâtiments de ce pays sont* *imprégnés de la sueur de l'Asie* *Voilà pourquoi leurs vitres reflètent le ciel bleu*

[859] En japonais, « *kenkô de bunkateki na saitei gendo no seikatsu* ».

[860] David HARVEY, *A Brief History of Neoliberalism*, Reprinted, Oxford University Press, 2011 [2005], p. 168.

[861] TERAO Saho 寺尾紗穂, *Itoshi, hibi* 愛し、日々 [Ces jours si précieux], Tôkyô, Tennen bunko, 2012, 253 p.

[4] おじさんは独りもの 生活保護の独りもの 目のきれいな独りもの おじさんは英語を知らない 知る必要もなかったな 考えればそりゃそうか	*Le monsieur est seul* *Un solitaire qui bénéficie* *d'allocations* *Un solitaire aux beaux yeux* *Le monsieur ne sait pas parler anglais* *« Je n'en avais pas besoin »* *À bien y réfléchir, c'est une* *évidence…*
[5] 中国もバングラデッシュも あいつらいつもいつも 子供の写真持ってたよ	*Les Chinois comme les Bangladais* *Regardaient encore et toujours* *les photos de leurs enfants*
[6] アジアの汗しみこんだこの国のビル だからそうなんだ ビル風がこんなに強いのは	*Les bâtiments de ce pays sont* *imprégnés de la sueur de l'Asie* *Voilà pourquoi le vent souffle si fort* *entre les immeubles*
[7] あそこのビルもそれもだよ みんな俺らで建てたのよ 今は地面はいつくばるだけさ	*Ces bâtiments-ci ou ces bâtiments-là* *C'est nous tous qui les avons* *construits* *Mais aujourd'hui, je ne peux plus que* *ramper contre le sol*

« *Asia no ase* » [La sueur de l'Asie], Terao Saho, 2010 (piste 68)

La chanson parle d'un vieil homme, ancien charpentier et chef de chantier, dans l'incapacité de continuer à travailler après s'être blessé à la jambe. Ici encore, Terao s'inspire de Sakamoto-san. Le terme charpentier, en japonais, peut s'écrire de deux manières : *daiku* (大工), lequel fait référence à l'artisan, et *dokata* (土方), qui connote un statut social précaire, celui d'ouvrier intérimaire. Pour souligner le regard social réprobateur de ses contemporains, l'artiste opte intentionnellement pour le terme *dokata*, un mot dont l'utilisation n'est pas recommandée par les instances officielles du Japon actuel[862]. Dans la deuxième strophe, la situation d'énonciation change : la désignation « *aitsura* » (littéralement : « ces gens-là »), qui appartient au registre vulgaire et dénote une certaine intimité, se réfère aux employés philippins ou malaisiens. On adopte alors le point de vue du charpentier dont les souvenirs émergent peu à peu : l'artiste chante la nostalgie des travailleurs migrants où les grands immeubles, érigés de leurs mains, reflètent dans leurs vitres immenses l'étendue du « ciel bleu ». Ces grandes

[862] Voir le chapitre II, pp. 95-98.

surfaces de verre deviennent ici le symbole de l'urbanisation et du développement. Deux matériaux dissemblables se juxtaposent : les vitres, jouant avec la transparence, et les immeubles, qui écrasent par leur taille et bouchent les horizons, rappelant la difficulté à vivre au Japon pour un travailleur migrant. Le vers « le vent souffle si fort entre les immeubles » illustre le sentiment de déracinement et la nostalgie des migrants pour leurs pays d'origine : c'est un souffle qui fouette et balaie tout sur son passage, s'engouffrant entre les hautes silhouettes des bâtiments, synecdoque d'un urbanisme contemporain déshumanisé, et qui rend d'autant plus douloureux le souvenir d'un pays natal chaud et accueillant.

À travers l'histoire d'un seul homme, cette chanson révèle en réalité le parcours de milliers de migrants invisibles, qui contribuent pourtant à la grandeur économique du Japon. Le deuxième couplet [4] se focalise sur la situation personnelle de l'homme : il est célibataire et perçoit pour toutes ressources des allocations, deux indices reflétant une situation économiquement instable. Au Japon, un profil de célibataire bénéficiant de l'aide publique suscite tout de suite un regard critique[863]. Terao, pour sa part, fait l'éloge de cet homme, « un solitaire aux beaux yeux » et par cette célébration assumée, prend position contre une marginalisation péremptoire des « perdants » d'une société impitoyable et dénuée d'empathie.

La deuxième partie de la strophe fait mention de son ignorance de l'anglais, une ignorance que l'on pourrait juger de manière négative dans un contexte de mondialisation, et qui renforce l'inadaptation du personnage aux réalités économiques. Pourtant, cette image négative peut aussi être atténuée par la première partie de la chanson, qui insiste sur toutes les autres ressources linguistiques et gestionnaires de l'homme, lequel juge ne pas avoir « besoin » de l'anglais, comme si l'artiste lui avait posé la question. Le couplet [4] se termine par le vers « à bien y réfléchir, c'est une évidence », qui nous donne l'impression que la chanteuse, gênée, juge sa question inopportune, s'apercevant que l'homme n'a effectivement pas l'occasion de parler avec des étrangers anglophones[864]. La dernière strophe [7] dresse le portrait d'un homme blessé,

[863] Inaba Tsuyoshi, le secrétaire du « Conseil National pour les mesures aux problèmes d'aide sociale » (*Seikatsu hogo mondai zenkoku kaigi*) souligne que la société japonaise repose traditionnellement sur l'entraide familiale, que les individus se doivent de solliciter avant de faire appel aux aides sociales. Selon ce dernier, une personne célibataire, sans emploi et bénéficiaire de l'aide sociale est souvent accusée d'abuser de la société, car l'on suppose qu'elle est par ailleurs entretenue par sa famille. Mais Inaba révèle qu'en réalité, la structure d'entraide familiale de la société japonaise contemporaine s'effondre ; dans nombre de cas, les individus qui bénéficient de l'aide publique ne reçoivent aucun soutien financier de la part de leur famille, s'il leur en reste. INABA Tsuyoshi 稲葉剛, *Seikatsu hogo kara kangaeru* 生活保護から考える [Réflexions sur la société, du point de vue de l'aide sociale], Tôkyô, Iwanami Shoten, 2013, chapitre 3.

[864] Même si la langue officielle des Philippines est l'anglais, seules les populations les plus aisées la parlent.

dans l'incapacité de travailler sur des chantiers. À contempler ces hauts immeubles, il exprime, dans les deux premiers vers, la fierté du travail accompli. Pourtant, la perte de son emploi le plonge dans une précarité qui l'oblige à « ramper contre le sol ». Toute la précarité de la classe ouvrière se manifeste en filigrane dans ce décalage.

Au Japon, le taux de pauvreté relative a progressé depuis les années 1980[865] : en 2012, 16% de la population japonaise vivait en-dessous du seuil de pauvreté[866]. Dans les années 1990, on comptabilisait 30 000 personnes sans domicile fixe, un problème que le gouvernement ne décida de résoudre qu'en juillet 2002, avec l'établissement d'une loi visant à leur prêter assistance et multiplier le nombre d'hébergements d'urgence[867]. Aujourd'hui, le gouvernement se targue d'une diminution drastique du nombre de mal-logés au Japon, avec « seulement » 6 000 personnes toujours sans toit. Toutefois, comme le signalent plusieurs travaux, ce chiffre ne reflète qu'une réalité partielle, la définition de « sans domicile fixe » variant selon les critères[868]. D'autre part, selon les statistiques du Ministère de la Santé, du Travail et des Affaires sociales, 40% de la population sans domicile fixe recensée en 2012 avait un travail régulier (CDD ou CDI) avant de vivre dans la rue[869]. La pauvreté n'est aujourd'hui plus une situation extrême ou une condition naturelle ; elle semble pouvoir toucher n'importe qui, n'importe quand. Dans sa chanson, Terao donne un visage humain à cette question, puisque le risque de pauvreté, en menaçant à présent tout un chacun, ne justifie aucunement la marginalisation des populations qui en sont déjà les victimes.

Quant au style parolier et musical de Terao, l'artiste emploie dans la première chanson un style narratif rappelant celui du conte, avec des termes comme *orimashita* ou *yokarôka*, que l'on emploie souvent dans les récits oraux ou les mythes. Ce style contribue à produire un *récit*,

[865] Selon l'OCDE, le taux de pauvreté se définit par « la proportion de personnes dont le revenu est inférieur au seuil de pauvreté » (soit 1,25 dollars, selon les critères établis par le Fonds Monétaire International), tandis que celui de la pauvreté relative se détermine par la proportion de personnes ne disposant pas de ressources leur permettant de mener une vie jugée « normale ». Bien évidemment, le critère de « vie normale » varie selon les pays. Souvent, chaque pays établit son propre seuil de pauvreté, relatif à la moitié du revenu moyen de la population. Voir le site de l'OCDE, https://data.oecd.org/fr/inequality/taux-de-pauvrete.htm (consulté le 20 avril 2018), et Stéphan LOLLIVIER, « La pauvreté : définitions et mesures », in *Regards croisés sur l'économie*, n° 4, février 2008, pp. 21-29.

[866] MINISTÈRE DE LA SANTÉ, DU TRAVAIL ET DES AFFAIRES SOCIALES (MHLW), *Sôtaiteki hinkon chôsa* [Enquête sur la pauvreté relative au Japon], MHLW, 2015.

[867] *Act on Special Measures concerning Assistance in Self-Support of Homeless* (2002).

[868] Voir FURUGORI Tomoko et RI Seiga, "Social Environments for Becoming Street-Homeless and an Analysis on the Determinants of Homelessness in Japan", in *Shôgaku ronsan*, nº 3, vol. 55, mars 2014.

[869] MHLW, *Heisei 24-nen `hômuresu no jittai ni kansuru zenkoku chôsa kentôkai' hôkoku-sho* [Rapport d'enquête sur la condition des personnes sans abri pour l'année 2012], s.l., MHLW, 2013.

où l'absence de style direct tient l'artiste à distance, laissant l'auditeur seul juge de la situation. Le mélange entre une mélodie paisible et des scènes rudes, comme dans les vers « le peintre n'avait pas de domicile, il ramassait des déchets pour vivre » [3] ou « le matin où le peintre mourut » [5], traduit toute la violence du silence de la société. Dans la deuxième chanson donnée en exemple, Terao opte cette fois-ci pour un style d'énonciation propre au reportage, avec une alternance entre le témoignage du personnage et son propre commentaire. Elle permet à l'auditeur de s'identifier plus aisément à l'ancien ouvrier, exclu du monde actif et condamné à la pauvreté. Dans les deux cas, la musicienne refuse de céder aux sirènes d'un registre tragique, préférant l'utilisation d'expressions familières à connotation autodérisoire : lorsque l'homme admet ne pas parler anglais, le narrateur réagit en se disant « *sorya sô ka* » (« c'est une évidence »), une formule dérivée de l'expression plus formelle « *sore wa sô da* », qui dédramatise la situation. Ce passage s'accompagne à l'audio du retentissement d'un bruit de klaxon, qui, avec humour, raille la maladresse de l'artiste. Le profil de l'homme est plutôt atypique : il connaît différentes langues asiatiques mais ne maîtrise pas l'anglais. Terao en dresse un portrait touchant et plein d'empathie, rompant avec le mépris social classique.

3-2. La narratologie allégorique de Terao Saho

Outre les thématiques de ses chansons, la singularité de Terao s'explique aussi par la structure de ses paroles et leur narratologie. Comme dans les deux titres que nous venons d'aborder, l'artiste adopte fréquemment un style narratif proche de celui du conte, style qui fut souvent employé dans les *kayôkyoku* de l'après-guerre et dans les *min-yô*, les chansons folkloriques japonaises. Lorsque les premières femmes ACI commencèrent à écrire des chansons dans les années 1970, rares étaient celles à emprunter au style des *kayôkyoku* des décennies 1950-1960 ou des *min-yô*. Comme nous l'avons succinctement abordé dans la première partie[870], les musiciens d'alors préfèrent l'épopée à la confession de sentiment[871], l'attachement à la prosodie au détriment du sens expliquant l'abandon de la narration romantique chez certains artistes majeurs de l'époque, tels le quatuor folk Happy End (*Happî endo*, 1969-1973). Puis ce style épique allait dans les années 1990 céder sa place à une certaine tendance au « non-sens », notamment après l'avènement du genre *J-pop*. La majorité des

[870] Voir pp. 80-84.

[871] OKAZAKI Kanjirô 岡崎乾二郎, « Oto wa nihongo wo tachikireru ka » 音はニホンゴを断ち切れるか [La sonorité peut-elle se détacher de la langue japonaise?], in *Eureka*, nº 9, vol. 35, juin 2003, p. 147. ; YAMASAKI Aki 山崎晶, "Content Analysis of Japanese Popular Music", in *Ningengaku kenkyû*, vol. 17, mars 2017, p. 7.

chansons privilégient alors davantage la sonorité des paroles, quitte à délaisser le sens[872]. Or, alors qu'elle commence sa carrière musicale professionnelle dans les années 2000, Terao suit tantôt le style des *kayôkyoku*, tantôt celui des *min'yô*[873]. La chanson suivante est représentative de sa passion pour cette forme narrative. Nous avons ajouté une transcription en alphabet latin pour nous intéresser à la métrique des vers :

老いぼれロバがおりました 薪をのせればハーゼーゼー とても役には立ちやせん	Oibore roba ga orimashita Maki wo nosereba hâ-zê-zê Totemo yaku ni wa tachiya sen	*Il était une fois un âne gâteux* *Lorsqu'il portait des bûches, il se fatiguait tout de suite* *C'était un âne qui ne servait à rien*
安くてかまわん売ってこい 言われて少年とぼとぼと 市場へ向かうその途中 ずっとロバの背なでました	Yasukute kamawan utte koi Iwarete shônen tobotobo to Ichiba e mukau sono tochû Zutto roba no se nademashita	*« C'est pas grave, vends-le même à bas prix, vas-y ! »* *Une mission échut ainsi au pauvre petit garçon* *Sur le chemin qui mène au marché* *Il caressa le dos de l'âne*
買い手のつかぬそのロバと 少年は丘に行きました 東にまっかなお月さま 少年は泣きたくなりました	Kaite no tsukanu sono roba to Shônen wa oka ni ikimashita Higashi ni makka na o-tsuki-sama Shônen wa nakitaku narimashita	*Avec cet âne dont personne ne voulait* *Le petit garçon monta sur la colline* *Une lune rouge apparut à l'est* *Il était au bord des larmes*
何にも知らぬ老いぼれの ロバの瞳はぬれぬれと 少年の顔みつめてる 早く帰ろうとみつめてる	Nannimo shiranu oibore no Roba no hitomi wa nurenure to Shônen no kao mitsumeteru Hayaku kaerô to mitsumeteru	*Quant à l'âne, qui ne savait rien* *De ses yeux brillants* *Il regarda le petit garçon* *Comme pour lui demander de rentrer à la maison*
その時買い手が後ろから 光る銀貨を差し出して 優しくロバをなでました	Sono toki kaite ga ushiro kara Hikaru ginka wo sashidashite Yasashiku roba wo	*Soudain, quelqu'un apparut* *Qui donna des pièces d'argent au garçon*

[872] Abe Casio réfute toutefois ce discours en analysant la poétique de certains artistes des années 1990 dans un article publié par la revue Eureka (Abe, 2003, p. 79-107). Nous reviendrons sur ce point dans le chapitre suivant, mais pouvons dès à présent noter qu'Abe, dans son analyse, se focalise sur des artistes n'étant pas considérés comme appartenant à la J-pop *mainstream*, c'est-à-dire ne suivant pas la tendance commerciale de l'industrie musicale.

[873] Dans notre entretien, l'artiste exprime son attachement à la métrique classique en cinq et sept syllabes, que l'on emploie dans les *tanka* (poèmes traditionnels japonais), mais également dans les *kayôkyoku* et les *min'yô*.

	nademashita	*Et caressa l'âne d'une main tendre*
老いぼれロバの これからの 仕事はかろい姫さま 運ぶこと 遠いお国へ運ぶこと えんやこらさと運ぶこと	Oibore roba no korekara no Shigoto wa karoi himesama hakobu koto To-oi okuni e hakobu koto En'ya korasa to hakobu koto	*Le nouveau travail du vieil âne* *Fut de porter une petite princesse sur son dos* *Pour l'amener dans un pays lointain* *Il s'y appliqua de toutes ses forces*
手にした銀貨を にぎりしめ 少年の胸はつんとした 何にも知らぬ老いぼれの ロバのしっぽは ゆらゆらと 少年の心揺さぶった ありがとうなと 揺さぶった	Te ni shita ginka wo nigirishime Shônen no mune wa tsun to shita Nannimo shiranu oibore no Roba no shippo wa yurayura to Shônen no kokoro yusabutta Arigatô na to yusabutta	*Ses pièces d'argent dans la main* *Le petit garçon eut le cœur serré* *Quant à l'âne, qui ne savait rien* *Sa queue se balança lentement* *Elle ébranla le cœur du garçon* *L'ébranla de mercis*

« *Oibore roba no uta* » [La chanson de l'âne gâteux], Terao Saho, 2012 (piste 69)

Intitulé *Oibore roba no uta* [La chanson de l'âne gâteux], ce morceau parle d'un petit garçon à qui une mission a été confiée : il doit trouver quelqu'un à qui vendre son âne, trop vieux pour le marché. Alors qu'il désespère, une personne providentielle finit par apparaître et lui achète la bête. Le jeune garçon, satisfait par l'argent qu'il a gagné, se sépare pourtant avec tristesse de l'animal auquel il tenait tant. Cette histoire, qui peut sembler très simple et banale, contient pourtant des détails imagés et de nombreuses expressions atypiques et métonymiques. En restant fidèle à la forme 7-5 (*oibore roba ga* / *orimashita*, et ainsi de suite), Terao choisit un langage suranné (« *yaku ni wa tachiyasen* », « *kaite no tsukanu* », « *en'ya korasa* »), auquel s'ajoute des onomatopées atypiques telles que « *hâ-zê-zê* » (qui traduit une respiration difficile), « *nure nure* » (les yeux « brillants » d'innocence de l'âne), qui s'accordent très bien au rythme enjoué du piano. L'artiste invite ainsi les auditeurs dans l'univers d'un conte pour enfants. Mais au-delà de cette musique enjouée et candide, l'histoire pose la question de la valeur d'échange sur le marché économique : le décalage entre la naïveté du vieil âne, qui n'a plus aucune valeur comme produit marchand, et le conflit interne du jeune garçon, devant le vendre alors qu'il le

considère comme son ami, interrogent la notion de transaction marchande dans une société privilégiant l'accumulation de capitaux et l'enrichissement matériel au détriment de l'enrichissement relationnel : « Ses pièces d'argent dans la main / Le petit garçon eut le cœur serré ».

Il est intéressant de souligner qu'il n'y pas de discours direct ; les émotions des personnages ne sont que rapportées par la voix du narrateur qui reste parfois évasive, laissant libre cours à l'imagination. Le dernier vers « *arigatô na to yusabutta* » (« l'ébranla de mercis ») ouvre ainsi deux possibilités de sujet : 1. touché par l'âne, le garçon remercie son animal ; 2. le vieil âne remercie le jeune garçon. Cette liberté d'interprétation donne une marge de manœuvre à la chanteuse et lui permet d'apporter une fonction critique à son récit. Pour ce faire, Terao use également d'un autre style : outre ses chansons-contes, l'artiste s'inspire souvent d'œuvres littéraires, en prose comme en vers.

[1] 女がまだきれいだったとき 父と夫とぼうやとが 続けて死んで いきました	*À l'époque où la femme était encore belle* *Son père, son mari ainsi que son fils* *Moururent l'un après l'autre*
[2] 三人の影を抱きしめて 女が床に臥せたとき 国にいくさがおきました	*Lorsque la femme prit le lit,* *Gardant leur image dans son cœur,* *Une guerre éclata dans son pays*
[3]女の思うことおなじこと 思いはぐるぐるめぐる	*Les pensées de la femme* *Se mirent à tourner en vase clos*
[4] 父さんどこへいったろう あの人今日も帰りが遅い ぼうやよ早く出ておいで 私はここで待ってるから	*Où est-il parti, mon père ?* *Mon mari rentre encore tard ce soir* *Où te caches-tu, mon petit ?* *Je vous attends toujours ici*
[5] 兵士が家までやってきて 立てと命じたときも 女は同じ床の中 三人の影を思い出す	*Même lorsqu'un soldat arriva chez elle* *Et lui ordonna de sortir de son lit,* *La femme ne le quitta point,* *Perdue dans ses pensées pour ces trois ombres*

[6] 兵士が女の床ごと持ち上げ 林の中へとかついでも 女は微かに笑ってた	*Lorsqu'il la souleva avec son lit* *Et l'amena dans la forêt,* *La femme souriait toujours*
[7] 雨がけぶり雪おりて　それがと けていくさも終わり	*La pluie étendit son brouillard, la neige tomba* *Et quand elle fondit, la guerre s'acheva*
[8] 林に一つのされこうべ 女のそれかは知らないが 風が吹けば聞こえるそうな	*Dans la forêt se trouvait un crâne* *Impossible de savoir à qui il appartenait* *Mais une voix résonne quand souffle le vent*
[9] 父さんどこへいったろう あの人今日も帰りが遅い ぼうやよ早く出ておいで 私はここで待ってるから	*Où est-il parti, mon père ?* *Mon mari rentre encore tard ce soir* *Où te caches-tu, mon petit ?* *Je vous attends toujours ici*

« *Kyôjo* » [La Folle], Terao Saho, 2009 (piste 70)

Cette chanson s'inspire du conte de Maupassant « La Folle », inclus dans le recueil des *Contes de la Bécasse*, publié en 1883[874]. L'ouvrage se compose de nouvelles traitant notamment de la guerre franco-prussienne, que Maupassant avait vécue comme engagé volontaire. Ce recueil est marqué par les stigmates traumatiques de la guerre, entre folie et chaos émotionnel profond, une constante que l'on retrouve dans une grande partie de l'œuvre de Maupassant[875]. « La Folle » raconte l'histoire d'une femme ayant successivement perdu trois proches : son père, son mari et son fils. Dévastée, elle perd peu à peu la raison, avant que n'éclate quelques années plus tard la guerre. Lorsqu'un officier se rend chez elle, la femme, seule depuis quinze ans, a d'ores-et-déjà sombré dans une folie pathologique. Sceptique et persuadé qu'elle se moque de lui, l'officier ordonne à ses soldats de l'abandonner quelque part. Un jour, le narrateur retrouve dans la forêt un crâne, qu'il perçoit comme une relique de cette femme désespérée. Il décide alors de le conserver pour enseigner aux générations futures les atrocités du conflit. Dans

[874] Guy de MAUPASSANT, *Les Contes de la Bécasse*, Paris, Le Livre de Poche, 1993, 191 p.

[875] Mariane BURY, « Maupassant et les états d'angoisse », in *Fabula Colloques*, 19 février 2012.

une entrevue, Terao a confessé sa fascination pour la manière dont Maupassant décrivait la « folie de la guerre »[876].

La chanson se compose de trois couplets, dont le deuxième n'est pas suivi de refrain. Comme l'auteur de la nouvelle, la musicienne ne décrit pas froidement l'état psychologique de la femme ; elle préfère le laisser supposer à ses auditeurs, et se contente d'évoquer avec pudeur et lyrisme sa condition. La strophe [7], « Lorsqu'il la souleva avec son lit / Et l'amena dans la forêt / La femme souriait toujours » suggère toutefois l'inhumanité de la guerre et la démence du personnage principal, dont la progression était déjà suggérée par les strophes précédentes. La répétition du refrain traduit la boucle que forment les pensées de la femme, à jamais prisonnière du souvenir de ses proches ([3] et [9]). Terao met par ailleurs en scène cette tragédie avec une esthétique musicale originale : ces pensées obsessionnelles de la femme prennent auditivement la forme d'une mélodie au piano, qui court dans des tonalités mineures. L'interruption de la mélodie entre les strophes [5] et [6], accompagnée d'un piano qui se durcit, met en relief la cruauté des soldats et de la guerre, qui ont détruit la vie d'une femme ordinaire. Comme Anne-Claire Gignoux l'indique dans ses travaux, la musique peut reproduire le rythme et la progression d'un poème : « même si elle est incapable d'indiquer l'évolution narrative du poème, elle reproduit, par sa répétitivité, la structure visuelle d'un poème, marquée par la répétition des blocs que sont les strophes »[877]. Dans le cas de cette chanson, la musique peut s'adapter à d'autres genres littéraires que le poème. Terao emploie avec adresse la répétitivité de la chanson populaire afin de mettre l'état d'esprit obsessionnel de la démente en exergue. Le style narratif de Terao est ainsi doublé d'une esthétique sonore accentuant la description de la cruauté de la guerre chez Maupassant. L'artiste cherche également à traduire d'une autre manière le regard porté par l'écrivain sur l'angoisse : si Maupassant n'a pas donné de voix à cette femme malade, Terao, elle, s'y résout en lui dédiant le refrain. Pour évoquer la subjectivité de la femme, elle semble avoir choisi de personnifier son aliénation. Elle a ainsi traduit le titre du conte, « La Folle » par *Kyôjo* au lieu de *Kichigai*, terme péjoratif qui, du fait de sa connotation discriminatoire, aurait pu faire l'objet d'une censure[878]. Il est possible que Terao, quoique coutumière de l'emploi de mots politiquement incorrects dans ses textes, l'ait évité

[876] KITAZAWA Natsuo 北沢夏音, *MIDI RECORD CLUB MAGAZINE INTERVIEW #1 Terao Saho « Ai no himitsu »*, http://midiinc.com/cgi/contents/magazine.php?id=25, consulté le 23 mai 2016.

[877] Anne Claire GIGNOUX, « Mettre un texte littéraire en musique : une interprétation intersémiotique » in *Chanson populittéraire*, Paris, Éditions Kimé, 2013, p. 226.

[878] Voir le chapitre II, pp. 95-98.

pour cette raison — à moins qu'elle n'ait intentionnellement remplacé la lecture du titre par *kyôjô* afin de redonner un peu d'humanité au personnage. La musicienne aurait ainsi cherché à rapprocher ses auditeurs de l'univers décrit par Maupassant tout en les invitant à relire ce conte d'une autre façon.

3-3. « Je suis persuadée de la nécessité de continuer à affirmer mes positions. »

Comme le montrent ces trois chansons, Terao manifeste un vif intérêt pour les êtres marginaux, inadaptés et malades, qu'elle met en scène dans des récits imagés et des mélodies pianistiques expressives. La chanson que nous allons maintenant étudier est sans doute celle dans laquelle ses prises de position adoptent leur forme la plus directe.

[1] 愛を知らない子どもたちに歌う 子守唄　私は知らない	*Je ne connais pas de berceuse* *À chanter aux enfants privés d'amour*
[2] 安らぎを忘れた大人たちにかける言葉を　私は知らない	*Je ne connais pas de mots* *À adresser aux adultes privés de paix*
[3] 私は知らない 人を守るすべを 私は知らない なんにも知らない	*Je ne sais pas,* *Je ne sais pas comment protéger les êtres humains* *Je ne sais pas, je ne sais rien*
[4] 原発の日雇いで 放射能で被曝したおじさんが 虫けらみたいに弱るのを 都会の夜は黙殺する	*Travailleur journalier dans une centrale nucléaire,* *Un monsieur, irradié,* *S'affaiblit comme une petite vermine* *Mais la nuit sur la ville l'enferme dans son silence*
[5] 私は知らない 人を救うすべを 私は知らない なんにも知らない	*Je ne sais pas,* *Je ne sais pas comment sauver les êtres humains* *Je ne sais pas, je ne sais rien*
[6] 私は知らない きれいな未来を あるのは泥のように 続いていく日々 泥の上に花を咲かすそのすべを	*Je ne connais pas* *De bel avenir* *Ce qu'il y a devant nous,* *C'est une suite de jours boueux* *Et je ne sais pas comment faire éclore* *De fleurs dans la boue*

私は知らない

J'aimerais comprendre

[7] 私は知りたい

« *Watashi wa shiranai* » [Je ne sais pas], Terao Saho, 2010 (piste 71)

Cette chanson est la seule dans laquelle Terao exprime son point de vue sur l'énergie nucléaire. Écrite en 2010, mais publiée en 2012, après l'accident de la centrale nucléaire de Fukushima Daiichi, elle a été inspirée par un reportage du photographe Higuchi Kenji (1937-)[879] publié en 1981, *Yami ni kesareru genpatsu rôdôsha* [Les travailleurs du nucléaire condamnés aux ténèbres]. Higuchi, après avoir recueilli de nombreux témoignages d'employés de centrales nucléaires, dénonça dans ce documentaire leurs piètres conditions de travail. Terao ne fut pas sans esquisser un parallèle entre le profil de ces travailleurs précaires et celui des intérimaires du quartier de San'ya ou des *doya*, à qui elle tient tout particulièrement. Dans un essai paru en 2015, l'artiste avouait « ne pas pouvoir s'empêcher d'être intriguée par ce problème »[880]. À mesure qu'elle se documenta et découvrit l'inhumanité des conditions de travail des ouvriers du nucléaire, elle se mit à ressentir une grande honte pour être restée si longtemps dans l'ignorance de leur quotidien.

> 知らないことばかりだった。それもショックなことばかりだ。原発がクリーンエネルギーだという人たちは、この労働現場のダークな実態をどれだけ知っているのだろうか。（…）一番ショックなのはそうした事実を知らずに、のほほんと電気を使い、二酸化炭素を出さないからやっぱり火力よりはいいんだろうし、太陽光とか風力とかはいずれ主要な発電源になってほしいけど不安定な部分もあるし、今のところ原子力なのかなあ、と大して勉強もせずに思っていた自分自身の在り方だった。怒りと恥ずかしさがこみあげた。人を踏んづけて生きているとはこのことだ。[881]

[879] Higuchi est un photojournaliste connu au Japon pour son engagement écologique ; il a publié de nombreux livres sur les problèmes environnementaux, notamment la pollution de l'air due aux activités industrielles. Il s'est essentiellement intéressé aux travailleurs du nucléaire en tant que photographe. Voir son site officiel : https://kenjihiguchi.jimdo.com/, consulté le 20 avril 2018.

[880] TERAO Saho, *Genpatsu rôdôsha* 原発労働者 [Les travailleurs du nucléaire], Tôkyô, Kôdansha, 2015, p. 22.

[881] *Ibid.*, p. 26.

> J'ignorais tout. Et tout était choquant. Que savent ceux qui prétendent que l'énergie nucléaire est propre des sombres réalités du terrain ? […] Mais ce qui m'a le plus effrayée, ce fut mon propre comportement. J'utilisais cette énergie dans l'insouciance, parfaitement ignorante de ces réalités, et j'osais penser que le nucléaire était mieux que le charbon, qui émettait du CO^2, et j'osais même me dire que les énergies solaire et aérienne étaient encore instables, que l'énergie nucléaire était pour le moment la meilleure solution... sans même trop me renseigner sur le nucléaire, bien sûr. Alors la colère et la honte m'ont envahie : s'il y avait bien quelqu'un qui vivait en marchant sur les autres, c'était moi.

Watashi wa shiranai est donc issue de cet immense embarras que ressentit l'artiste en prenant conscience de son ignorance. Les « adultes privés de paix » [2] désigneraient ces ouvriers de la strophe [4], travailleurs journaliers dans les centrales. Dans cette strophe, l'artiste dénonce l'ignorance des populations des grandes villes, qui consomment beaucoup d'électricité, inconsciemment, sans s'interroger sur la manière dont elle est produite[882]. À travers le terme « *mushikera* » (« petite vermine »), Terao dénonce le manque de considération et le mépris de la société envers ces personnes, contraintes de se satisfaire d'un statut déprécié. Le même genre de description revient dans la strophe [6] avec les deux vers : « Ce qu'il y a devant nous / C'est une suite de jours boueux », dans lesquels Terao transcrit de potentiels témoignages d'ouvriers de la centrale. Cette inscription dans un quotidien répétitif et morne donne la mesure de la frustration de l'artiste devant tant d'ignorance. Une colère à laquelle elle souhaite mettre un terme dans le dernier vers de la chanson, nous y révélant son désir d'en apprendre davantage sur cette situation.

Si la chanson a été composée en 2010, nous avons vu que ce n'est que deux ans plus tard, soit après le 11 mars 2011, qu'elle finit par sortir. Une autre version de ce titre figure dans l'album *Aoi yoru no sayonara* [Un adieu dans une nuit azurée] (2012), cinquième opus de Terao, qui collabora pour l'occasion avec plusieurs artistes japonais tels que Nanao Tavito[883], ou le rappeur Illreme. Par rapport à la version originale, une partie rappée, écrite et interprétée par Darthreider, fut ajoutée :

[882] Avant l'accident de la centrale nucléaire de Fukushima Daiichi, l'électricité consommée par l'agglomération de Tôkyô provenait de cette seule centrale. Depuis lors, on note une prise de conscience généralisée de la population des grandes villes à l'égard de sa consommation énergétique.

[883] Nanao Tavito (1979-) est un ACI célèbre dans les milieux de la musique populaire dite *alternative*. Il est également connu pour son engagement social et politique depuis le 11 septembre 2001. Nous aborderons le cas de ce chanteur dans le chapitre suivant.

原発の　日雇いで　一仕事	*Travailleur journalier à la centrale*
がんばろうと独り言	*nucléaire, Je me dis à moi-même « bon*
一人　帰り支度した	*courage »*
気付かずに傷ついた	*Tout seul, je me prépare à rentrer*
とぼとぼ家路に着いた	*Blessé sans le savoir,*
青い光は　赤信号	*J'arrive à la maison*
後には何ものこらない	*La lumière bleue est en réalité un feu*
都会の夜は　煌々と灯を灯す	*rouge*
	Plus tard, il ne restera rien
	La nuit sur la ville est criblée de lumières
私は知らない	*Je ne sais pas*
その街があるのかさえも	*Je ne sais même pas si cette ville existe*
もしかしたら知りたくないだけか	*À moins que je ne veuille juste pas le savoir*
何も知らない	*Je ne sais rien*
福島県　新築の家を買った親子3人	*À Fukushima, un couple avec enfant avait acheté une maison neuve*
娘は2歳	*Leur fillette a deux ans*
外の線量が高くて家からは一歩も出れない	*Elle ne peut pas faire un seul pas dehors à cause de la radioactivité*
狭い家の中ですごすだけ	*Alors elle passe ses journées à l'intérieur*
あの子は知らない	*Elle ne sait pas si jouer dehors est amusant*
お外は楽しいの？	*Si le soleil est brillant,*
太陽はまぶしいの？	*Si les choux sont bons*
キャベツはおいしいの？	
遊んであげたいよ	*Je veux jouer avec elle,*
教えてあげたいよ	*Je veux lui dire*
でも今は小さなサークルの中で	*Mais elle accueille chaque jour le matin*
迎える朝	*dans son petit cercle*

« *Watashi wa shiranai* », extrait de la partie rappée par Darthreider

À partir des paroles de Terao, le rappeur Darthreider a tiré deux scènes : une description plus détaillée de la vie d'un travailleur, et un commentaire sur la situation d'une famille de Fukushima après l'accident. Cette deuxième partie, plus longue, ne figurait pas dans la version

originale de la chanson. Darthreider a trouvé son inspiration dans les nouveaux enjeux sociétaux apparus pendant la période post-Fukushima. Comme l'analyse David Diallo[884], le rap est fondé sur l'intertextualité : les textes citent et font référence à d'autres textes, engendrant ainsi une nouvelle perspective. Ce passage, qui repose pleinement sur l'intertextualité de ce registre musical, permet à Terao d'actualiser sa chanson au regard des événements récents.

Selon l'artiste, peu de livres de vulgarisation consacrés à la question des travailleurs du nucléaire ont été publiés durant les trente années qui précédèrent l'accident de la centrale de Fukushima Daiichi[885]. C'est en cherchant à documenter la situation de ces travailleurs que Terao entreprit de multiplier les entretiens avec eux, et ce d'autant plus depuis l'accident. Bouleversée par l'enquête et la méthodologie de Higuchi Kenji, qui avait réussi à créer au fil des années une véritable relation de confiance et de proximité avec ses sujets d'étude[886], elle souhaita procéder de la même façon, adoptant toutefois une approche plus socio-anthropologique avec des enquêtes de long terme, non directives. Outre des entretiens sur le terrain, elle entreprit de maintenir par voie de courriel un contact régulier avec chaque travailleur afin de confirmer ses données et récolter des précisions, dans un souci de réalisme comme de fidélité à la réalité des ouvriers. La manière dont l'artiste aborde ces témoignages nous semble également très intéressante : revendiquant une position antinucléaire, son analyse des discours est, de fait, moins scientifique qu'herméneutique[887]. En examinant la situation évoquée par six travailleurs[888] au prisme des événements historiques de l'industrie nucléaire de ces trente dernières années, la chanteuse chercha à documenter le point de vue des ouvriers quant aux conditions de travail dans ce secteur industriel. Au fur et à mesure de ses enquêtes, l'artiste esquissa une corrélation entre privatisation de l'énergie et détérioration des conditions de travail sur les sites nucléaires : suite à la privatisation de 2005, de « grandes » institutions telles que les collectivités autonomes — autrefois d'importants clients de compagnies d'électricité comme Tepco — préférèrent par exemple se lier à des prestataires moins chers. Cette dérégulation économique, assortie d'une mise en concurrence plus grande entre prestataires énergétiques,

[884] David DIALLO, "Intertextuality in Rap Lyrics", in *Revue Française d'Etudes Américaines*, nº 1, vol. 142, 2015, p. 40.

[885] TERAO, *Genpatsu rôdôsha, op. cit.,* pp. 29-30.

[886] TERAO, *ibid.,* pp. 93-94.

[887] L'artiste abrège en effet ses références bibliographiques et n'hésite pas à exprimer son point de vue en restituant les témoignages.

[888] Selon la postface du livre, il se pourrait néanmoins que l'artiste ait conduit des entretiens avec davantage de travailleurs.

conduisit ces compagnies à rationaliser leurs coûts de production au mépris des conditions de travail de leurs employés. L'industrie nucléaire est aujourd'hui composée de nombreux sous-traitants, qui maintiennent leurs employés dans des conditions souvent exécrables[889], et les privent parfois d'indemnisation en cas d'accident du travail. Ces irrégularités et manquements à la législation sont bien souvent dissimulés par peur de ternir l'image de l'industrie nucléaire. Les cadences de travail infernales, accompagnées d'objectifs de production irréalisables renforcent la pénibilité du travail et exercent une pression sur des travailleurs contraints, par voie de fait, à négliger leur santé pour ne pas perdre un emploi déjà très peu sécurisé. À travers les témoignages qu'elle recueille, Terao découvre le cercle vicieux dans lequel l'énergie nucléaire, en prise à un système économique néolibéral, s'est retrouvée piégée[890].

> 電力自由化が始まったことも追い風となり、原発に求められる効率化の波は、定期検査機関の短縮という形で押し寄せた。タイトになった作業時間のしわ寄せはケガや事故という形で労働者にいくが、現場への影響はそれにとどまらない。見えてきたのは原発の効率化のために労働者教育がないがしろにされてきた実態だった。(…)効率化の名のもとにこの社会が切り捨てたものの第一は、労働者を育てるという態度、労働者に人間的に向き合う姿勢なのかもしれない。[891]

> Avec l'essor de la libéralisation de l'énergie, le rendement attendu se traduisit par un raccourcissement du temps de contrôle technique. Bien évidemment, cette cadence resserrée causa de multiples accidents et infligea des blessures aux employés, entre autres impacts sur l'environnement de travail. Mais ce qui transparaît dans leurs témoignages, c'est surtout l'absence de formation des travailleurs en vue d'augmenter la productivité. […] La première chose que notre société a sacrifiée sur l'autel du rendement serait peut-être bien cette volonté de former les travailleurs, si ce n'est de les considérer avec humanité.

[889] Un des témoins interrogés cite en exemple le manque de sanitaires sur certains sites nucléaires. Au regard des restrictions horaires et des quotas de production, il est impossible aux employés de se rendre à des toilettes situées hors de leur site de travail, puisqu'ils n'ont pas le temps d'enlever leurs tenues spécifiques et de se faire décontaminer pour pouvoir sortir. Par conséquent, les employés sont contraints de se soulager sur le site (*ibid.*, pp. 82-83).

[890] La libéralisation de l'énergie commença à partir de l'année 1995, et fut institutionnalisée en 2005 avec l'instauration du Japan Electric Power Exchange, institut destiné à faciliter la transaction de l'énergie au Japon. Terao souligne que la libéralisation de l'énergie se renforça à compter de cette année-là (*ibid.*, p. 79).

[891] *Ibid.*, pp. 80, 88.

Témoignages à l'appui, l'ACI dénonce l'ambiguïté de la frontière entre les victimes des impératifs de rendement et leurs supposés bourreaux, tous deux pris dans un engrenage économique toujours plus puissant. Parmi les travailleurs interrogés, les uns accusent la compagnie, les autres regrettent d'y travailler ; certains refusent d'émettre un quelconque jugement, conscients d'avoir pu nourrir leur famille grâce à ce travail, quand d'autres souffrent enfin de pathologies dont l'origine demeure obscure. Le seul point commun entre tous ces gens est finalement d'avoir été amenés à travailler dans les centrales nucléaires par *nécessité*, d'où la limite présentée par ces témoignages, neutralité faisant bien souvent loi pour éviter toute prise de position qui risquerait de compromettre leur emploi. Terao propose pour sa part une discussion approfondie, dans laquelle « chacun se met à la place d'un autre »[892]. Et de s'exprimer en ces termes dans sa postface :

> 「人を踏んづけて生きている」と書いた。けれど、踏んづける側と踏んづけられる側の境目はあいまいだ。何かのきっかけで、人は理不尽でシビアな世界に生きざるを得なくなる。極端に言えば、自らが安泰だからといって社会の暗部に無関係を決め込むことは、未来の自分、自分の子孫や近しい人がそうした場所で苦しむ可能性を肯定することだ。日々心の冷えていくようなニュースを目にしながら、それでも、否それゆえに（…）樋口健二さんのように、淡々と自分のなすべき表現を続けなければ、と改めて感じている。[893]

> J'ai écrit que l'on « marchait sur les autres pour vivre ». Or, la limite entre ceux qui écrasent les pieds d'autrui et ceux qui se font écraser les pieds est bien ambiguë. Un simple aléa, et un être humain se voit amené à devoir vivre dans un univers aussi hostile. Autant dire, en forçant le trait, qu'ignorer par confort les noirceurs de la société et ne pas se salir les mains avec elles revient à se faire potentiellement souffrir à l'avenir, de même que ses descendants et ses proches. À observer les nouvelles horrifiantes [concernant les problèmes sociaux] qui nous sont données à voir tous les jours, je suis plus que jamais convaincue de la nécessité de continuer à exprimer ouvertement mes positions, avec le même calme que M. Higuchi Kenji.

Comme UA et Cocco, Terao justifie son engagement politique par une forme de responsabilité à l'égard des générations futures, qu'elle justifie également par le respect de la

[892] *Ibid.*, p. 198.

[893] *Ibid.*, p. 202.

dignité humaine. L'artiste souhaite cependant exprimer sa posture quant aux problématiques sociétales « d'un ton calme », et non à voix haute. À ses yeux,

> 社会のある問題を知ったからといって、それがそのまま表現になるわけではない。「知る」ことがそのまま「表現」にはならないのだ。表現になるためには、やはり「知る」＋「深く感じる」という過程を経ることが必要 (…)。[894]

> [a]voir conscience d'un certain problème social ne signifie pas qu'il faille pour autant s'exprimer [de manière artistique] sur le sujet. Le « savoir » ne se transforme pas tout seul en « expression artistique ». Il faut tout un cheminement pour que celle-ci prenne forme, un processus au cours duquel des ressentis profonds viennent s'ajouter à ce savoir.

Ces mots témoignent du renouveau de la pratique artistique de la chanteuse, qui après avoir traité et analysé ces témoignages d'employés du nucléaire, trouva un matériau extérieur à sa propre sensibilité pour évoquer les problèmes qui lui tiennent à cœur. Désormais, ce n'est plus par sa seule capacité d'empathie — telle que nous avons pu l'observer dans *Watashi wa shiranai* — que l'artiste se permet d'évoquer les conditions de ces travailleurs exploités. Consciente de la difficulté à générer une parole sincère et authentique, Terao apprit beaucoup auprès de ces travailleurs, notamment à déceler et traduire toute la communication non verbale qui accompagnait leurs discours parfois trop convenus. Les sentiments ou pensées apparaissaient alors plutôt en filigrane à travers des gestes, des réactions. Terao s'ingénie depuis à retranscrire la richesse de ces interactions et la complexité du réel dans une musique posée et paisible, influencée par les harmonies du jazz. En associant une narration typique des *kayôkyoku* aux tonalités du jazz, la musicienne offre une nouvelle perspective sonore à la chanson japonaise engagée.

Nous avons abordé dans ce chapitre le cas de trois artistes femmes qui expriment leur engagement chacune à leur manière. La posture des deux premières s'inscrit dans une vision liant les femmes à la Nature : Cocco intériorise la violence symbolique et réelle perpétrée à l'encontre de tout un écosystème, quand UA s'engage à travers une certaine conception de la maternité. Terao Saho, quant à elle, place la question de la dignité humaine dans la société néolibérale au cœur de son expression musicale. De ces trois musiciennes, il est intéressant de

[894] *Ibid.*, p. 201.

souligner que seule Terao ne manifeste aucun intérêt particulier pour la question du genre dans ses œuvres. Si nous reviendrons sur cette singularité dans le dernier chapitre de cette étude, il nous faut auparavant nous pencher sur le lien entre engagement et posture politique des femmes japonaises, non sans reconsidérer le débat sur cette question aux échelles nationale comme mondiale.

4. Écologisme et responsabilité : la notion de domination chez les musiciennes d'un point de vue écologique et social

Au fil de leurs activités musicales, Cocco et UA ont témoigné d'une indubitable prise de conscience des problématiques environnementales de leur temps. Parmi les artistes femmes en activité à la même période, et notamment les ACI, toutes deux se sont distinguées par leur engagement pour la cause écologique, y compris des années plus tard, après la catastrophe de Fukushima. Si le sujet se trouve aujourd'hui au cœur de leur création, cette sensibilité accrue pour l'environnement n'est pas due au hasard : c'est dans les années 1970, décennie de naissance des deux chanteuses (rappelons qu'UA est née en 1972, Cocco en 1977), que la question écologique commença à susciter l'intérêt de la communauté internationale[895]. Puis les grandes conférences mondiales sur le climat, dont le Protocole de Kyôto (1997) est emblématique, se multiplièrent dans les années 1990, au moment où ces artistes débutaient leur carrière (en 1995 pour UA, et 1996 pour Cocco). Même si leur engagement est bien réel, leurs œuvres sont souvent peu explicites à ce sujet[896]. Terao Saho, née en 1981, s'avère l'une des rares musiciennes de la génération suivante à assumer dans ses chansons une posture clairement engagée et revendicative. Étant focalisée sur la question de la dignité des êtres humains, son implication contre le nucléaire témoigne moins d'un souci de protection de l'environnement que de respect des droits de l'homme, même si elle considère ces deux aspects comme intimement liés. Aussi exprime-t-elle parfois, dans ses essais, sa prise de conscience quant au problème de la pollution[897]. Si les artistes engagées occupent une place minoritaire au Japon, leur existence ne saurait, en somme, être niée. Dans cette sous-partie, nous nous attacherons à examiner plus en détail l'expression artistique de leur engagement selon une approche théorique inspirée par les sciences sociales, notamment sur les plans écologique et éthique.

[895] Le premier sommet sur la crise climatique et le développement durable organisé par l'ONU se déroula ainsi en 1972, à Stockholm.

[896] Il est certes difficile de définir ce qu'est une prise de position sociale ou politique dans une création musicale. Par œuvres « au positionnement explicite », nous entendons ici désigner les chansons contenant clairement une critique de la crise environnementale, comme *Big Yellow Taxi* de Joni Mitchell (1970), ou *4 minutes*, de Madonna (2008).

[897] TERAO, *Itoshi, hibi, op. cit.*, 2012.

4-1. « L'écoféminisme » : un regard sur l'interdépendance entre les êtres vivants

Chez certains anthropologues, sociologues et philosophes, la réflexion sur la crise écologique traverse une autre réflexion, sur la condition sociale des femmes. En 1974, la femme de lettres et féministe libertaire Françoise d'Eaubonne a ainsi suggéré, sous le nom d'« écoféminisme », une conception liant intimement nature et femmes dans leur exploitation abusive :

> [La société patriarcale] s'étant emparée du sol, donc de la fertilité, et du ventre des femmes (de la fécondité), il était logique que la surexploitation de l'une et de l'autre aboutisse à ce double péril menaçant et parallèle : la surpopulation — excès des naissances — et la destruction de l'environnement — excès des produits —. [898]

Cette théorie séduisit en premier lieu les intellectuels d'outre-Atlantique, avant d'être redécouverte en France quelques décennies plus tard. À la fin des années 1990, l'écoféminisme se développa sur le terrain de l'exploitation des populations du Sud, qu'il lia au capitalisme occidental et à la place sociale réservées aux femmes. Les travaux de Maria Mies et Vandana Shiva soulignent que la conscience écologique des femmes s'est considérablement accrue au cours de la décennie 1970, aussi bien dans des pays européens comme l'Allemagne ou la Suisse que dans ceux du Tiers Monde, en raison du développement industriel entamé peu après l'indépendance de certains d'entre eux[899]. En déconstruisant le principe occidental de croissance apporté par l'Europe et l'Amérique du Nord aux pays de Sud, Mies et Shiva révèlent une vision très « patriarcale » du développement : pour elles, le développement s'oppose « à l'éthique de la nécessité, de la connectivité et des besoins fondamentaux, liée à ce qu'elles présentent comme la sagesse millénaire des femmes et des peuples du Sud »[900]. Cette théorie fut par la suite élaborée et appliquée à la population plus urbaine des régions du Nord dans un contexte de mondialisation accrue. Sandra Laugier souligne ainsi : « [l]'externalisation du problème n'est plus possible, la "frontière" est atteinte, l'en-dehors (hors économie, hors civilisation, la Nature) n'existe plus dans l'économie entièrement mondialisée et marchandisée »[901]. La critique du marché économique néolibéral est ainsi formulée dans l'exploration des problématiques

[898] Françoise EAUBONNE, *Le féminisme ou la mort*, 1974.

[899] Maria MIES et Vandana SHIVA, *Ecofeminism*, London, Zed Books, 2014, p. 4.

[900] Sandra LAUGIER, Jules FALQUET et Pascale MOLINIER, « Genre et inégalités environnementales : nouvelles menaces, nouvelles analyses, nouveaux féminismes : Introduction », in *Cahiers du Genre*, nº 2, vol. 59, 2015, p. 7.

[901] *Ibid.*, p. 9.

agricoles (débat sur les OGM, *etc*.), énergétiques, ou encore des enjeux de l'élevage intensif du bétail, ce qui amène les populations à prendre conscience de la question du rationalisme dans l'éthique environnementale[902]. L'écoféminisme pointe, quant à lui, la responsabilité de ce paradigme dans la domination exercée sur la condition féminine à l'échelle mondiale, et tend à élaborer une perspective alternative pour que les femmes se libèrent de ce rapport de force. La philosophe américaine Karen J. Warren définit l'écoféminisme par les quatre idées suivantes :

> 1) il existe des liens importants entre l'oppression des femmes et celle de la nature ;
> 2) comprendre le statut de ces liens est indispensable à toute tentative de saisir adéquatement l'oppression des femmes aussi bien que celle de la nature ;
> 3) la théorie et la pratique féministes doivent inclure une perspective écologiste ;
> 4) les solutions apportées aux problèmes écologiques doivent inclure une perspective féministe. [903]

Au Japon, depuis les années 1980, l'écoféminisme se voit dénigré par les milieux féministes, où il fut introduit par la critique littéraire Aoki Yayoi. Cette dernière le relie en effet à la théorie du philosophe autrichien Ivan Illich sur la question du genre[904]. Dans un article publié en 1986, Aoki formule une critique de la société industrielle à l'aune d'une ontologie des femmes fondée sur l'essentialisme des sexes[905]. Aoki soutient que la crise de la société industrielle postmoderne, incarnée par les dangers du nucléaire, serait la conséquence d'un système industriel capitaliste fondé sur la rationalité, selon elle un « principe masculin ». La crise environnementale découlant de cette forme d'industrialisation serait ainsi une ignorance

[902] Jules FALQUET, « Penser la mondialisation dans une perspective féministe », in *Travail, genre et sociétés*, n° 1, vol. 25, 2011, pp. 81-98.

[903] Karen WARREN et Nisvan ERKAL (dir.), *Ecofeminism: Women, Culture, Nature*, Bloomington, Indiana University Press, 1997, traduit et cité par Luc FERRY dans *Le nouvel ordre écologique*, Paris, Grasset, 1992, p. 222.

[904] Pour ce philosophe autrichien, la notion de genre se distingue de celle suggérée par les féministes postmodernes. Le genre chez Illich est « vernaculaire », c'est-à-dire qu'il représente le rapport entre la « dualité » des deux sexes d'une culture concrète, dans une communauté donnée. En s'appuyant sur son concept de contre-productivité, Illich a critiqué les féministes libérales qui revendiquaient l'égalité des sexes fondée sur la parité. À l'époque moderne, l'établissement de la notion d'État-Nation et l'industrialisation de produits, voire le capitalisme, ont selon lui détruit le genre vernaculaire. Ce dernier concept se substitue au « sexe économique », lui-même « dualité qui tend vers le but illusoire de l'égalité économique entre hommes et femmes ». IBUKI Mikiko, "Maria Mies's Subsistence Perspective : Rethinking Ecofeminism and Illich", in *Nihon joshidai daigakuin ningen shakai kenkyū-ka kiyô*, vol. 22, mars 2016 ; Thierry PAQUOT, *Introduction à Ivan Illich*, Paris, La Découverte, 2012, 123 p.

[905] Aoki cite en exemple les représentations des hommes et des femmes dans la société pré-moderne (*zen-kindai)* pour souligner que le genre n'était à l'origine rien d'autre qu'un symbole dans la cosmologie.

et un écrasement d'un « principe féminin » en contradiction avec la rationalité moderne telle que théorisée par le cartésianisme. Aoki suggère que cette répression du « principe féminin » a finalement abouti à l'oppression et à la domination du corps féminin. Cette essentialisation du féminin est opérée pour mieux révéler la similarité des rapports de force s'appliquant à la Nature et au genre féminin par le biais d'un rationalisme moderne dominant. Pour pallier à ce déséquilibre, Aoki part de l'hypothèse que la nature trouve une incarnation dans le corps féminin ; ainsi, par la valorisation de la « féminité » à travers l'écologisme, une sortie de crise serait possible.

Ce positionnement d'Aoki suscita dans les années 1980 une forte opposition de la part des féministes japonais, progressivement gagnés par le postmodernisme. Ueno Chizuko lui adressa notamment une virulente critique et réfuta sa conception ontologique essentialisante, qui selon elle, favoriserait l'opposition entre Nature et civilisation au sein de la pensée moderne, renvoyant finalement la position des femmes à la dichotomie traditionnelle des sphères privée et publique. Pour la sociologue, lier la Nature aux femmes revient tout bonnement à reproduire un système de domination. À l'instar d'Ueno, nombre de critiques japonais opposés à la théorie de l'écoféminisme ont pris pour cible les fondements essentialistes de la pensée d'Aoki. Contrairement aux pays anglo-saxons, le débat ne porta pas tant au Japon sur la question de la femme en tant que « catégorie sociale subordonnée », ou sur le rapprochement esquissé par l'écoféminisme entre la condition féminine et celle d'êtres vivants non humains. La controverse ne prit pas pour axe la relation entre féminisme et écologisme ; elle se concentra exclusivement sur la position des femmes dans cette théorie[906].

On constate aujourd'hui qu'un nombre conséquent de femmes ont pris des positions politiques sur la question des problématiques environnementales, et ce d'autant plus depuis le 11 mars 2011. Le débat sur l'écoféminisme pourrait donc nous fournir de nouveaux outils

[906] YOKOYAMA Michifumi 横山道史, « Nihon ni okeru feminizumu to ekorojî no fukô na sôgû to ribetsu : feminizumu to ekorojî no kessetsuten ni kan suru ichikôsatsu » 日本におけるフェミニズムとエコロジーの不幸な遭遇と離別 : フェミニズムとエコロジーの結節点に関する一考察 [La rencontre et la séparation malheureuses de l'écologie et du féminisme au Japon : une étude sur les liens entre féminisme et écologie], in *Gijutsu manéjimento kenkyû*, vol. 6, 2007, pp. 26-27.

d'analyse[907]. Nous avons à cet égard choisi d'examiner les formes d'expression d'UA et Cocco à propos du rapport entre femmes et écologisme.

4-2. L'écoféminisme chez UA et Cocco

Dans son dernier album en date (2016), UA fait la part belle à la connexion entre femme et nature. Aussi scandalisée qu'inspirée par la catastrophe de Fukushima, l'artiste mit six ans à créer ce disque, qu'elle intitula *JaPo*[908]. Ce terme s'inspire du mot « Japonésie » (*Japonesia*) inventé par l'écrivain Shimao Toshio (1917-1986) pour désigner l'archipel du Japon[909]. À rebours de l'idée d'« État-nation japonais » basée sur la centralisation, Shimao entendait appeler au rassemblement d'une multitude de communautés pour se libérer de « l'uniformité ferme » (*katai kakuitsusei*) incarnée par la notion d'État[910]. Originaire de l'archipel d'Amami et sensible aux problématiques des îles d'Okinawa, UA trouve dans la question de la délocalisation une source d'inspiration artistique :

> 日本という国家ではなく、いろんな島々が連なった日本列島を表す言葉。そこから土地の文化がなだらかに連なり、お互いに認め合ってきれいな弧を描いているイメージが浮かんでくるんだよね。今って資本主義がグローバル化を推し進めて、そういった細かい

[907] IDA Kumiko 伊田久美子, « Ekofeminizumu no konnichiteki igi : saiseisan rôdô no kanten kara » エコフェミニズムの今日的意義：再生産労働の視点から [La valeur actuelle de l'écoféminisme sous l'angle de la reproduction], *Joseigaku kenkyû*, mars 2016, pp. 33-35.

[908] UA évoque également sa grossesse comme raison supplémentaire à la longue « gestation » de cet album. Entretien avec le webmagazine musical Natalie, *op. cit.*, consulté le 20 mai 2016.

[909] Le terme « Japonésie », selon Philippe Pelletier, renvoie par ailleurs à « un ensemble archipélagique, socio-culturel et économique ». Prenons pour exemple la région d'Okinawa, qui appartenait au royaume de Ryûkyû entre le XV^e^ et le XVII^e^ siècle : celle-ci connut un essor économique grâce à l'établissement d'une relation commerciale maritime avec l'Asie du Sud-Est, la Corée et la Chine, quoique « sans réciprocité de la part de la dynastie des Yi » (Pelletier, *op. cit.*, 1995, p. 141). L'influence de la culture chinoise, diffusée par la famille de Fujian, reste aujourd'hui encore très visible dans la culture de l'île principale d'Okinawa. Matthew Allen souligne par ailleurs qu'à l'intérieur de la région d'Okinawa, persiste une véritable variété culturelle et régionale en dépit des stratégies d'assimilation développées par le Japon après l'annexion du royaume de Ryûkyû en 1609, par le fief de Satsuma. Matthew ALLEN, *Identity and resistance in Okinawa*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2002, 265 p.

[910] Shimao employa ce terme pour la première fois en 1961, dans un article intitulé *Yaponeshia no nekko* [Les racines de la Japonésie], sans pour autant en préciser la définition. C'est en 1962, dans sa conférence *Watashi no mita Amami* [Mon observation d'Amami] que l'auteur explicite le concept : l'archipel du Japon se situerait sur la même lignée d'archipels de l'océan Pacifique que la Polynésie, la Micronésie, la Mélanésie ou l'Indonésie. Après un séjour dans plusieurs îles méridionales du Japon, l'écrivain développa un désaccord sur la prétendue idée d'« unicité » de la société japonaise (Hirose, 2005), dans une vision renvoyant à la conception de (sur)insularité observée *supra* (pp. 332-333).

地域性を壊しているでしょう。そうじゃない豊かさを示したかった。[911]

> [Je cherchais] un mot qui ne désignerait pas cet État qu'est le Japon, mais cet archipel constitué d'une myriade d'îles. Un mot qui donnerait une image de la manière dont les multiples cultures locales se reconnaissent toutes les unes les autres et forment un superbe arc. Aujourd'hui, le capitalisme accélère la mondialisation, et brise l'unicité de ces régions. J'ai donc voulu mettre en exergue leurs richesses.

Son attachement au Japon « local », et notamment aux communautés insulaires des archipels méridionaux, s'incarne dans la langue qu'elle invente à cette « Japonésie », où le dialecte d'Amami[912] se mélange à l'anglais. UA se distingue néanmoins de Shimao dans sa critique de « la mondialisation liée au capitalisme », notamment lorsqu'elle déclare que « le capitalisme accélère la mondialisation », dans une prise de position limpide contre le néolibéralisme. Après être passée d'une forme d'engagement diffus à un militantisme assumé, l'artiste prit conscience du lien existant entre économie de marché et crise climatique, transformant sa musique en moyen d'engagement concret[913].



Figure 29 : Jaquette de l'album *JaPo*, 2016[914].

La première piste de l'album, *AUWA*, symbolise cette implication de l'artiste. Avec une musique polyphonique, très énigmatique mais légèrement mélancolique, UA témoigne de son engagement :

[911] UA, dans le même entretien avec Natalie, *op. cit.*

[912] UA avait déjà utilisé le dialecte d'Amami dans les textes de son album *Golden Green* (2007).

[913] UA, dans le même entretien.

[914] Source : le site officiel de l'artiste, *op.cit.*

[1] あなたの感情はいつもリアルな真実
喜びのひとつひとつは無限のハーモニーなり

Tes émotions sont toujours de réelles vérités
Tes joies, les unes après les autres, forment une harmonie infinie

[2] 世界に耳を傾けて　愛していると叫んでる
宇宙のどこに住む自由もある
あなたが選んだ場所は
IMA KOKO IMA KOKO

Écoute ce monde, il te crie « je t'aime »
Tu as la liberté de vivre où tu veux dans l'univers
Et l'endroit que tu as choisi pour ça
C'est l'ICI et le MAINTENANT

[3] 結果への愛着を放棄し　無条件の愛を放ち
両極～全方向に 1000　次元のパイプライン

Renoncer au goût de la performance et libérer un amour inconditionnel
Mille pipelines assez grandes pour se déployer dans toutes les directions,

[4] 虹色の溶岩が話す　真実の伝言を聴いて
愛は反射され見えるもの
肉体も光りの露れ
AI AU AE AO

Écoute le message de vérité de la lave irisée
L'amour se reflète et t'apparaît,
Le corps est une autre incarnation de la lumière
AI AU AE AO

[5] よみがえれ青　よみがえれ愛
あらわれる青　あらわれる白

Revive le bleu, revive l'amour !
Le bleu apparaît, le blanc apparaît !

[6] アーカーシャ　ヤヤ　キラ　タラ　チネ　イクラムワタ　ハ
(虚空　稚児　雲母　父母　地根　五臓六腑　葉)
アーカーシャ　ラミ　メヲ　ラハナ　エナ　アラコ　アチリ
(虚空　肉体　陰陽　雌花　胞衣　自然児　今)
アメミオヤ　イナワ　ハニノイキ　シム　イサ
(絶対神　共有　雲へ呼吸　腎　イサ神)

Âkâsha, yaya, kira, tara, chine, ikuramuwata, ha
(Air vide, enfant, mica, parents, racine, corps, feuille)
Âkâsha, rami, mewo, rahana, ena, arako, achiri
(Air vide, corps, yin-yang, fleur femelle, placenta, enfant sauvage, présent)
Amemioya, inawa, haninoiki, shimu, isa
(Dieu absolu, partage, souffle dans le nuage, rein, Dieu Issa)
Kagami, awa, kunitama, kitsosane, aguri, ho
(Miroir, ciel et terre, planète Terre, points cardinaux, enceinte, feu)

カガミ　アワ　クニタマ　キツオサネ
アグリ　ホ
（鏡　天地　地球　東西中央南北　身籠る　火）

AUWA AWAUWA AUWA AWA
AI AU AE AO

AUWA AWAUWA AUWA AWA
AI AU AE AO

« AUWA », UA, 2016 (piste 72)

Chose intéressante, cette chanson ne fait pas explicitement référence à l'écologie ou au capitalisme. En revanche, elle met en avant trois thématiques majeures, à commencer par les langues anciennes ou locales. Attirée par l'« impact illogique » que l'ancienne langue du Japon préhistorique exerce sur son corps, UA insère en effet dans son texte des *yamato kotoba*[915]. Les strophes en langue ancienne ne sont pas structurées syntaxiquement, mais composées de mots juxtaposés dont la sonorité renvoie à l'idée centrale de l'œuvre, l'*auwa*, ou « centre de l'univers » en *yamato kotoba*. Selon l'artiste, l'effet sonore et rythmique produit par cette langue ancienne et par les dialectes symboliserait l'héritage des populations d'avant l'histoire. Par ses chansons, la musicienne se pose comme le « médium » d'un « grand écoulement du temps » ; pour elle, chanter dans ces langues lui permet de transcender la temporalité[916].

L'attrait d'UA pour cette langue ancienne renvoie en deuxième lieu à sa vision du monde animiste. Les termes employés dans la partie en *yamato kotoba*, tout comme sa façon de scander ces strophes, évoquent et invoquent les divinités de la nature[917], symbolisées par diverses couleurs (bleu, blanc et arc-en-ciel dans les strophes [4] et [5] [918]), liées à la réfraction de la lumière qui trouve son incarnation physique dans notre « corps ». C'est ce qu'illustre la chorégraphie de l'artiste dans le vidéo-clip : vêtue de vert, UA accomplit un mouvement ondulatoire avant de brusquement s'immobiliser. Le fort contraste de ces mouvements

[915] UA explique dans son entretien qu'elle emploie la langue du *Hotsuma Tsutae*, un poème épique en *jindai moji* (écriture de « l'ère des dieux » de la mythologie japonaise), une écriture du Japon ancien.

[916] UA, *ibid*.

[917] Une invocation plus perceptible encore dans le titre *JAPONESIA*, dont les strophes en anglais comportent le terme « Terra », lequel personnifie la Terre sous forme de déesse primordiale, à l'instar de Gaïa, dans la mythologie grecque.

[918] L'artiste insère également dans la strophe [5] un jeu de mots avec *ai*, « l'amour », dont elle emploie dans d'autres chansons l'homophone *ai*, « indigo ».

énergiques de funambule avec l'arrière-plan immobile semble renvoyer à une forme végétale, et amener le spectateur à réfléchir sur sa conception de l'univers et son rapport au divin.



Figure 30 : UA, dans le clip d'« *AUWA* »[919]

La troisième thématique de la chanson, sans doute la plus importante, est l'amour inconditionnel et universel, l'*agapè* grec. Dans les strophes [7] et [8], UA montre explicitement quelle importance revêt ce concept dans sa vision de l'univers :

[7] Beauty is in the eye of the beholder Love prepares an everlasting realities Listen to the world, expanding your love Rising highly You don't need to wait till your life ends	*La beauté réside dans le regard que l'on porte* *L'amour prépare des réalités éternelles* *Écoute le monde, répands ton amour* *Monte au plus haut du ciel* *Tu n'as pas besoin d'attendre la fin de ta vie*
[8] Love is a thing we can see reflecting Our body is an expression of light You're free to be anywhere in the universe The place you lay your head down is where you'll be	*L'amour est une chose que nous pouvons voir se réfléchir* *Notre corps est une expression de la lumière* *Tu es libre d'aller partout dans l'univers* *L'endroit où tu poses ta tête sera le lieu où tu te trouveras*

Pour UA, une vision élargie de l'amour amène un individu à « écouter le monde », c'est-à-dire à prendre conscience des besoins de la Terre : c'est au travers de l'amour que « nous pourrons mener une réflexion » sur la situation environnementale. Mais l'artiste conçoit également l'amour dans sa dimension storgique d'amour familial, qu'évoquent les quatrième et cinquième chansons de *JaPo*, dédiées à l'amour qu'un être peut éprouver pour ses enfants. Ces deux aspects de l'amour que sont *agapè* et *storgê* forment indubitablement pour UA une

[919] Source : Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=Rz9m2OKIKgE, consulté le 25 juillet 2017.

continuité. La dernière chanson de l'album, *Dochira ni shite mo* [En tout état de cause], permet une synthèse plus explicite de ces deux visions :

ドチラニシテモ	*En tout état de cause*
答ハオナジヤ	*La réponse est la même*
ドチラニシテモ	*En tout état de cause*
答ハヒトツヤ	*La réponse est unique*
ドチラヲミテモ	*Le futur étend ses vagues*
未来ハ波ウツ	*Dans toutes les directions*
イツイツノ世ニモ	*Quelle que soit l'époque*
愛ダケガ事実	*L'amour est la seule vérité*

« *Dochira ni shite mo* » [En tout état de cause], UA, 2016 (piste 73)

Qu'il soit agapique ou storgique, seul l'amour et son abstraction permettent à UA d'incarner sa « prière » et d'appeler à une société moins dégradante que celle qu'elle perçoit[920]. Il est à noter que cette vision d'un amour source de vie exclut chez elle l'*éros*, la passion charnelle. En effet, sa vision de l'amour revendique son attachement à la notion de maternité, qui s'oppose selon elle à l'*éros*. Enceinte de son troisième enfant au moment de l'accident de la centrale nucléaire de Fukushima Daiichi, sa volonté de protection des générations futures constitue l'une des raisons centrales à son engagement écologique, à l'instar d'une grande partie des mères s'étant engagées en politique après la catastrophe de Fukushima. Pour la musicienne, une telle prise de conscience est « inhérente » au corps féminin, littéralement porteur de vie :

> 母性というものがいまこそ大切なんじゃないかと思った。女は「子宮を抱いている」という意味で、宇宙を抱いているというのが本能としてある。どんなに間違った食[sic][921]をしていても、出産するという行為の時に、誰しも命と向き合うはずで、それが本当に大きなチャンスで、戦争をしている人たちも母親が育てたんだよ、全員。[922]

[920] UA, *ibid.*

[921] Le terme *shoku* est ici utilisé dans le sens de « métier » (職) et non d'« alimentation » (食). Il s'agit selon toute vraisemblance d'une erreur de transcription du journaliste.

[922] UA, dans le reportage de KAWAGUCHI Miho, *UA wo Okinawa hontô yambaru ni tazunete*, mis en ligne le 25 novembre 2013 : http://www.chie-project.jp/014/no01.html, consulté le 17 avril 2016.

> Je me suis demandée si la maternité, finalement, n'était pas plus importante que jamais à notre époque. Puisqu'elles possèdent un utérus, les femmes portent instinctivement en elles l'univers. Même si une personne exerce un métier maudit, elle se confronte à la vie lorsqu'elle accouche. C'est une chance, voyez-vous, même ceux qui font la guerre ont été élevés par une mère, tous autant qu'ils sont.

Dans l'histoire humaine, la Nature a souvent été féminisée : le terme « Mère Nature » renvoie lui-même à l'idée de conception, de création d'un être vivant. Or, cette vision basée sur la croyance en une connexion entre les femmes et la Nature pose problème. Comment cette approche peut-elle être légitime ? Telle fut la question qui détourna les féministes japonais des conceptions écoféministes dans les années 1990[923]. Selon Jeanne Burgart Goutal, trois éléments de cette théorie sont critiquables : son essentialisme, son conservatisme, et enfin sa dépolitisation. Le premier de ces éléments est sans doute celui ayant essuyé le plus de critiques. Pour tenter de répondre à ces frondes, Arne Naess développa la question de la connexion entre Nature et femmes en suggérant le concept de « *deep ecology* », lequel implique « une cosmologie du monde comme une totalité sans rupture, qui conteste l'idée classique selon laquelle le monde est susceptible d'être analysé en parties qui existent séparément et indépendamment les unes des autres »[924]. La *deep ecology* tente de dépasser l'idée de discontinuité entre Nature et êtres humains : la frontière séparant la nature extérieure (la nature sauvage, celle que l'être humain « doit contrôler ») et la nature intérieure (la « culture ») s'inscrirait en réalité dans une même continuité. Cette théorie de l'indistinction ne permet cependant pas de différencier les besoins non réductibles du monde naturel de ceux de l'humanité. Val Plumwood souligne ainsi :

> Nous mettons là le doigt sur une difficulté supplémentaire de la thèse de l'indistinction : l'idée qu'il convient de reconnaître non seulement l'existence d'une continuité humaine avec le monde naturel, mais encore le caractère distinct et indépendant de la nature, et le caractère distinct des besoins des êtres naturels. La thèse de l'indistinction rend inintelligible cette proposition, pourtant importante dans la stratégie de respect et de conservation de la nature. [925]

---

[923] Jeanne BURGART GOUTAL, « Un nouveau printemps pour l'écoféminisme ? », in *Multitudes*, nº 2, vol. 67, 2017, pp. 17‑28.

[924] Arne NAESS, cité par Val PLUMWOOD et traduit de l'anglais par Hicham-Stéphane AFEISSA, « La nature, le moi et le genre : féminisme, philosophie environnementale et critique du rationalisme », in *Cahiers du Genre*, n° 59, février 2015, p. 32

[925] PLUMWOOD, *ibid.*

Or, même si la distinction des besoins est prise en compte, cette théorie risque d'aboutir à un discours de naturalisation de la femme, lui définissant un caractère « pacifiste voire inoffensif et sensible à la question de la vie », un discours dangereux car possiblement « instrumentalisable », met en garde Catherine Larrère[926]. Les mots de Janet Biehl résument les reproches que la plupart des intellectuels féministes adressent à cette théorie :

> Pour des raisons instrumentales — comme sauver la planète — le message dominant de l'écoféminisme est que les femmes sont sommées d'accepter une définition étriquée et éternalisante de leur humanité. [927]

Certains féministes signalent par ailleurs que cet essentialisme des femmes peut parfois confiner au conservatisme : selon eux, la stéréotypisation du caractère féminin conduit à un déterminisme de genre soutenant la division des rôles sociaux sur ce critère. Un ancrage idéologique qui empêche précisément les femmes de s'émanciper d'une société « traditionnelle » marquée par un « patriarcat capitaliste »[928].

La dernière critique essuyée par l'écologie féministe perçoit dans cette théorie un risque de dépolitisation ou d'apolitisation des femmes : en s'appuyant sur une « irrationalité » prônant la spiritualité ou le mysticisme, cette doctrine pourrait contribuer à éloigner les femmes de la sphère politique. Biehl rappelle que le concept d'écoféminisme s'attache à l'étymologie du terme « écologie » (*oikös*), signifiant foyer, bien que « [sa] glorification du foyer et des valeurs qui y sont attachées [puisse] aisément être lue comme une tentative pour dissoudre le politique dans le domestique, le civil dans le familial, le public dans le privé ».

Considérant l'ensemble de ces remarques et suspicions, Jeanne Goutal ne fut pas sans objecter que ces critiques étaient fondées sur une « lecture superficielle et hâtive du corpus », avant de souligner l'extrême complexité de ce courant. Elle relève ainsi que toutes ces critiques prirent pour cible des « sous-courants » de l'écoféminisme, moins élaborés dans le champ académique, comme l'« écoféminisme spiritualiste » ou le « féminisme de la nature »[929]. À ne considérer que ces itérations, le fondement conceptuel de l'écologie féministe demeure effectivement obscur. Goutal pointe de surcroît le piège inhérent à ce débat : selon elle, les

[926] Catherine LARRÈRE, *op. cit.*, p. 29.

[927] Janet BIEHL, *Rethinking Ecofeminist Politics*, Boston, South End Press, 1991, p. 26., citée par GOUTAL, p. 24.

[928] GOUTAL, *ibid.*, p. 24.

[929] *Ibid.*, p. 25.

défenseurs de l'écoféminisme ont tendance à « réduire la pensée occidentale à un système dualiste » afin de défendre leur philosophie, alors même que cette pensée « présente depuis longtemps une dimension dialectique »[930]. Aux yeux de la philosophe, ni le rejet de l'irrationalité, ni celui de la rationalité ne pourra véritablement nous éclairer, tout choix impliquant une partialité dans la réflexion.

De ce point de vue, les apports théoriques de Val Plumwood pourraient ouvrir une autre perspective. L'essentiel du concept écoféministe ne saurait selon elle se limiter au rejet pur et simple de la rationalité ; l'intérêt de cette théorie résiderait plutôt dans une méthode heuristique visant à se libérer d'un système oppositionnel et dualiste. La philosophe australienne suggère ainsi sa théorie relationnelle du moi[931], plaçant au cœur de la réflexion sur la connectivité entre femmes et Nature la relation intrinsèque entre tous les êtres vivants[932]. À la différence des théories englobantes telles que la *deep ecology,* qui cherche à identifier le *moi* à la nature, Plumwood insiste sur l'importance de tenir compte des liens d'interdépendance entre les êtres vivants.

En ce qui concerne UA, celle-ci semble reprendre à son compte les aspects les plus essentialistes et polémiques du discours écoféministe. Comme nous l'avons relevé dans les pages précédentes, la chanteuse estime que la conscience écologique des femmes est directement liée à leur corps (à leur utérus), lui-même connecté à la Nature, sans élaboration plus précise. Il importe toutefois de noter que son engagement écologique s'est construit en rapport avec une remise en question du système capitaliste néolibéral, et non en rapport avec la maternité. L'artiste ne s'est par ailleurs jamais formée une image normée des mères, comme celle assignée par le patriarcat. De fait, après avoir participé aux mouvements sociaux contre la base américaine de Futenma, l'artiste témoigne de sa nouvelle vision :

> 沖縄の空にはオスプレイが飛んでいるでしょ。私もずっと反対してきたし、それこそ県民大会で 10 万人以上の人が集まって反対

[930] *Ibid.*, p. 27.

[931] Concept développé par la philosophe à partir de la *théorie du moi*, « qui complète la théorie justifiant l'instrumentalisation de l'autre, insiste fortement sur l'existence de frontières bien délimitées tout autour du moi, sur son caractère distinct, autonome et séparé d'avec les autres — elle définit donc le moi par opposition aux autres, et par l'absence de connexions essentielles avec eux. » En soulignant que cette conception risque d'opposer les êtres humains et la nature, niant ainsi le lien entre deux sujets dans la totalité, Plumwood suggère une autre théorie, qui tiendrait compte de la connectivité, voire de l'interdépendance, entre les êtres vivants. PLUMWOOD, *op. cit.* p. 40.

[932] PLUMWOOD, *ibid.*

をしているけれど、内地では小さい記事でしか報道されない。だけど、その飛んでいるのを見て、憎しみをオスプレイに送っても、そこでまた小さな戦争が起きるだけ。そういう状況も人のエネルギーによってなっているわけだから、それをいかに受け入れるかだと思う。難しいけれど、受け入れて、ごめんなさい、と。[933]

Vous savez, des osprays[934] volent partout au-dessus d'Okinawa. J'ai toujours été contre, et j'ai exprimé ma colère avec une centaine de milliers d'autres personnes du département qui s'étaient rassemblées pour manifester, mais cette action n'a été relayée dans le reste du Japon que par de minces entrefilets. Le problème est que déverser sa haine sur les avions passant au-dessus de nos têtes ne fait que créer de nouveaux micro-conflits. L'Homme est toujours à l'origine de conflits ; la question est donc de savoir comment accepter. Ce n'est pas une mince affaire, mais il faut savoir accepter, et s'excuser.

Même si son discours peut sembler résigné, il serait hâtif d'interpréter les mots ci-avant soulignés comme un signe de dépolitisation. Pour UA, qui, tout comme Cocco, vit son militantisme en tant qu'artiste, manifester pleinement son hostilité envers les basses américaines ne servirait qu'à engendrer de nouveaux conflits. « Accepter et s'excuser » signifie assumer individuellement sa part de responsabilité pour la situation actuelle du monde, une situation dont chaque être humain est directement ou indirectement l'instigateur. Cette attitude implique de s'excuser auprès des victimes de l'égoïsme humain, tout en prenant la mesure des conséquences sociales de la croissance économique, de la souveraineté politique et de la quête sans fin du progrès. La notion de maternité, cette mère de quatre enfants l'entend comme une responsabilité fondamentale à l'égard des plus vulnérables, et c'est à ce titre qu'elle demeure attachée au concept d'*agapè*, d'amour universel. Or, cette vision universaliste devient du même coup exclusive, car en prônant une « maternité grandiose », UA montre une tendance à uniformiser les aspirations féminines et à écarter celles qui ne s'y reconnaissent pas. En d'autres termes, sa prise de position écologique étant intimement liée à la question de la maternité, elle ne saurait faire consensus et permettre à chacune de s'y reconnaître.

[933] UA, citée par KAWAGUCHI Miho, *op. cit.*

[934] L'*ospray* est un appareil de transport américain hybride, croisement entre l'avion militaire et l'hélicoptère. Quelques appareils sont aujourd'hui utilisés sur les bases américaines d'Okinawa. À cause de son instabilité et de sa difficulté de pilotage, cet appareil est fortement critiqué par les habitants d'Okinawa pour d'évidentes raisons sécuritaires.

S'il est permis de reprocher à UA un certain monolithisme, Cocco veille pour sa part à se prémunir scrupuleusement de toute tendance similaire[935]. Racontant dans l'un de ses textes une anecdote triviale sur ses menstruations — ou comment se retrouver avec une tache de sang sur sa jupe dans des circonstances bien peu opportunes —, l'artiste en profita pour faire part au lecteur de sa perplexité à l'égard de la sexualité comme du corps féminin :

> 開き直ってしまえば、女は大変なんだとか、男も理解すべきとか、当たり前のことなんだから、とあれこれ言えるのだけれど、(…)自然の摂理なんだからといってなんでもあけっぴろげになっていくのは、どこか受け入れ難いのだ。[936]

> Pour formuler les choses un peu simplement, je dirais que les femmes peinent beaucoup, que les hommes devraient les comprendre, que c'est l'évidence même… [...] mais j'ai bien du mal à accepter tous ces déballages divers et variés qui prétextent que « c'est la Nature ».

Pour Cocco, lier ouvertement la sexualité des femmes à l'idée de Nature paraît surdéterminant et liberticide. Il ne lui semble pas nécessaire d'« expliquer ou de connaître d'un bout à l'autre le mythe des femmes »[937], soit l'énigme du corps et de la sexualité. Au premier abord, elle semble donc opposée à un discours de type féministe radical qui se dresserait en défenseur du corps féminin. Un tel discours de protection du corps féminin trouve pourtant sa source dans une valorisation du corps féminin comme origine de la fécondité et cœur idéologique de la maternité. La gêne de Cocco réside dans son scepticisme envers les discours sur la sexualité des femmes, qui lui paraissent trop rebattus :

> 全てを見せることが、語ることが、わからせることが、正しいということではない。見えないところに想像がうまれ、語られないところに営みが垣間見え、分からないところに努力が生まれて、女は女の神秘を守り、男は男の神秘を貫いて、そうやって仲良くしていけないものだろうかな、と思う。[938]

> Le fait de tout montrer, de tout raconter, de tout faire comprendre n'est pas forcément juste. C'est sur l'invisible que notre imaginaire repose ; ce sont

[935] COCCO, *Poromeria* ポロメリア [Plumeria], Tôkyô, Tôgensha, 2010, p. 23.

[936] COCCO, *Tôkyô dorîmu* 東京ドリーム [Le rêve de Tôkyô], Tôkyô, Mishima-sha, 2013, p. 60.

[937] *Ibid.*

[938] *Ibid.*, p. 61.

> dans les non-dits que nous pouvons entrapercevoir les actes ; c'est dans l'incompréhension que se révèlent les efforts ; c'est ainsi qu'hommes et femmes conservent leurs mystères respectifs, et j'aimerais tellement que tout se passe ainsi.

La proposition « c'est ainsi qu'hommes et femmes conservent leurs mystères respectifs » renvoie à une position non féministe, quoique Cocco ne manifeste pas ici d'opposition doctrinale. La chanteuse aspire simplement à réhabiliter une forme d'ambiguïté et refuse l'explicitation systématique des différences, préférant s'attacher aux petits détails périphériques, à contre-courant des énoncés globalisants. Cette posture particulière à l'égard de la sexualité féminine transparaît d'ailleurs dans l'une de ses chansons, *Panda ni Banana* [Une banane pour un panda].

パンダにバナナ	*Une banane pour un panda*
Beau-Banana	Beau-Banana *(Belle banane)*
愛し愛されたい	*Je veux aimer et être aimé*
愛し方がわからない	*Mais je ne sais pas comment aimer*
愛され方は　より難題	*Et il me semble encore plus difficile de savoir être aimé*
Beau, lovely girl	Beau, lovely girl
某時代の渦	*Le tourbillon d'une certaine époque*
他(アダ)シ女　嫌ワナイデ	*Une femme étrange ne me déteste pas*
アタシ女キラー　切ラナイデ	*Je suis un tombeur, ne me blesse pas*
チョメチョメ	*xxx*
貴方ノ襞	*Avec moi, ton mur*
ヒダヒダニシテ	*Deviendra plus souple*

« *Panda ni banana* » [Une banane pour un panda], Cocco, 2014 (piste 74)

Le panda est un animal connu pour ses difficultés à s'accoupler. La période de l'œstrus étant assez courte (quelques jours par an), il se reproduit mal en captivité. La chanteuse fait part de son intérêt pour ce mammifère vulnérable, menacé de « disparaître de notre époque »[939]. Dans cette chanson, elle associe cet animal en voie d'extinction à une banane, symbole phallique par excellence. Jouant de l'homophonie entre « beau »[940] et « *bô* » (某, « quelconque, médiocre »), Cocco renverse l'échelle des valeurs de la société japonaise, où n'importe quel être

[939] COCCO, *op. cit.*, p. 40.

[940] Cocco emploie la langue française dans certaines de ses chansons. Son attrait pour cette langue tiendrait à sa passion pour le ballet, discipline dans laquelle le langage technique est basé sur le français, même au Japon. L'auteur confondant le genre des mots, sa connaissance du français demeure somme toute assez modeste.

vivant, que ce soit un panda ou un phallus médiocre, pourrait être vertueux du moment qu'il participe au grand jeu de la reproduction. Elle égaye sa chanson de termes sensuels humoristiques comme « *chome chome* » (expression métaphorique du registre informel suggérant un rapport sexuel, souvent censuré par les lettres « xxx » dans les langues occidentales), agrémentés d'une mélodie enjouée, modérant le regard critique de l'artiste. Une chanson, en fin de compte, plus satirique que militante.

En dehors du champ musical, Cocco ne revendique jamais la maternité comme une qualité distinctive, même quand elle manifeste de l'affection à l'égard de son fils[941]. Cette posture reflète son implication écologique : à la différence d'UA, la musicienne okinawaise n'explore pas les problématiques écologiques par le biais de la maternité ou de son supposé lien avec la Nature. C'est davantage à travers les rapports de subordination et la vulnérabilité que sa propre condition de femme s'entrecroise avec les enjeux écologiques.

僕が今まで息をした理由(わけ) 君がここまで生きてた理由(わけ) 鳥は今　どこへ向かう それは全部　風に聞け 風は今　どこへ向かう それはもう　水に流せ	*La raison pour laquelle je respire encore aujourd'hui* *La raison pour laquelle tu vis encore maintenant* *Vers où les oiseaux se dirigent-il ?* *Tout cela, il faut le demander au vent* *Mais vers où ce vent se dirige-t-il ?* *Ça, seule l'eau le sait*
ちらかった僕のこれまでの道 君を傷つけてばかり あんなふうにぶちまけた 青い棘の跡に寄り添って 守るから	*Mon chemin jusqu'ici embrouillé* *Où je t'ai sans cesse blessé* *Mais je te protégerai* *En gardant trace des épines bleues* *Que je t'ai brutalement balancées*

« *Hamingubâdo to hoshi no suna* » [Colibris et grains de sable étoilés],

Cocco, 2014 (piste 75)

Si les colibris du titre n'existent pas au Japon, Okinawa héberge cependant des papillons nocturnes ressemblant à cet oiseau tropical, les sphingidés, que les touristes confondent souvent avec des petits colibris en raison de leur morphologie similaire. Les « grains de sable étoilés » sont quant à eux des sédiments de *calcarinade*, un amoncellement de petites créatures marines

[941] COCCO, *op. cit.*, pp. 105-107.

vivant aux alentours des côtes[942] ; en raison de leur forme étoilée, ils constituent un souvenir touristique très prisé des visiteurs d'Okinawa. Ces deux créatures naturelles que chérissent tant les Okinawais renvoient chez Cocco au tourisme excessif dont l'île fait l'objet. La beauté irréductible mais néanmoins éphémère et fragile de ce lieu rend d'autant plus poignante l'inquiétude de ses habitants, jouets de l'économie et de la politique du Japon. Les mots « épines bleues » peuvent être interprétés comme une allusion au roman de Miura Ayako *Aoi tôge* (1986) ou au film d'Achim von Borries *Parfum d'absinthe* (2004), deux œuvres dépeignant la part sombre des êtres humains. Là où UA présente une tendance à glorifier la nature dans ses chansons, Cocco, dont l'attachement à Okinawa remonte à l'enfance, se focalise davantage sur les stigmates et les traces que les êtres humains y ont laissés. Les rapports de domination créent pour elle un cercle vicieux, où les victimes d'un système exercent leur pouvoir sur plus vulnérables qu'eux. La chanson *Rakuen* [Paradis], issue de son dernier album, illustre cette relation dominant-dominé :

夏の終りを知るのは	*Il n'y a absolument*
なにも	*Pas que toi*
あなただけじゃない	*Ni seulement moi*
わたしだけでもない	*Qui avons pris conscience de la fin de l'été*
雨に怯えていたのは	*Évidemment,*
そうね	*Il n'y a pas que les oiseaux*
小鳥らだけじゃない	*Ni seulement les enfants*
子供らだけでもない	*Qui s'effraient de la pluie*
しゃりら	*Shalala*
悲しい	*Cette guerre sans fin*
終らぬ戦いに	*Nous rend tristes*
空が落ちてだって	*Même si le ciel devait s'effondrer sur nous*
青が焦げちまって	*Même si le bleu devait être calciné*
切っ先に約束はなくって	*Il n'y aura pas de promesse au bout du compte*
時が過ぎるだけ	*Le temps ne fait que passer*
そばにいて	*Reste donc avec moi*

[942] Ces grains de sable étoilés s'observent plus précisément aux alentours de deux îles, Iriomote et Taketomi.

« *Rakuen* » [Paradis], Cocco, 2016 (piste 76)

L'artiste met ici l'accent sur la stérilité de sa colère et de sa propension au renoncement devant une situation politique désespérée. On retrouve dans la chanson de multiples références aux épisodes douloureux de l'histoire de l'île au cours du XX^e^ siècle : la métonymie « pluie » renvoie à la guerre[943], à l'occupation américaine du territoire (une guerre « sans fin »), ainsi qu'à la lutte des Okinawais contre le pacte nippo-américain, responsable de multiples incidents ayant compromis la sécurité des civils[944]. Malgré la contestation, la situation demeure inextricable : « il n'y aura pas de promesse » de la part du gouvernement, tandis que le temps passe, et ne fait que cela. Devant cet immobilisme, l'artiste ne peut que constater avec tristesse son impuissance. Il serait ainsi hypocrite pour elle de célébrer les beautés naturelles de son île et l'humanité de ses habitants. Aux yeux de Cocco, cette spirale de haine est si profondément ancrée qu'elle ne saurait être conjurée par un appel à l'amour universel réconciliateur que prône UA.

光はここに届かない	*La lumière n'atteint jamais cet endroit*
(…)	[…]
だから今だけ聞いていて	*Je voudrais que tu écoutes juste un instant*
あなたへの歌を	*Cette chanson pour toi*
だから今だけ言わないで	*Je voudrais que tu te retiennes juste un instant*
“愛してる”なんて	*De dire « Je t'aime »*
そんな　大きな世界	*L'univers est trop immense*

« *Cosmology* [cosmologie] », Cocco, 2014 (piste 77)

Cocco ne célèbre pas le lien spirituel et indéfectible unissant l'homme à la Nature ; elle évoque plutôt, dans ses paroles, les relations de pouvoir aux effets destructeurs qui les unissent. Pour elle, le concept de « maternité grandiose » ne peut s'imposer comme un principe réconciliateur, car il porte les stigmates d'une domination patriarcale intemporelle. L'artiste

[943] Plus précisément, le terme renvoie à la « pluie de fer » (*tetsu no ame*), une expression utilisée dans une chanson du compositeur japonais Terashima Naohiko (1964). Une expression qui en rappelle une autre : « la tourmente de fer » (*tetsu no bôfû*), métaphore évoquant la bataille d'Okinawa, pendant laquelle l'île subit trois mois durant des bombardements navals et des attaques aériennes.

[944] Les accidents aériens sont également l'une des problématiques principales des bases américaines d'Okinawa. Entre 1970 et 2016, 709 accidents ont impliqué des militaires américains, dont 47 étaient des crashs d'appareils militaires. En 2004, un hélicoptère militaire s'est écrasé dans l'enceinte de l'université internationale d'Okinawa, soulevant la colère des habitants. Plus récemment, un hélicoptère de même modèle s'est à nouveau écrasé sur le terrain d'un agriculteur local alors qu'il contenait à son bord une substance nucléaire, le strontium 90. Voir les articles en ligne : http://www.okinawatimes.co.jp/articles/-/155132, et https://www.nikkei.com/article/DGXMZO22276290U7A011C1ACYZ00/, consultés le 21 avril 2018.

okinawaise choisit donc d'assumer son rôle et sa responsabilité dans le drame écologique et humain.

On pourrait rapprocher ce positionnement de Cocco d'une posture déjà suggérée par le féminisme : celle du *care*. La notion de « care », fondée sur la vulnérabilité, fut développée dans le champ théorique de l'éthique. Introduite par la philosophe américaine Carol Gilligan en 1986, cette théorie met l'accent sur la « capacité à prendre soin d'autrui » et le « souci prioritaire des rapports avec autrui »[945]. À travers ses travaux de recherche en psychologie morale, Gilligan souligne la divergence des critères de décision morale chez les femmes et les hommes : tandis que ces derniers valoriseraient la « logique de calcul » et « la référence aux lois », les femmes privilégieraient davantage « la valeur de la relation, s'orientant [selon] ce qui peut conforter les relations interpersonnelles, développer les interactions sociales »[946]. Loin de se réduire à un simple essentialisme, la conception du *care* suggérée par Gilligan est aujourd'hui considérée comme une théorie cruciale de l'éthique[947]. La philosophe française Sandra Laugier explique que les éthiques du *care* « se sont révélées [être] un projet de société, visant à mettre la réflexion sur les vulnérabilités et les liens sociaux au centre non seulement d'un travail sur la vie morale, mais également sur la définition des limites du politique »[948]. L'objectif de cette théorie n'est pas seulement de nous amener à nous intéresser à « autrui », mais également de nous recentrer sur nous-mêmes, « dans notre état de dépendance », puisque l'interdépendance n'est pas limitée aux seuls êtres humains, englobant de même la faune et la flore. Laugier souligne que la question du *care* apparaît lorsqu'un élément de cette relation interdépendante échappe à ses obligations :

> Ce que le féminisme et le *care* peuvent nous apprendre lorsqu'ils se saisissent de la question environnementale, c'est que le développement de nos sociétés riches n'a été possible et ne peut être « soutenu » qu'au prix de l'exploitation et de la dévalorisation d'une grande partie de la planète, êtres humains et non humains, que ces sociétés préfèrent ignorer. [949]

[945] Agata ZIELINSKI, « L'éthique du *care*. Une nouvelle façon de prendre soin », in *Études*, nº 12, vol. 413, 2010, p. 632.

[946] *Ibid.*

[947] Fabienne Burgère souligne par ailleurs que « l'éthique féminine » de la théorie de Gilligan ne relève pas d'une approche essentialiste, mais historique : les femmes qui assument dans l'Histoire leur « vulnérabilité » sont amenées à « s'en porter garantes, et à s'en considérer responsables » (Burgère, 2017, p. 42).

[948] LAUGIER, *op. cit.*, p. 4.

[949] *Ibid.*, p. 23

Cette conception du *care*, avec la valorisation d'une maternité dans l'écologisme détachée de tout fondement patriarcal, attira de nouveau l'attention des féministes académiques après le 11 mars 2011 et la recrudescence du nombre de participantes non féministes aux mouvements sociaux écologiques japonais. Les féministes entreprirent de reconsidérer l'écoféminisme en relation avec l'éthique du *care*[950]. Après avoir étudié ce phénomène, Anne Gonon a suggéré le développement d'une notion alternative au *care* qui serait propre à la société nippone. La sociologue note une différence fondamentale entre les approches japonaise et occidentale de la notion d'environnement : là où la première conçoit la Nature comme extérieure à l'univers humain, la seconde n'établit pas cette distinction. Par conséquent, « cet environnement extérieur traduisait l'aliénation des Japonais et Japonaises à une modernité occidentale qui leur avait été imposée, allant à l'encontre de leur conception de la nature ». Si cet environnement n'est plus conçu comme « extérieur », il est alors possible d'envisager une connexion entre les femmes et la Nature. La théorie de l'interdépendance, présentée comme « théorie relationnelle du moi » par Val Plumwood, fut ensuite reprise par la chercheuse Hasegawa Kei, laquelle considère le corps des femmes comme une « ouverture au monde » et un levier de réflexion sur la relation entre le sujet (*je*) et tous les autres êtres vivants[951]. Elle appelle ainsi à une « déconstruction du mythe de la mère », mythe fondé sur le concept de reproduction, lui-même basé sur la pensée « occidentale » et figé dans « une relation mère / enfant construite par les demandes socioéconomiques et politiques de la société qui produisent l'idéologie de la maternité »[952]. La vision d'UA peut ainsi s'expliquer par cette singularité japonaise qui conçoit le corps féminin comme une « ouverture au monde », réunissant l'homme et la Nature. Gonon souligne néanmoins un problème dans cette conception de la Nature, dite japonaise, appliqué au *care*. Celle-ci risquerait en effet de verser dans une doctrine holistique qui glorifierait la maternité comme point de rencontre entre la Nature et les hommes, négligeant ainsi la question des relations de domination.

> Tout semble se passer comme si dans l'articulation entre nature et culture, où se forme et se reproduit l'ordre symbolique de la société,

[950] GONON, *op. cit.*

[951] HASEGAWA Kei 長谷川啓, « 3.11 go no feminizumu ni mukete » 3.11 後のフェミニズムに向けて [Vers un féminisme post-mars 2011], in *« 3.11 Fukushima » igo no feminizumu*「3.11 フクシマ」以後のフェミニズム [Le féminisme après les évènements de mars 2011 et Fukushima], Tôkyô, Ochanomizu shobô, 2012, pp. 98‑99.

[952] GONON, *op. cit.*, p. 168.

> fonctionnait une logique d'expulsion, une expulsion du corps en tant que nature interne. [953]

Un risque que l'œuvre d'UA semble parfaitement illustrer, puisque l'artiste, dans sa défense de l'environnement, paraît louer la potentialité maternelle, quitte à évacuer tous les soubassements patriarcaux associés au concept. Gonon souligne une absence de « dimension politique » du *care* dans l'écologie féministe japonaise, qu'elle explique par la « scission entre l'approche théorique et l'étude des pratiques ». Mais qu'entend-elle vraiment par « dimension politique » ? Il serait inexact de soutenir qu'UA n'est pas une artiste politique — son engagement, longuement analysé *supra*, n'est plus à démontrer. Ce qu'il nous reste à interroger, c'est la forme que prend sa politisation, qui peut effectivement être considérée comme un « arrangement stratégique » de l'artiste, un arrangement avec un milieu professionnel hostile à toute affirmation féminine — d'où cette politisation que d'aucuns jugeront « édulcorée ».

Certes, ni Cocco ni UA n'expriment très clairement leur opposition à la société patriarcale, et nous pouvons imaginer que cette ambiguïté n'est pas sans entretenir de rapport avec la position des femmes dans le milieu de la musique populaire, ou avec leur propre expérience des rapports de force à l'œuvre dans la société. Cette prise de conscience s'exprime, chez elles, par un souci et une attention portés aux plus vulnérables, ainsi qu'aux liens d'interdépendance qui les relient à notre écosystème. Chez Cocco, elle adopte une forme d'intériorisation sombre et révoltée, tandis qu'UA l'extériorise dans la célébration du concept de maternité. Cette remise en cause des rapports de pouvoir à travers la question écologique nécessiterait de développer davantage la question du corps féminin, que nous aborderons dans le dernier chapitre.

4-3. Terao Saho, la question de la dignité des êtres humains

Tandis qu'UA et Cocco concentrent leur intérêt sur la question écologique, et, plus tacitement, sur la problématique de la domination masculine dans la société japonaise, Terao Saho emprunte une toute autre direction en explorant la question de l'énergie nucléaire dans une dénonciation des dérives d'un système néolibéral déshumanisé, qui génère une précarisation sans précédent des travailleurs les plus vulnérables. Si sa posture peut sembler aux antipodes des questions de l'écologisme ou du féminisme, son attachement à la question de

[953] *Ibid.*, p. 170.

la dignité humaine rejoint néanmoins l'éthique du *care*, ces deux notions étant traversées par les mêmes questions de vulnérabilité et d'interdépendance.

Terao s'intéresse plus particulièrement à l'image des femmes dans l'animisme japonais, notamment les figures mythiques traditionnelles, comme la « sorcière de la montagne », la *yamamba* (ou *yama-uba*). Maléfique ou bienfaisant, ce personnage est représenté de manière très variable selon les régions. Terao reste toutefois intriguée par le grand invariant de cette figure : son incarnation de la vénération et de la frayeur des êtres humains à l'égard de la Nature[954]. Pour mieux comprendre les origines et significations profondes de ce mythe, la jeune femme décida de se rendre dans les villages continuant à faire vivre cette figure mystique. Il est intéressant de constater que, dans ses textes à ce sujet, Terao revient régulièrement sur le lien entre l'image des *yamamba* et la notion de souillure (*kegare*) souvent rattachée aux femmes, notamment aux prêtresses (*miko*) — l'image des *yamamba* de chaque région étant d'ailleurs fréquemment fondée sur celle des prêtresses légendaires de l'endroit.

La notion de souillure apparut au Japon dès le IX^{e} siècle, ceci au regard de trois éléments : la mort, l'accouchement et le sang[955]. Quelle que fût leur classe sociale, les femmes étaient autrefois vénérées par la communauté archaïque à la manière de déesses. Or, dès qu'apparaissait le sang des menstruations ou de l'accouchement, elles étaient temporairement considérées comme « souillées », d'où le lien s'opérant entre divinité et souillure[956]. Selon la féministe et spécialiste de littérature comparée Mizuta Noriko, la figure des *yamamba* constituait, dans le Japon ancien, un symbole de transcendance chez la villageoise. Celle-ci est entendue, d'une part, comme la capacité à enfanter (fécondité / maternité) et à éduquer les enfants, que « les hommes du village déterminaient comme potentialité chez les femmes » ; d'autre part, elle traduit une forme de « sagesse, d'obéissance, de charité, de générosité, et de modestie », capacité générale qui « transgresse la féminité » des femmes de basse extraction sociale[957]. Dans son texte « Yamamba no iru tokoro » [Là où se trouvent les *yamamba*], Terao raconte son voyage à Toyama et sa visite de l'*uba-ishi*, du nom donné à une roche locale figurant

[954] TERAO Saho, « Yamamba no iru tokoro » [Là où se trouvent les *yamamba*], article en ligne : http://webheibon.jp/yamanba/2016/02/post.html, consulté le 1er juillet 2017.

[955] IDE Maaya 井出真綾 et USHIYAMA Yoshiyuki 牛山佳幸, "Formation of Attitudes Toward Pollution (*kegare*) in Ancient Japan", in *Shinshû daigaku kyôiku gakubu ronshû*, vol. 9, 31 mars 2016, pp. 81‐93.

[956] TERAO, *op. cit.*

[957] MIZUTA (2002), cite par TANIGUCHI Hideko 谷口秀子, "'Yamamba' as a Heroine in Contemporary Children's Literature in Japan", in *Gengo bunka ronkyû*, vol. 19, 2004, pp. 171‐172.

les parties génitales féminines. Cette roche sacrée se trouve dans une montagne autrefois interdite aux femmes, Tachiyama ; selon le mythe local, c'est la désobéissance d'une femme ayant enfreint l'interdiction de pénétrer dans la montagne qui serait à l'origine de l'apparition de ce rocher. Quoique fascinée, l'artiste note toutefois une contradiction essentielle autour de la roche vénérée : comment concilier la fascination exercée par le concept de fécondité et son pendant honteux qu'est la souillure ?[958]

Rappelons-nous des analyses de Julia Kristeva quant au rapport entre souillure et rejet des femmes dans la société : à travers cette notion de souillure, la philosophe a en effet mis en évidence un édifice social déterminant le corps maternel comme « abject », non sans critiquer l'origine du postulat voulant construire la subjectivité d'un individu à partir de l'abjection de ce corps maternel. Si Terao ne se réfère pas à la théorie de Kristeva, sa curiosité pour la figure des *yamamba* semble néanmoins témoigner d'un intérêt personnel pour le paradoxe qui avait en premier lieu attiré l'attention de la philosophe. Dans l'image de ces sorcières, l'artiste semble percevoir une certaine contradiction avec la société qui les généra, une contradiction qui s'est imposée de manière progressive, au fil de l'évolution des relations de pouvoir entre hommes et femmes. Consciente de la complexité des rapports de force à l'œuvre dans sa propre société, Terao s'attache à en révéler l'étiologie en plongeant dans les mythes ancestraux des communautés rurales japonaises.

Une telle recherche témoigne sans doute d'un désir de prise de distance avec le discours patriarcal classique, qui, en interdisant aux femmes toute initiative politique, les relègue dans l'ombre de la sphère privée. Elle-même mère de trois filles, l'artiste semble également vouloir dissocier son profil artistique de toute image maternelle. Dans un entretien au sujet de son nouvel album, *Tayorinai mono no tame ni – For the innocent* (2017)[959], Terao dément d'ailleurs tout lien entre sa maternité et l'expression artistique de son engagement[960].

De fait, la conception de la responsabilité chez Terao se distingue de celle d'UA, qui pourrait incidemment n'être qu'un arrangement stratégique. Pour cette dernière, la notion de responsabilité sociale renvoie en effet à une féminisation de la subjectivité et à une

[958] TERAO., *op. cit.*

[959] Dans cet entretien, Terao explique que l'ajout d'une traduction anglaise à son titre ne rend que partiellement ce qu'elle entendait exprimer dans le titre original japonais. Nous aborderons ce point *infra*. Interview en ligne sur le site Mikiki : http://mikiki.tokyo.jp/articles/-/14524, consulté le 22 avril 2018.

[960] TERAO, dans le même entretien.

responsabilité d'ordre maternel, posture partagée par de nombreuses mères japonaises impliquées dans la sphère politique et les problèmes environnementaux. Chez Terao, la question de la responsabilité sociale est en revanche considérée à l'aune des structures qui fondent l'édifice social et maintiennent les rapports de force existants. Sa responsabilité personnelle consiste ainsi à trouver sa place dans ces jeux de pouvoirs de manière à pouvoir les contrer plus efficacement. Cette logique transparaît dans l'une des chansons de son dernier album, *Watashi no kaibutsu* [Le monstre en moi] :

[1] 食べても飲んでも　お腹がすいてる 買っても使っても　心が乾いてる 取っても奪っても　分からないままで 私の中の怪物は泣く	*J'ai beau manger ou boire, j'ai toujours faim* *J'ai beau acheter ou utiliser, rien de tout cela ne comble mon cœur* *J'ai beau prendre ou priver, je ne comprends toujours pas* *Le monstre en moi verse des larmes*
[2] 泣いてもすねても　あなたは遠い 子供のように怪物は泣く	*J'ai beau pleurer ou bouder, tu es maintenant loin* *Le monstre pleurniche comme un enfant*
[3] 怪物の私に心があるなら どうして誠実の花を咲かそうか 水をください　きれいな水を 花を育てる　きれいな水を	*Si le monstre que je suis a un cœur* *Comment faire pour que s'épanouisse une fleur d'honnêteté ?* *J'ai soif d'eau, soif d'eau claire* *D'eau claire pour faire vivre la fleur*
[4] 踏んでも殺しても 気づかないままで 平気な顔してアイスをなめてる	*Que j'écrase ou que je tue, je ne suis pas consciente de mes actes* *Je lèche ma glace avec un air insouciant*
[5] 怪物の私に心があるなら どうして誠実の花を咲かそうか 水をください　きれいな水を 花を育てる　きれいな水を	*Si le monstre que je suis a un cœur* *Comment faire pour que s'épanouisse une fleur d'honnêteté ?* *J'ai soif d'eau, soif d'eau claire* *D'eau claire pour faire vivre la fleur*
[6] いつか私が　朽ち果てる日に きれいな花が　咲いていたなら あなたが摘んで　飾ってください 冷たい風の　吹きしく窓辺に	*Le jour où je quitterai ce monde* *Si la fleur a déjà éclos,* *Je te laisse la récupérer et la mettre* *À la fenêtre, où souffle le vent froid*

« *Watashi no kaibutsu* [Le monstre en moi] », Terao Saho, 2017 (piste 78)

Dans une société de consommation comme l'est celle du Japon, le matérialisme encourage sans cesse le désir de possession ; les individus sont perpétuellement incités à consommer davantage afin de prouver leur capacité à posséder, et donc à s'intégrer à la société. Cette norme concerne également la partie de la population la plus engagée politiquement. À l'exception de certains cas extrêmes et marginaux comme celui d'UA, devenue une écologiste radicale, la plupart restent parties prenantes de cette société de consommation et se contentent de porter un regard critique sur l'économie de marché et les dogmes néolibéraux aliénants dont ils sont victimes[961]. Dans les strophes [1] et [4], Terao personnifie cette contradiction par sa critique d'un système dont elle-même fait le jeu, sous les traits d'un « monstre ». L'artiste ayant écrit cette chanson en 2012, en réaction à l'accident de la centrale nucléaire, l'ambiguïté de la strophe [4] pourrait être interprétée comme une critique des autorités en charge de la sécurité du pays[962], bien que l'intéressée démente tout lien direct entre cette chanson et la question de l'énergie nucléaire :

> 最初は自分の汚い部分や個人的な感情、エゴの部分から出てきた歌だったんです。恋愛とかも含めたいろんな。でも、やっぱりそのエゴって社会の〈根〉になってもいるわけで、直接的に原発とは言わなくとも社会の問題にやっぱり繋がってはいきますよね。[963]

> Cette chanson provient de la partie malsaine de mon être, de mon ego, de mes sentiments personnels, y compris amoureux, ou apparentés. Même si elle n'aborde pas directement [la question de] l'énergie nucléaire, cette chanson est bel et bien liée aux problèmes sociaux, dans la mesure où nos egos forment finalement les « racines » de la société. Je dirais ça comme ça.

L'emploi métaphorique des termes « fleur » ou « eau » renverrait ainsi davantage à l'image d'une société plus harmonieuse qu'elle ne l'est en réalité, une société d'où les problèmes écologiques seraient absents. Afin qu'un individu puisse voir sa « fleur » s'épanouir, il faudrait qu'il se préoccupe avant tout de lui apporter de « l'eau », terme impliquant ici une ressource vitale *extérieure* au corps des individus. Cette métaphore peut faire écho à la critique de la notion de subjectivité chez Butler, pour qui la subjectivité contient une « extranéité »

[961] Les membres des SEALDs, notamment ceux exposés aux médias, portaient ainsi à dessein des tenues « à la mode » afin d'attirer l'attention de la jeune génération.

[962] TERAO, dans le même entretien.

[963] *Ibid.*

(*foreignness*) intrinsèque : l'individu n'est jamais autonome, en ce qu'il est toujours partiellement constitué d'éléments extérieurs à lui-même.

> Lorsque nous parlons de « sujet », nous ne nous référons pas toujours à un « individu » : nous parlons de quelque chose qui nous sert de modèle pour agir et penser, lequel repose très souvent sur la conception que nous nous formons du pouvoir souverain. Nous sommes des êtres sociaux au niveau le plus intime ; nous réglons notre comportement sur celui des autres ; nous sommes extérieurs à nous-mêmes, composés de normes culturelles qui nous précédent et nous excèdent, livrés à un ensemble de normes culturelles et à un champ de pouvoir qui, fondamentalement, nous conditionnent. [964]

La politologue Okano Yayo souligne que ces corps « étrangers » constitutifs du sujet ne sont pas pour autant synonymes d'« identités diverses ». La « diversité identitaire » ne permet pas de résoudre la question d'une contradiction inhérente à l'individu. Terao admet l'existence d'une « étrangeté » inhérente à l'identité individuelle. En effet, pour Okano, Butler entend par le terme « étranger » un élément impénétrable à la subjectivité qui existe pourtant à l'intérieur du sujet. La politologue indique ainsi que la conscience de cette étrangeté à l'intérieur de soi joue un rôle considérable dans la « capacité d'imaginer ce qui est en l'humain ». Car, en tenant compte de cette extériorité de soi, on demanderait aux individus de prendre conscience de leur vulnérabilité, et donc, de celle des autres. Terao partagerait ainsi cette conception de « l'étranger » à l'intérieur de soi : le « monstre » qu'elle évoque procède directement de cette dissonance permanente ; il n'est pas une déformation individuelle, mais bien une constante sociétale partagée par tous. Cet aspect est également observable chez Cocco.

Nous pouvons à présent clarifier les divergences de posture perceptibles chez ces trois artistes engagées. UA, en mettant l'animisme au cœur de l'argumentation environnementale, semble encline à considérer la place des femmes de manière essentialiste : selon sa conception holistique de l'univers, dans laquelle tous les êtres vivants sont interdépendants et concernés par la vulnérabilité, le monde ne saurait concevoir son salut qu'à travers « l'amour universel » porté à tous les êtres vivants. Cet holisme rencontre cependant une limite certaine dans sa non prise en compte des rapports de pouvoir inhérents à l'interdépendance entre êtres vivants

[964] "[…] When we are speaking about the "subject" we are not always speaking about an individual: we are speaking about a model for agency and intelligibility, one that is very often based on notions of sovereign power. At the most intimate levels, we are social; we are comported toward a "you"; we are outside ourselves, constituted in cultural norms that precede and exceed us, given over to a set of cultural norms and a field of power that condition us fundamentally." Judith BUTLER, *Precarious Life: the ¨Powers of Mourning and Violence*, London; New York, Verso, 2004, p. 45.

vulnérables. Cocco, de son côté, dénonce un déséquilibre dans les rapports de force à travers la situation de l'archipel d'Okinawa, qui non seulement souffre d'une relation de dominant à dominé avec les autorités japonaises, mais s'avère lui-même le théâtre de rapports de forces entre êtres humains et non humains. En tant que chanteuse okinawaise, Cocco assume et exprime dans son œuvre sa part de responsabilité dans cette reproduction de la domination à l'échelle biologique. Terao Saho, quant à elle, assume également sa responsabilité sociale, mais d'un point de vue plus extérieur. Cette artiste est d'ailleurs la seule des trois musiciennes évoquées dans ce chapitre à n'entretenir aucun lien direct avec les problèmes sociétaux qu'elle aborde. Son engagement étant d'un ordre moins intime, une place accrue est par conséquent laissée à l'auditeur pour qu'il puisse mener sa propre réflexion. C'est en mettant en cause l'extériorité qu'elle porte en elle, ce « monstre », que Terao cherche à démontrer qu'il en va de même pour tout l'édifice social, lui-même porteur d'une contradiction constitutive. L'artiste amène alors ses auditeurs à s'interroger sur cette ambivalence sociétale dont chacun d'entre eux est porteur. Ainsi, ni Cocco ni Terao n'abordent frontalement la question de la place des femmes dans la société contemporaine. Même si la thématique du corps demeure présente dans leurs chansons, toutes deux refusent de traiter directement de sujets tels que la maternité. Une prise de distance elle-même ambivalente, car en rejetant le corps maternel pour affirmer leurs personnes, ne se laissent-elles pas emprisonner par une structure patriarcale qu'elles admettent en creux ? Peut-être cette ambivalence témoigne-t-elle d'un nécessaire compromis dans une société restrictive.

Il convient dès lors de s'interroger sur la singularité posturale de ces artistes. Cette prise de conscience des rapports de pouvoir à l'œuvre dans une société donnée — doublée d'une considération certaine pour ses membres les plus vulnérables — est-elle propre aux femmes artistes, notamment dans le champ de la musique, et notamment au Japon ? Si oui, quels sont les facteurs qui les distingueraient d'autres types d'artistes, y compris masculins ? Notre dernier chapitre sera consacré à l'examen de cette question.

Chapitre VI. Des formes d'engagement revisitées

Nous avons, dans le chapitre précédent, abordé la question de l'engagement politique des musiciennes dans la société japonaise, et observé deux types d'expressions distinctes — l'introspection et le détournement. L'engagement de ces artistes interroge de même deux questions majeures : l'interdépendance des êtres, et la responsabilité sociale qui en résulte pour ces derniers. S'agit-il cependant d'une préoccupation exclusivement féminine, ou, au-delà de toute considération de genre, d'un trait commun aux artistes engagés ? Ce dernier chapitre s'attachera donc à examiner l'hypothèse d'une singularité dans l'expression artistique des musiciennes, et à proposer une perspective alternative à la notion d'artistes engagé(e)s. Naturellement, dans un souci de nous prémunir de l'écueil d'une dualité homme / femme par trop simpliste et réductrice, la vigilance s'imposera tout au long de cette analyse. Identifier une hypothétique « spécificité féminine » dans l'expression artistique d'une musicienne relève, comme nous l'avons constaté, de la gageure, d'autant plus quand celle-ci ne porte aucune revendication d'ordre féministe. En gardant à l'esprit ce caractère équivoque et sujet à interprétation, nous nous attacherons essentiellement à relever certaines spécificités chez les musiciens masculins susceptibles de différer des formes d'expression présentées par leurs homologues féminines.

1. Les formes d'expression des musiciens japonais : une analyse comparative

Il s'agira, dans un premier temps, de déterminer l'existence d'une éventuelle analogie entre les formes d'expression artistiques « féminines » et celles de leurs homologues masculins. À cet effet, feront l'objet de notre étude trois musiciens mentionnés dans la première partie, que nous avons retenus pour l'ampleur de l'engagement social : Saitô Kazuyoshi (1966-), Gotô Masafumi (1976-) et Kishida Shigeru (1976-). Nous nous référerons principalement aux analyses conduites à leur propos par la musicologue Manabe Noriko[965], que nous complèterons par un quatrième cas d'étude : celui de l'ACI Ozawa Kenji (1968-).

[965] Dans son ouvrage *The Revolution Will Not Be Televised*, Manabe s'est plus largement intéressée à de nombreux artistes issus de divers courants musicaux (rock, pop, hip-hop). Pour des questions de représentativité, nous avons choisi d'écarter les artistes plus « confidentiels » pour ne retenir que ses trois cas d'étude les plus « populaires » dans le milieu de la musique japonaise. MANABE Noriko, *The Revolution Will Not Be Televised: Protest Music After Fukushima*, Oxford University Press, *op. cit.*, 2015.

1-1. Analyse comparative n° 1 : Saitô Kazuyoshi et Gotô Masafumi, ou la subjectivité comme fondement de la responsabilité sociale

S'appuyant sur la théorie de la sémiologie de Charles Sanders Peirce, Manabe constate trois particularités dans l'expression des artistes japonais politiquement engagés, notamment contre le nucléaire[966] : l'icône (ressemblance), l'index (relation coïncidente) et le symbole (convention interprétative)[967]. Ces trois éléments sont incorporés dans l'expression et forment autant d'allégories, métaphores, métonymies ou homonymes[968]. Pour illustrer ce premier point, la musicologue prend pour exemple la dénonciation du nucléaire dans l'album *45 Stones* de Saitô Kazuyoshi (2011), un disque sorti huit mois après la catastrophe de Fukushima. Rappelons-nous que l'artiste diffusa sur YouTube dans les jours qui suivirent l'accident de la centrale, une autoparodie musicale pointant du doigt l'entreprise Tepco et la politique gouvernementale en matière d'énergie nucléaire[969]. Cette parodie n'a jamais connu de sortie officielle sous forme physique ou numérique, sans doute en raison des pressions du label musical auquel appartient Saitô, Victor Entertainment[970]. Quelques mois plus tard, Saitô confirma son positionnement subversif et contestataire avec la sortie de l'album *45 Stones*, dont l'une des chansons fait directement référence à la catastrophe nucléaire de Fukushima à travers le symbole printanier du cerisier : *Sakura Rhapsody* [La rhapsodie des cerisiers].

今日も世の中は三日見ぬ間の桜かな	*On apprécie toujours autant la floraison*
流れるラプソディ	*éphémère des cerisiers*
それは言わぬが花	*C'est une rhapsodie*
知らぬが仏様	*Il vaut mieux se taire, ignorer*
	L'amour aveugle, l'amour propre

[966] *Ibid.* Manabe parle plus précisément d'artistes « perçus comme "antinucléaires" », bien qu'elle aborde également le cas de chanteurs dénonçant des problèmes sociaux plus divers.

[967] Selon Peirce, le signe se constitue de ces trois éléments. L'icône est « un signe se référant à l'Objet qu'il dénote simplement en vertu de ses propres caractères, et qu'il possède, malgré tout, qu'un tel Objet existe réellement ou non. » ; l'index est « un signe se référant à l'Objet qu'il dénote en vertu d'être réellement affecté par cet Objet », et le symbole désigne « un signe se référant à l'Objet qu'il dénote par la loi, souvent une association d'idées générales, laquelle opère pour que le Symbole soit interprété en référence à cet Objet». Justus BUCHLER, *Philosophical Writing of Peirce*, Dover Publications, New York, 1955, p. 102.

[968] MANABE Noriko, *op. cit.*, p. 321.

[969] Voir chapitre II, pp. 119-120.

[970] Juste après la diffusion de la parodie, Victor Entertainment demanda en effet à YouTube la suppression du « vidéo-clip » réalisé de manière artisanale par l'artiste. Or, la circulation de la chanson sur Internet était déjà devenue incontrôlable, même pour une société de cette ampleur. Ce titre n'a par la suite été joué qu'en concert, sans jamais faire l'objet d'un enregistrement officiel. MINAMIDA Katsuya, « *Hi ni hi ni masu "Zutto uso datta n daze" no furêzu no seitôsei* » 日に日に増す「ずっと嘘だったんだぜ」のフレーズの正当性 [La phrase "Zutto uso datta n daze" se voit chaque jour plus légitime], in *Protest Song Chronicle*, Music Magazine, 2001, p. 29.

溺愛自己愛

悪の華が咲く
お得意の不協和音
渋滞のハイウェイ
出口はあるのに
どうして?

La fleur du mal s'épanouit
La dissonance, comme d'habitude
L'autoroute est bouchée
Alors qu'il y a une sortie
Mais pourquoi ?

グッドモーニング
また朝が来た
グッドモーニング
何がホントだ?
グッドモーニング
ウソばっかの大本営
グッドモーニング
桜が泣いてる

Good morning
Le matin revient
Good morning
Quelle est la vérité ?
Good morning,
Les autorités pétries de mensonges
Good morning,
Les cerisiers en larmes

« *Sakura Rhapsody* » [La rhapsodie des cerisiers], Saitô Kazuyoshi, 2011 (piste 79)

Le terme *daihon'ei*, ici employé pour désigner les « autorités », renvoie au quartier général impérial qui, à l'ère Meiji, dirigeait l'armée japonaise sous le contrôle direct de l'Empereur [971] . Malgré la démolition de ses locaux emblématiques en 1945 par le Commandement suprême des forces alliées, Saitô emploie intentionnellement ce mot pour accuser — par analogie — les autorités actuelles, qu'il juge non démocratiques. Ce terme fait pendant avec le vers « les cerisiers en larmes », entendu comme un oxymore dans une société qui célèbre traditionnellement l'arrivée du printemps sous les cerisiers en fleurs. Les cerisiers de Fukushima, eux, ne connaîtront plus les fêtes populaires en raison de la contamination des terres. Saitô file la métaphore en jouant avec le terme *hana* (« fleur ») et le proverbe japonais *iwanu ga hana* (« mieux vaut se taire »), dans une subtile dénonciation du silence étouffant la société japonaise depuis l'accident de la centrale nucléaire.

Le chanteur et parolier du groupe rock Asian Kung-fu Generation (AFG), Gotô Masafumi, fait également un usage immodéré de la métaphore dans une visée ironique. Dans

[971] *Gendai-shi shiryô, dai 37,* « Daihon'ei » 現代史資料 第 37「大本営」[Documents d'Histoire contemporaine, n° 37, « Le quartier général impérial »], Tôkyô, Misuzu Shobō, 1967.

la chanson *A to Z* [A et Z / De A à Z], il critique la société japonaise avec des paroles commençant, dans le premier couplet, par les lettres de l'alphabet :

ABC で書き殴れもっと	ABC de kakinagure motto	*ABC, griffonne à fond !*
EFG の英知だけずっと	EFG no eichi dake zutto	*EFG, une sagesse perpétuelle*
IJK じゃ得るモノはないか	IJK ja, eru mono wa nai ka	*IJK ne te procure donc rien ?*
MNO がピークならキューを	MNO ga pîku nara kyû wo	*MNO est au top, donne le Q !*
RST 憂鬱だよ　いつも	RST yûutsu da yo, itsumo	*RST, je suis toujours déprimé*
VW エンジンふかそうか	VW enjin fukasô ka	*VW, on démarre le moteur ?*
XYZ 足りない文字数が	XYZ tarinai mojisû ga	*XYZ, s'il manque des mots*
ABC に戻るしかない	ABC ni modoru shika nai	*ABC, il faut retourner au début !*

« *A to Z* » [A et Z / De A à Z], Asian Kung-Fu Generation, 2012 (piste 80)

Deux aspects de cette chanson attirent notre attention, à commencer par l'homonymie entre anglais et japonais dont joue Gotô : le titre *A to Z*, se prononçant en japonais « *ê to zî* », peut être compris comme « A et Z » lorsqu'écrit en *romaji*, ou « De A à Z » si transcrit en alphabet latin. La même technique est utilisée dans le texte de la chanson : au premier vers, la particule *de* (で) en japonais exprime en même temps le D qui suit ABC ; au deuxième, le terme *eichi* [sagesse] se prononce pratiquement comme le H anglais ([éitʃ]) ; et ainsi de suite. Ce déroulé sert à dynamiser la musique et à la rendre plus rythmée. Le message la chanson apparaît ainsi peu à peu. Si les trois lettres n'ont pas de signification en tant que telles, elles pourraient renvoyer à une idée de circulation en vase clos, ce dont peut témoigner la deuxième partie du couplet :

ふりだしの迷路に立って	*On se retrouve au point de départ du dédale*
ハツカネズミ達の悲しいダンス	*C'est une triste danse de souris domestiques*
出口なしの迷路に立って	*On est plantés dans un labyrinthe sans sortie*
踊り続けるのさ	*Alors on danse, on danse encore et toujours*
はぐれないように	*Pour ne pas s'égarer*

Pour Gotô, la société japonaise est trop « apathique », passive, endormie par les discours, elle ne se saisit pas des questions politiques[972] et reste attentive à une seule chose :

[972] MANABE, *ibid.*, p. 331.

« ne pas s'égarer » loin de la norme sociale, pourtant en perte de sens. Il compare ainsi ses contemporains à des « souris domestiques » désorientées qui « dansent encore et toujours » dans « un labyrinthe sans sortie ». Dans le refrain, les paroles sont plus figuratives et métaphoriques.

沿道の	*Le long de la route*
ブラインドの間を突き抜ける声と	*Des voix filtrant à travers les volets*
ジ・エンドのようなイベントと	*Et un événement comme un* The End
その間を	*Entre lesquels se glissent des particules*
すり抜ける粒子たちよ	

Gotô dresse ici un parallèle avec l'accident de la centrale : cet « événement comme un *The End* » dont il est question n'est évidemment autre que la catastrophe du 11 mars 2011. Derrière les « voix filtrant à travers les volets »[973], on devine une clameur populaire qui monte, réclamant justice et vérité, signe d'une reconquête du débat public. Gotô dénonce en fin de strophe la présence de « particules qui se glissent » entre « l'événement » et « les cris ». Ces « particules » traduisent plusieurs réalités insidieuses : en sus des substances radioactives libérées à la suite de l'accident, elles pourraient également sous-entendre, de manière plus figurée, la position pro-nucléaire adoptée par le gouvernement japonais, si ce n'est l'effacement progressif du souvenir de la catastrophe dans les mémoires. Le titre *A to Z*, dans son acception « du début à la fin », fait ainsi allusion à ce cercle vicieux où l'apathie des individus alimente la déliquescence de l'engagement politique et citoyen au Japon, et réciproquement.

Au fil de notre analyse, il est apparu que ces formes de contestation et de critique métaphorique revêtaient un impact et une résonnance bien plus conséquentes qu'un tract ou une prise de position antinucléaire directe. Ce point nous a d'ailleurs semblé caractéristique des artistes femmes examinées dans les troisième, quatrième, et cinquième chapitres de la présente étude. Le langage métaphorique ne saurait donc constituer en lui-même un critère de distinction valable entre les modalités d'expression engagée des musiciens, et celles présentées par leurs homologues féminines. Un élément plus clivant serait en revanche celui des thématiques abordées par les artistes.

Chose curieuse, Saitô et Gotô composèrent deux chansons au titre identique, *Saru no Wakusei* [La planète des singes], à deux moments distincts. Un titre rappelant bien évidemment

[973] *Ibid.*, p. 332.

celui du roman de Pierre Boulle (1963) et des films américains inspirés de cet ouvrage, qui dépeint l'absurdité de l'égoïsme humain, pris d'assaut par la vengeance des singes. On retrouve ce même thème dans les chansons de Saitô et Gotô. Celle de Saitô Kazuyoshi (2011), qui figure également sur l'album *45 Stones*, redouble de virulence à l'égard de la société contemporaine, où des autorités « incompétentes » et « irresponsables » côtoient une population « manipulée » et « apathique », non sans une opposition manifeste de l'artiste à la politique pro-nucléaire[974]. La chanson de Gotô Masafumi (2015)[975] critique de même l'apathie de la société japonaise, sans toutefois dénoncer les autorités. À travers ces deux morceaux, Saitô comme Gotô regrettent essentiellement le manque de mobilisation de la population japonaise, alors même que l'accident de la centrale nucléaire avait rendu évidente la duplicité des autorités. Aussi la Terre ne serait-elle qu'une « planète de singes », peuplée d'animaux soumis à leurs désirs et besoins primaires — sans réflexion, ni morale.

Les deux musiciens étant toutefois issus de deux générations différentes, leurs chansons s'en ressentent sensiblement. Ainsi que nous l'avons décrit dans la première partie, les années 1960 constituent la première période de contestation des autorités par le biais de la musique, notamment folk. La prise de conscience d'un certain malaise social s'exprima ensuite dans la musique populaire japonaise des années 1990. La sociologue de la musique Minamida Katsuya note que cette apathie prend pour origine la perte de confiance en l'avenir qui se répand alors parmi la jeune génération de cette décennie[976] — la fameuse *rosuto jenerêshon (rosu-jene)*, « génération perdue »[977] dont sont issus de nombreux artistes de l'époque. Selon Minamida, la posture des artistes de cette génération n'est pas antisociale ; elle « se détache du sociétal » (*datsu shakaiteki*), non sans une influence flagrante sur leur expression artistique[978]. Le chanteur d'AKG souligne la nécessité de sortir de cette apathie :

[974] Voir l'intégralité des paroles dans l'annexe 2, pp. 493-495.

[975] Extraite de l'album *Wonder Future* d'Asian Kung-Fu Generation, dans lequel Gotô manifeste son engagement politique et social de manière plus prononcée. Ce disque atteignit lors de sa sortie le quatrième rang des meilleures ventes hebdomadaires d'albums au Japon.

[976] MINAMIDA Katsuya, *Orutanatibu rokku no shakaigaku* オルタナティブロックの社会学 [Sociologie du rock alternatif], Tôkyô, Kadensha, 2014, pp. 196-212.

[977] Si le terme « génération perdue » désigne souvent le courant littéraire américain des années 1920, dont Ernest Hemingway et Francis Scott Fitzgerald furent les figures de proue, il désigne au Japon la génération née durant la décennie 1970, car frappée par une crise de l'emploi sans précédent dans les années 1990.

[978] MINAMIDA, *ibid.*, p. 198.

オレも少しは足を突っ込んだと思うんだけど、自分探しというか、内省の極みというかね。自分自身の意味みたいなものを求めて完全にドライに行き過ぎていた時代だったと思うんですよ。（…）なんか自分探しというのがロストジェネレイションに結びついている気がするんだよね。夢を見なさいという代わりに、それがないから視点がどんどん内側に向いていって、みんな必要以上に自意識が上がった気がするんですよ。でもそういう呪縛から解き放たれていくべきだと思うし、そうじゃないぜっていう気持ちがオレの中ではすごく強い。[979]

Moi aussi, je fais partie de cette population qui s'est donnée à fond dans l'exploration de soi ou l'introspection. On était trop froids, trop réservés [par rapport aux autres], on cherchait une sorte de raison d'être. […] J'ai l'impression que c'est ça, le tort de la génération perdue, cette quête de soi. Au lieu de rêver, nous avons décrété qu'il n'y avait pas de rêve qui tienne, et notre vision du monde est devenue de plus en plus étriquée. Tout le monde croyait soudain très bien savoir qui il était. Mais non, ce n'est pas le cas, et j'en suis plus convaincu que jamais : il faut se libérer de ce mirage.

Cette posture représente, selon les termes de Minamida, un positionnement « post-génération perdue » qui, en appelant à un réveil de la subjectivité dans une société très instable, « génère un espoir au bout de la torpeur »[980]. Ces deux chansons sont représentatives des grandes thématiques critiques souvent abordées par les musiciens japonais : la critique des autorités, et la dénonciation de l'apathie populaire[981]. La structure qui en résulte consiste souvent en une opposition du moi au monde extérieur, une sorte de relation antagonique entre moi et *eux* (les adversaires), ou entre moi et *les autres* (les contempteurs du *moi*). La structure narrative qui sous-tend ces chansons voit donc le personnage principal (moi) se dresser contre les autorités (adversaires), ou affronter une société indifférente (contemptrice).

Malgré leurs différences, les formes de contestation de Gotô et Saitô sont axées sur la même conception dichotomique qui détermine un mal social à éradiquer et un objectif de société plus harmonieuse. Cette conception, qui peut rappeler la théorie de la justice de Rawls[982], trouve

[979] Entretien avec GOTÔ Masafumi, in YOSHIKAWA Naohiro 吉川尚宏, *Asian Kung-Fu Generation File 2003-2010*, Talking Rock, 2010, pp. 54-55.

[980] MINAMIDA, *op. cit.*, p. 225.

[981] On peut par exemple citer Mr Children ou Gin'nan Boyz (voir l'annexe) pour la scène pop-rock, et bien d'autres musiciens dans le registre hip-hop (Rhymester, King Giddra, *etc*.).

[982] Dans son ouvrage *La théorie de la justice*, John Rawls a cherché à construire une société équitable et égalitaire. Il suggère ainsi de répartir les « biens primaires sociaux » (*social primary goods*) que sont la liberté, le droit, la

son fondement dans une autonomisation de la subjectivité capable de se libérer de cette notion de mal. Cet appel à une « subjectivité autonome », sorte de prise de conscience politique et critique, semble dominer chez les artistes masculins contestataires. Dans l'histoire de la musique populaire japonaise, cette opposition entre le « nous » (le bien) et le « eux » (le mal) a successivement désigné l'idée d'apathie dans les années 1970, puis celle d'anomie au cours de la décennie 1990. Ainsi, même si cette opposition manichéenne peut paraître un peu désuète dans les années 2010, la réflexion de Saitô et Gotô sur l'anomie permet une réactualisation de leur engagement.

1-2. Analyse comparative n° 2 : Kishida Shigeru et Ozawa Kenji, la contestation dans une société postmoderne

Contrairement à Saitô Kazuyoshi ou Gotô Masafumi, certains artistes hommes ont préféré opter pour des formes d'expression artistique bien plus éloignées de la dénonciation. En raison de ces modalités d'expression quelque peu « détournées », ces artistes sont souvent exclus de la typologie classique des artistes contestataires. Nous allons ainsi examiner le cas de deux d'entre eux : le vocaliste du groupe Quruli Kishida Shigeru, et l'auteur-compositeur-interprète Ozawa Kenji.

Kishida Shigeru — de la génération perdue à une forme d'engagement mesurée

Amateur de musique classique depuis son enfance, Kishida est adolescent quand il commence lui-même à jouer de la musique. Il débute sa carrière en 1996 au sein du groupe Quruli, alors qu'il est encore étudiant, et attire très rapidement l'attention du public. Si le premier single du trio, *Tokyo* (1998), n'atteignit guère que la soixante-quatrième place du

chance, le capital, les revenus et l'amour-propre. Selon Rawls, la justice ne s'évaluerait pas en termes de *bien*, mais désignerait simplement un état où les individus doivent suivre les règles sociales dans des conditions égalitaires. Cette conception est analogue aux théories du contrat social de John Locke ou de Jean-Jacques Rousseau, qui renvoient à l'idée d'un état de nature. Rawls base sa pensée sur la « position originale », une position dans laquelle un individu ne serait pas déterminé par sa généalogie, sa classe sociale, son statut social ou ses compétences, mais disposerait du même « voile d'ignorance » (Rawls, 1999, p. 118-123). Il inscrit les règles de répartition des « biens primaires sociaux » dans cet état de nature, où chacun est aveuglé par une ignorance analogue, c'est-à-dire : où chacun est égal. Rawls établit ainsi deux grands principes de justice : 1. « chaque personne doit avoir un droit égal au système total le plus étendu de libertés de base égales pour tous, compatible avec un même système pour tous » ; 2. « les inégalités économiques et sociales doivent être telles qu'elles sont : (a) au plus grand bénéfice des plus désavantagés et (b) attachées à des fonctions et des positions ouvertes à tous, conformément au principe de la juste égalité des chances. » Ces principes sont fondés sur la notion d'égalité des libertés fondamentales de chaque personne, elle-même fondatrice du principe d'égalité des chances. Voir John RAWLS, *A Theory of Justice*, version rectifiée, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999 [1971], notamment pp. 266-267.

classement *Oricon* des meilleures ventes de disques, l'univers musical de Quruli était déjà très apprécié[983] dans les milieux de la musique dite « alternative »[984]. Il faudra pourtant attendre 2004 et l'utilisation d'une de leurs chansons dans une série télévisée pour que le groupe soit reconnu dans tout l'archipel. Depuis, Quruli jouit d'une popularité inébranlable sur la scène rock japonaise[985]. Leader du groupe et son principal compositeur, Kishida Shigeru déploie son ambition à travers un univers hybride, où touches de pop, d'électro, de folk et de musique classique se greffent à des racines résolument rock. En 2007, le classique entre de plain pied dans le répertoire de Kishida par sa collaboration avec une formation orchestrale pour l'album de Quruli *Tanz Walzer,* avant qu'il n'écrive lui-même en 2016 sa première symphonie, dont il confie l'exécution à l'Orchestre symphonique de Kyôto.

À côté de cette recherche stylistique très vagabonde et de ce renouvellement musical continu, la poétique de Kishida s'est longtemps focalisée sur l'introspection caractéristique, selon Minamida, de la *génération perdue*[986]. Ses chansons ont souvent évoqué des sentiments mélancoliques aux accents apathiques, dans des décors urbains chers à Kishida, comme ceux de Kyôto, sa ville natale[987]. Ce n'est qu'en 2010, avec l'album *Kotoba ni naranai egao wo misete kure yo* [Montre-moi ton sourire ineffable], que Kishida semble enfin exprimer une vision politique dans sa musique. La chanson *Sayonara Amerika* [Au revoir les USA][988] se dresse explicitement contre l'ingérence récurrente des « vauriens » (*rokudenashi)* étatsuniens dans les affaires intérieures d'un Japon qu'il qualifie de pays « manipulé par les États-Unis ». Dans un entretien radiophonique[989], l'artiste nie toute prise de position politique dans cette chanson. Pour lui, il s'agit plus simplement d'une banale critique de la culture américaine dont les Japonais s'imprègnent depuis la Seconde Guerre mondiale, notamment dans les milieux de la

[983] Selon le critique de musique populaire Matsuura Satoru, pour qui le groupe se démarquait à l'époque des autres formations rock japonaises : http://www.yumeco-records.com/archives/763, consulté le 28 juin 2016.

[984] Nous entendons par le terme de « musique alternative » une scène musicale dénuée de tout intérêt commercial, à la recherche d'une reconnaissance artistique au sens propre du terme. Nous aborderons de nouveau cette idée à la fin de notre travail.

[985] Sur onze albums parus à ce jour, neuf ont atteint les dix premières places du classement hebdomadaire *Oricon* dès leur mise en vente.

[986] MINAMIDA, *op. cit.*, pp. 198-199.

[987] Kishida fait allusion à cette ville dans de nombreuses chansons. L'album *Boku no sunde ita machi* [La ville où j'habitais] (2010) explore ainsi les souvenirs de l'artiste liés à Kyôto.

[988] On peut imaginer que ce titre est un hommage à Happy End, le groupe considéré comme le fondateur du rock japonais, qui sortit dans les années 1970 une chanson intitulée *Sayonara Amerika, Sayonara Nippon*.

[989] KISHIDA, entretien dans l'émission télévisée *Sano Motoharu no The Song Writers*, diffusée le 14 août 2014 sur la chaîne NHK Education. Transcription disponible en ligne : http://tatevision.blog34.fc2.com/_blog-entry-275.html, consulté le 23 avril 2018.

musique populaire. Avec l'accident de la centrale en mars 2011, le musicien commence enfin à assumer publiquement ses prises de position politiques. Kishida était à Kyôto quand le séisme se produisit, et dut suspendre ses activités pendant près d'un mois en raison des appels à l'apaisement et au respect des victimes, par souci d'éviter toute forme de récupération politique. Entouré d'artistes ayant trouvé refuge dans le Kansai pour fuir les radiations, l'artiste interrompit son activité musicale, invoquant une dépression aggravée depuis le 11 mars[990]. Sur son blog, Kishida élabore cette angoisse qui le saisit soudain pour l'avenir de la société japonaise[991] :

> 2011 年 3 月 16 日 [...] 友人たちは、大変うろたえていた。仕事が飛んだ、放射能が飛んでくる、音楽で出来ることは何かないだろうか、次は何号機が危ない、余震に怯える、何人が亡くなった、音楽を聴くことなんて出来ない、何も出来ない、枝野が寝ていない、花見がしたい、ほんの小さな幸せだけでいい、いったい日本はどうなってしまうんだろう…。[992]

> Le 16 mars 2011. [...] Mes amis étaient tous terriblement troublés. Ils disaient : « tout le boulot a été annulé ; la radioactivité va nous sauter à la figure ; qu'est-ce qu'on pourrait bien faire avec la musique ; le réacteur n° X est également en danger ; j'ai peur des secousses secondaires ; tel nombre de personnes sont décédées ; je ne peux plus écouter de musique, je ne peux plus rien faire ; Edano[993] ne dort plus ; je veux voir les cerisiers, ce tout petit bonheur me suffira ; que diable va donc devenir le Japon ? »...

> 2011 年 3 月 18 日 [...] 日々明らかになっていく被災地の概要、増え続ける死者、行方不明者数を、何か違うもののように積み重ねていく感覚。遠すぎて、頭がくらくらする感覚。街の雑踏にまぎれながら、スピーカーから流れる J-POP を聴いて、気分が悪くなり吐く。くらくらしながら日本赤十字の募金箱に 1 日 1 万円入れている。このお金がどうか苦しんでいる人たちのために使われますように、と

[990] Sur son blog, Kishida révèle qu'il souffrait déjà de dépression avant la catastrophe de Fukushima.

[991] KISHIDA Shigeru, *Kishida Nikki*, en ligne : https://note.mu/quruli/n/nead782074160?magazine_key=md5f6dd04a3e2, consulté le 18 juin 2016.

[992] KISHIDA, *ibid.*

[993] Edano Yukio (1964-) était le secrétaire général du cabinet ministériel au moment de la catastrophe.

いう気持ちと、妙な日和見的で自意識過剰な感覚、どうにでもなれという金銭感覚や痛覚の欠如が交錯。自己嫌悪。[994]

> Le 18 mars 2011. [...] À mesure que je collecte des informations sur l'état des endroits sinistrés, sur le nombre de morts, de disparus, une sensation étrange m'envahit. Un ressenti nauséabond devant la distance. La foule dans la ville, la *J-pop* qui se déverse des enceintes dans la rue me donnent la nausée. Je mets dix mille yens par jour dans la boîte de la Croix Rouge, toujours nauséeux. Au désir sincère que cet argent serve aux gens en difficulté viennent se mêler des sentiments opportunistes et empathiques, un anéantissement qui paralyse ma notion de l'argent et de la douleur. Un dégoût de soi.

C'est pourtant la musique qui le délivrera de son hébétude et lui offrira un véritable salut : le 31 mars 2011, Kishida répète avec ses camarades dans un studio de Kyôto, de manière totalement improvisée et insouciante. Ce jour marque une étape « importante » dans sa vie :

2011 年 4 月 1 日[...]何を演奏しても素晴らしかった。多分、普段演奏のときに考えていることなんて、何ひとつ考えていなかったのだろう。(…) 生きていてよかった。この日がなければ、今の自分は居ない、なんて、どの日にだって言えることなんだろうけど、この日はほんとに大事な日だった。[995]

> Le 1er avril 2011. [...] Tout ce qu'on a joué m'a rendu heureux. Je ne pensais à rien, comme j'avais auparavant l'habitude de le faire quand je jouais. […] Je suis heureux d'être en vie, à présent. Il est assez banal de dire qu'on ne serait pas la même personne « s'il n'y avait pas eu ce jour-là » ... mais ce jour-là, pour moi, fut important. Vraiment important.

En 2012, Quruli sort son dixième album, intitulé *Rutsubo no borutsu* [La tension du creuset]. Le terme *rutsubo*, « creuset », est également employé comme métaphore du brasier, de l'ardeur. En écho à cette image d'incandescence, certaines chansons de l'album abordent en effet la question de la catastrophe de Fukushima et dénoncent la politique pro-nucléaire. Dans son livre, Manabe analyse quatre des dix-neuf chansons[996] ; nous en avons choisi trois. La huitième piste de l'album, *Sôma*[997], constitue sans doute l'hommage le plus direct de Kishida

[994] KISHIDA, *ibid.*

[995] KISHIDA, *ibid.*

[996] Outre les paroles et les arrangements musicaux, Manabe emploie d'autres supports paratextuels dans son corpus d'analyse, comme le blog de l'artiste ou ses interactions avec le public par messagerie instantanée.

[997] L'artiste utilise des lettres minuscules pour tous les titres de chansons de cet album.

aux victimes de la catastrophe de Fukushima. Située à une cinquantaine de kilomètres au nord de la centrale de Fukushima Daiichi, Sôma est une ville côtière qui fut touchée par le raz-de-marée et devint inhabitable après la catastrophe nucléaire. Kishida fait aussi référence à Minami-Sôma, un district au sud de Sôma. Plus proche de la centrale (à environ trente kilomètres), ce secteur sud fut catégorisé jusqu'en 2016 comme « zone où l'ordre d'évacuation est prêt à être levé » (*hinan shiji kaijo junbi kuiki*)[998]. En mentionnant deux zones urbaines touchées de plein fouet par la triple catastrophe (séisme, tsunami et accident nucléaire), Kishida donne à entendre l'immense « sentiment de perte » et le désarroi des habitants du département de Fukushima[999]. Dans la sixième chanson de l'album, *crab, reactor, future*, Kishida explicite davantage sa critique du nucléaire :

[1] Maybe there's the plastic paradise マイナス 10℃の The frozen world besides disposing facility 息をひそめて	*Peut-être qu'il y a un paradis plastique,* *à -10 degrés* *Le monde gelé à côté des installations jetables se dissimule*
[2] アトムの夢見た太陽照らす 向日葵の種持って 永久凍土から飛び出せプルートゥ	*Avec tes graines de tournesol* *Exposées au soleil en rêvant d'Atomu* *Viens, Pluto du permagel*
[3] I am transmitting electricity for your poor-guitars while eating "*echizen*-crabs" that the mayor from somewhere has sent	*Je transmets de l'électricité à tes pauvres guitares en mangeant des « crabes* echizen *»* *Envoyés par le maire de quelque part*
[4] I'm waiting for the people will forget about this Then, finally my brain feels locked completely [5] For future, reactor, taste of crabs For future, reactor	*J'attends que les gens oublient* *Et puis mon cerveau se bloque complètement* *Pour le futur, le réacteur, le goût des crabes* *Pour l'avenir, le réacteur*
[6] It is not easy to tell even for a crab expert	*Ce n'est pas facile à dire, même pour un expert en crabes*

« *crab, reactor, future* », Quruli, 2012 (piste 83)

[998] Voir le chapitre I, pp. 60-61.

[999] MANABE, *op. cit.*, p. 334.

Le terme « réacteur » du titre, rarement utilisé, indique déjà la thématique de la chanson, et se détache de la juxtaposition des deux autres termes. Manabe souligne l'abondance de procédés métonymiques et allégoriques en référence à l'énergie nucléaire. Ainsi, la première strophe renvoie à un lieu précis et emblématique : le dépôt de combustibles nucléaires irradiés d'Onkalo, à Eurajoki, en Finlande. Atomu et Pluto, dans la deuxième strophe, sont les personnages principaux de deux mangas évoquant la question de l'énergie nucléaire : le célèbre *Astro Boy* (*Tetsuwan Atomu*, 1951-1986) de Tezuka Osamu, et *PLUTO* (2003-2009)[1000], d'Urasawa Naoki[1001]. Le tournesol est un symbole de la sortie du nucléaire, cette fleur étant censée être capable d'éliminer l'isotope radioactif. Le terme « *echizen* » de la troisième strophe indique également un lieu, puisqu'il s'agit de l'appellation féodale de la région de Fukui, située un peu à l'ouest du centre du Japon, et où furent implantées plusieurs centrales nucléaires. Cette strophe semble ainsi adopter le ton d'un responsable de la centrale, complice avec le « maire de quelque part »[1002]. Pour Manabe :

> La chanson critique la coutume très répandue d'offre de divertissements entre autorités locales et exploitants nucléaires, ainsi que de politiques incitatives pour maintenir les sites. Il apparaît clair, néanmoins, que les populations locales ont besoin des réacteurs pour assurer leur avenir économique. [1003]

L'approche contestataire de Kishida apparaît également dans la troisième chanson de l'album, *everybody feels the same*. Cette chanson, d'abord sortie en single, est notamment connue pour cette strophe satirique :

KAKUEI が作った上越新幹線に乗って	*Avec le Jôetsu Shinkansen qu'a créé Kakuei*
SPEEDI なタイムマシーンは新潟へ向かう	*La machine à remonter le temps se dirige vers Niigata, véloce*
2012 年の冬 悲しみは吹雪の向こうから	*À l'hiver 2012, la tristesse nous viendra de l'autre côté de la tempête de neige*

[1000] Tout en étant un hommage à *Astro Boy*, *PLUTO* prend davantage pour motif la guerre en Irak.

[1001] Auteur de manga plus jeune que Tezuka, mais tout aussi connu à l'international. Il est notamment l'auteur de *YAWARA !* (1986-1993) et de *Monster* (1994-2001).

[1002] MANABE, *ibid.*, p. 339.

[1003] "The text is a criticism of the prevalent custom of entertainment and incentives between local officials and the nuclear industry to ensure sites. It also makes it clear, however, that the locals also want the reactors to secure their economic future." *Ibid.*

« *everybody feels the same* », Quruli, 2012 (piste 84)

Le terme « KAKUEI » renvoie bien évidemment à Tanaka Kakuei (1972-1974), ancien Premier ministre qui contribua à la réforme de la politique énergétique et au développement de l'industrie nucléaire sur le sol japonais. Avec trois lois garantissant des subventions aux villes qui accepteraient d'accueillir des centrales nucléaires, Tanaka fit obtenir des fonds au département de Niigata (sa région natale) pour qu'il implante une centrale nucléaire à Kashiwazaki. Cette implantation permit le développement ferroviaire dans la région, comme le symbolise l'installation de lignes à grande vitesse au départ de Tôkyô (*Jôetsu Shinkansen*). L'ère Tanaka symbolise ainsi le développement de l'industrie nucléaire dans les années 1970, mais également une certaine forme d'intelligence et de vision politique. Kishida orthographie par ailleurs l'adjectif *speedy* « SPEEDI », soit l'abréviation de *System for Prediction of Environmental Emergency Dose Information*. Il s'agit d'un système conçu pour calculer la propagation et l'évolution de la radioactivité, dont le gouvernement japonais ignorait totalement l'existence au moment de la catastrophe de Fukushima Daiichi : pour les médias, cette ignorance apporta la preuve irréfutable d'un grave manquement gouvernemental[1004]. « La tristesse nous viendra de l'autre côté de la tempête de neige » désigne dans le dernier vers « l'autre côté de Niigata », à savoir Fukushima. Pour Manabe, cette « tempête de neige » est une métaphore de la diffusion de l'isotope radioactif, notamment le plutonium ; elle appuie son interprétation par un autre vers : « la blancheur d'une neige qui ne disparaîtra jamais, pas même dans le futur » (*mirai made tokenai yuki no shirosa*). Le plutonium présente une demi-vie de 24 000 années : une fois émis, le risque d'irradiation de cette substance pour le corps humain ne diminue pas avant des milliards d'années. Avec le titre « tout le monde se sent pareil », Kishida suggère que nous sommes tous concernés par la menace nucléaire, et qu'il est pour cette raison du devoir de chacun de tirer les leçons politiques de la catastrophe de mars 2011[1005].

Manabe souligne en outre que tous les titres de chansons de cet album, ainsi que la partie critique de *crab, reactor, future*, sont en anglais. Il ne s'agit pas là d'un simple choix esthétique, puisqu'il est relativement rare que Quruli emploie cette langue. Pour le musicologue et critique Minamida Katsuya, la plupart des amateurs de rock au Japon s'attachent moins aux paroles

[1004] Le quotidien Asahi attira l'attention sur l'existence du système moins d'un mois après l'accident, le 4 avril 2011 : http://www.asahi.com/ special/10005/TKY201104040357.html, consulté le 19 mai 2014 ; "SPEEDI report deepens suspicions", *The Japan Times*, le 11 août 2012 : http://www.japantimes.co.jp/ opinion/2012/08/11/editorials/speedi-report-deepens-suspicions/#.WYHXTITyiUk, consulté le 19 mai 2014.

[1005] MANABE, *op. cit.*, p. 342.

lorsqu'ils écoutent des chansons en anglais ; ils sont davantage attirés par la musicalité de la langue et son harmonie sonore avec le rythme[1006]. Ces chansons leur deviennent d'autant plus accessibles qu'elles sont faciles à écouter. Kishida explique que s'il avait « exprimé ce message en japonais, la chanson aurait pu devenir comique »[1007] : chanter en anglais rend, selon lui, son point de vue plus « mystérieux, spécifique et ironique »[1008]. Conscient des tendances dominantes dans l'univers des amateurs de rock au Japon, l'artiste s'en saisit à son profit. Il convient de se rappeler qu'au Japon, l'affirmation d'une position politique peut entraîner quelques crispations dans les milieux de la musique populaire. Kishida utilise l'anglais pour ne pas attirer l'attention critique de l'industrie ou de l'opinion, mais également comme une ressource poétique susceptible de rendre, paradoxalement, son œuvre plus accessible à un public japonais[1009].

Ainsi, le chanteur de Quruli procède à l'expression de ses sentiments contestataires selon différents procédés littéraires et linguistiques. À la différence de Saitô Kazuyoshi ou Gotô Masafumi, qui manifestèrent leur sentiment d'indignation de manière plus frontale, la posture de Kishida s'avère moins littérale, et aurait même plutôt tendance à se rapprocher de l'univers des musiciennes que nous avons présentées. Toujours est-il que son regard cynique et critique sur la politique pro-nucléaire renvoie bel et bien à la logique antagoniste du « eux » contre « nous », d'un certain *mal* contre le *bien*. En ce sens, nous pouvons situer la rhétorique de Kishida à mi-chemin entre les musiciens hommes et les artistes femmes. La digression est bien plus accentuée chez Ozawa Kenji, un artiste assez peu connu au Japon comme figure engagée, malgré la singularité de sa posture.

Ozawa Kenji : de l'icône J-pop des années 1990 au musicien engagé

Neveu du mondialement réputé chef d'orchestre Ozawa Seiji (1935-), Ozawa Kenji présente un parcours plutôt atypique, que l'on pourrait rapprocher, toutes proportions gardées, de celui de Terao Saho. Né en 1968 dans une famille de classe moyenne supérieure[1010], Ozawa débuta sa carrière de musicien à la fin des années 1980, alors qu'il menait des études de littérature américaine à l'Université de Tôkyô, l'une des plus prestigieuses du pays. D'abord

[1006] MINAMIDA, *op. cit.*, pp. 191-192.

[1007] MANABE, *ibid.*, p. 339.

[1008] KISHIDA, cité par Manabe, *ibid.*

[1009] KISHIDA, cité par Manabe, *ibid.*, p. 339.

[1010] Son père est professeur de littérature allemande et sa mère psychologue.

membre du groupe Flipper's Guitar (1987-1991)[1011] aux côtés d'Oyamada Keigo[1012], il entama très vite une carrière solo et rencontra son premier succès en 1994, avec son troisième single *Kon'ya wa Buggi Bakku* [Ce soir, on danse], fruit d'une collaboration avec le groupe de rap Schadaraparr. Son style musical représentatif de la J-pop des années 1990 et sa personnalité atypique, snob mais chic[1013], attirèrent rapidement l'attention du public. Ozawa devint alors une icône de la J-pop masculine, avant d'arrêter ses activités musicales au Japon en 1998. Il faudra attendre quatre ans pour qu'il reprenne sa carrière, cette fois-ci à New York. Ozawa commença dès lors à exprimer publiquement son engagement politique. En 2005, il entreprit dans les colonnes de la revue *Kodomo no mukashi-banashi* [Contes de jadis pour les enfants] l'écriture d'un récit pour la jeunesse intitulé *Usagi !* [Lapin !], dans lequel il dénonce, par le biais du conte, la politique pro-nucléaire et les innombrables inégalités produites par la société néolibérale. L'ancienne icône de la J-pop produit ensuite son sixième album, *Mainichi no kankyôgaku : Ecology of Everyday Life* (2006), lequel prend appui sur son premier livre. Dans le présent travail, nous nous focaliserons sur sa production artistique depuis les années 2000, et plus particulièrement sur *Usagi !*, toujours en cours de publication, ainsi que sur l'album précité.

Il est pertinent, afin de mieux situer cette production du troisième millénaire dans l'œuvre de l'artiste, d'étudier l'évolution de son style musical depuis le début de sa carrière. Ozawa commença par emprunter à l'univers du *shibuya-kei*, un courant musical mélangeant des styles dits « occidentaux » (électro, house, new wave, guitar-pop, lounge) à des paroles en

[1011] Le groupe comptait initialement cinq personnes, Ozawa compris. En raison de désaccords internes, trois membres quittèrent la formation en 1989.

[1012] Oyamada Keigo (1969-) deviendra plus connu sous le nom de scène Cornelius. Avec Towa Tei, il est aujourd'hui l'un des musiciens électro japonais les plus célèbres dans le monde,

[1013] La critique musicale Okamura Shino qualifie le style vestimentaire d'Ozawa — et d'Oyamada — de « casual french », une tendance plutôt « chic » dans les années 1990 (Namba, 2005, p. 146). Pour Okamura, le succès de ces artistes réside également dans leur antipathie et leur dureté vis-à-vis des fans et des médias. Ozawa était par exemple très virulent envers ses interlocuteurs sur le plateau d'émissions de télévision ; s'il n'était pas d'accord avec le présentateur, il lui répondait « en 0,1 seconde » (Arai, 2003, p. 24). Issu d'une famille bourgeoise et diplômé de l'université de Tôkyô, Ozawa avait « de quoi argumenter », quitte à paraître aux yeux du grand public « prétentieux » et « arrogant ». ARAI Masato 新井真人, « Oyamada vs Ozawa tettei hikaku purofairu » 小山田 vs 小沢　徹底比較プロファイル [Une comparaison radicale entre Oyamada et Ozawa], in *Ongakushi ga kakanai J-pop hihyô*, Takarajima-sha, vol. 25, 2003, p. 24 ; OKAMURA Shino 岡村詩野, « Aidoru to shite no Furippâzu Gitâ » アイドルとしてのフリッパーズ・ギター [Les Flipper's Guitar en tant qu'idoles], in *ibid.*, p. 36. ; NAMBA Kôji, "Concerning Youth Subcultures in the Postwar Era Vol.4: 'Otaku-zoku' and 'Shibuya-kei'", in *Kwansei gakuin shakai gakubu kiyô*, vol. 99, 2005.

japonais[1014]. La majorité des chansons écrites par l'artiste traitent alors du quotidien et des relations interpersonnelles.

プラダの靴が欲しいの	*« Je veux des chaussures Prada »*
そんな君の願いを叶えるため	*Pour réaliser ton souhait*
マフラーを巻いて 街へ出て	*J'enroule une écharpe et sors en ville*
恥ずかしいながらもウキウキ通りを	*Un peu gêné, j'arpente le boulevard de la Joie*
行ったり来たり	*Partager ma joie avec quelqu'un !*
喜びを他の誰かと分かりあう！	*Voilà tout ce qui pourrait réchauffer le*
それだけがこの世の中を熱くする！	*monde !*

« *Tsûkai Ukiuki-dôri* » [Le boulevard de la Joie], Ozawa Kenji, 1995 (piste 85)

À première écoute, la légèreté et la gaieté de la mélodie renvoient à l'insouciance de la société japonaise entre la fin des années 1980 et le début des années 1990, juste avant l'explosion de la bulle économique. Môri Yoshitaka souligne l'existence d'un lien certain entre la musique populaire de l'époque et l'état d'esprit des jeunes d'alors. Ces derniers allaient bientôt devenir les premières victimes de la récession économique qui frappa le pays pendant plus d'une décennie après l'éclatement de la bulle, en 1991 : dans cette conjoncture instable, le travail se précarisa, l'emploi à vie disparut, et c'est ainsi que vit le jour la classe des *freeters* (*furîtâ*), ces jeunes gens subsistant d'emplois instables, en CDD ou en intérim. Alors que règne sur la scène alternative un sentiment d'apathie, la J-pop et la musique populaire commerciale affichent *a contrario* une attitude excessivement positive et optimiste : il convient de chérir son entourage, d'attacher de l'importance au présent, d'éviter le repli sur soi, *etc*[1015]. Les milieux alternatifs disposèrent autrement dit d'une certaine liberté pour exprimer leurs états d'âme, là où les artistes plus « commerciaux » demeuraient condamnés à surjouer les rebelles dans une économie du divertissement leur imposant bien souvent ses normes et thématiques de prédilection[1016]. Un décalage s'installa alors entre l'état d'esprit de la jeunesse et les caractéristiques de la musique populaire d'alors — entre les perspectives socio-économiques inquiétantes et l'ambiance outrancièrement enjouée des tubes du moment.

[1014] Le sociologue de la musique populaire Môri Yoshitaka qualifie le courant du *shibuya-kei* de « musique occidentale à la tokyoïte » (Môri, 2007, p. 180).

[1015] MÔRI Yoshitaka 毛利善孝, *Popyurâ ongaku to shihon shugi* ポピュラー音楽と資本主義 [La musique populaire et le capitalisme] Tôkyô, Serika shobô, 2012.

[1016] *Ibid.*

Il semblerait qu'Ozawa n'échappe pas à l'analyse du contexte socio-culturel de Môri, puisque l'artiste atteint son apogée en 1995, une année particulièrement sombre pour le Japon : dès janvier, un séisme de magnitude 6,9 sur l'échelle de Richter frappe le département de Hyôgo, dévastant de grandes métropoles de la région du Kansai, à commencer par Kôbe. Deux mois plus tard, un attentat au gaz sarin est perpétré dans le métro de Tôkyô. La société japonaise est hébétée, terrifiée, et c'est pourtant l'année où Ozawa sort ses chansons les plus allègres et envolées. Or, sous couvert d'entrain et de vitalité, l'œuvre d'Ozawa semble à cette période symptomatique d'une certaine tristesse.

[1] 日なたで眠る猫が 背中丸めて並ぶよ “オッケーよ”なんて強がりばかりを 僕も言いながら 本当は思ってる　心にいつか安らぐ 時は来るか？と	*Les chats qui dorment au soleil* *S'alignent, le dos courbé* *Moi aussi, je joue les forts et prétend que « tout va bien »* *Mais en réalité, je me demande si mon esprit connaîtra un jour un moment de paix*
[2] 左へカーブを曲がると　光る海が見えてくる 僕は思う！　この瞬間は続くと！ いつまでも	*Après ce virage à gauche,* *On aura vue sur la mer étincelante* *Alors autant se dire que ce moment durera toujours !*
[3] 南風を待ってる　旅立つ日をずっと待ってる “オッケーよ”なんて強がりばかりを みんな言いながら 本当は分かってる 2 度と戻らない美しい日にいると そして静かに心は離れてゆくと	*On attend le vent du sud, on attend longtemps le moment du départ* *En faisant tous les bravaches, à se dire que « tout va bien »* *Mais en réalité, ces beaux moments ne reviendront jamais* *Et un jour, nos esprits s'en éloigneront*
[4] いつの日か　oh baby　長い時間の記憶は消えて 優しさを　oh baby　僕らはただ抱きしめるのか？と	*Un jour, oh baby, on oubliera tous ces souvenirs* *Mais pourrons-nous seulement, oh baby, connaître pleinement la douceur ?*

« *Sayonara nante ienai yo : Never Can Say Goodbye* »,
Ozawa Kenji, 1995 (piste 86)

遠くまで旅する恋人に あふれる幸せを祈るよ ぼくらの住むこの世界では太陽がい つものぼり	*Je souhaite tout le bonheur possible à mon amour partie au loin* *Le soleil finit toujours par se lever à nouveau sur ce monde dans lequel nous vivons*
喜びと悲しみが時に訪ねる 遠くから届く宇宙の光 街中でつづいてく暮らし ぼくらの住むこの世界では旅に出る 理由があり 誰もみな手をふってはしばし別れる	*La joie et la tristesse parfois nous visitent* *La lumière cosmique nous parvient du firmament* *La vie continue partout dans la ville* *Dans ce monde qui est le nôtre, nous avons toujours une bonne raison de partir* *Nous vivons tous une séparation à un moment ou à un autre*

« *Bokura ga tabi ni deru riyû* » [Des raisons de partir],
Ozawa Kenji, 1995 (piste 87)

Ces deux chansons d'Ozawa, sorties durant cette année noire, prennent en effet pour sujet le départ et la séparation. La première chanson décrit la mélancolie d'une personne pressentant un départ imminent, ou le dernier adieu d'un proche ; la seconde évoque une relation à distance dont l'un des partenaires s'éloigne inexorablement de l'autre. Malgré la tristesse des situations évoquées, l'atmosphère musicale de chaque morceau demeure légère et joyeuse jusqu'à la dernière seconde d'écoute. Un décalage neutralisé par la finesse du texte d'Ozawa, qui dans la première chanson, dit rester réaliste, même dans l'effervescence du départ. Alors que le narrateur tente de s'autopersuader de la pérennité des moments vécus [2], il fait l'aveu qu'« en réalité, ces beaux moments ne reviendront jamais » [3]. Dans la quatrième strophe, il pose la question de la permanence des souvenirs heureux, et se demande si ceux-ci ne se réduisent pas à de doux sentiments. Dans cette réflexion quelque peu prosaïque, l'artiste partage ses observations sur la momentanéité de la vie, tout en se prémunissant, grâce à une mélodie enjouée, d'une forme de mélancolie narcissique. On retrouve quelque chose de similaire dans la deuxième chanson : plutôt que nous avouer son chagrin quant au départ de son amour, le narrateur lui souhaite simplement « tout le bonheur possible », et se convainc que dans « ce monde qui est le nôtre », la joie ne peut exister sans son pendant de la tristesse. « Nous avons toujours une bonne raison de partir » témoigne de sa rationalisation de la séparation, tout en posant la question d'un monde où l'on n'aurait nul besoin de « raison » pour tirer sa révérence, surtout lorsqu'il s'agit d'une chose aussi inopinée que la mort. Pour la société japonaise, l'année 1995 fut en effet une année de deuil. L'angoisse et l'abattement consécutifs au séisme gagnèrent rapidement toutes les couches de la population, et redoublèrent avec l'attentat.

En liant la mort à son esthétique de l'impermanence, Ozawa cherche *in fine* à célébrer la vie, une stratégie déjà à l'œuvre dans son premier album, *Inu wa hoeru ga kyaraban wa susumu* [Les chiens aboient, la caravane passe] (1993) [1017]. Cette gaieté omniprésente dans son répertoire vise à redynamiser une société accablée, une jeunesse aux perspectives assombries. Mais Ozawa n'ignore pas pour autant les maux de son époque, se distinguant en ceci des nombreux artistes « produits de l'industrie musicale » dont la fonction première est de divertir le public, quitte à le détourner des enjeux du moment. Durant son interruption de carrière, l'artiste devait cependant changer du tout au tout.

Après s'être installé à New York, Ozawa entreprit en effet de nombreux voyages en Amérique du Sud[1018]. L'occasion pour lui de faire l'expérience de multiples phénomènes qu'il « souhaitait observer » : les mouvements anticapitalistes de la société civile en Bolivie, les mines renationalisées après l'expulsion des sociétés étrangères, la vie quotidienne des partisans vénézuéliens d'Hugo Chavez, *etc.* Alors qu'au début des années 2000, la société japonaise se convertissait à l'instar d'autres pays de l'hémisphère Nord à l'orthodoxie néolibérale, de nombreux pays sud-américains tels que la Bolivie, l'Équateur, le Venezuela ou l'Argentine renforcèrent leur opposition à cette tendance économique[1019]. Ozawa avoua ultérieurement, de manière détournée, avoir ressenti un profond malaise face au monde industriel des années 1990[1020]. En lui donnant l'occasion de reconsidérer le système économique néolibéral, son interruption de carrière et ses voyages en Amérique du Sud lui permirent toutefois de résoudre le dilemme moral auquel il se trouvait confronté, et de parvenir à concilier ses aspirations artistiques avec le fonctionnement et les principes de l'industrie musicale.

Avant la sortie de son sixième album en 2006, l'artiste publia plusieurs textes avec l'aide de son père, qui menait alors des recherches académiques sur la forme littéraire du conte. Ces écrits — intitulés *Usagi !* et toujours en cours de publication — prirent précisément la forme d'un conte pour enfants. Celui-ci s'ouvre sur la description de deux mondes, l'un composé de pays « riches », et l'autre de pays « pauvres » ; comme le précise le narrateur, cette appellation

[1017] Cet album fut réédité en 1997 sous un nouveau titre : *Dogs*.

[1018] Il se rendit également au Moyen-Orient, en Asie du Sud-Est et en Afrique au cours de ces années.

[1019] Carlos DE LA TORRE, "In the Name of the People: Democratization, Popular Organizations, and Populism in Venezuela, Bolivia, and Ecuador", in *European Review of Latin American and Caribbean Studies | Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, nº 95, 2013, pp. 27-48.

[1020] OZAWA Kenji 小沢健二, cité par UNO Koremasa, *Ozawa Kenji no kikan* 小沢健二の帰還 [Le retour d'Ozawa Kenji], Tôkyô, Iwanami Shoten, 2017, p. 152.

repose sur un regard partial, qui ne considère que l'argent. Les pays « riches » (*yutaka na kuni*) souffrent de nombreux maux, car nombre de leurs habitants « sont tellement en colère qu'ils pourraient passer leur vie à briser leurs assiettes », ou « tellement angoissés qu'ils achètent des fusils de chasse », quand ils ne sont pas « terriblement déprimés à l'idée de ne servir à rien ». Dans leur monde de « riches », toutes ces personnes tourmentées ont tendance à recourir à des « spécialistes »[1021].

Trois adolescents d'un « pays riche », Usagi, Kirara et Tulalupan, se rencontrent au café Ahiru (« Canard »), un espace de réunion où se rassemblent différentes personnes pour discuter de choses et d'autres. Certains organisent des cours de cuisine, d'autres des projections de film, d'autres encore des tables rondes, sur le modèle d'un bar associatif. L'histoire se développe autour des conversations de ces trois adolescents, des lettres qu'ils écrivent, de leurs journaux intimes, amenant les lecteurs à réfléchir à la société.

Un personnage-clé fait bientôt son apparition dans l'histoire : il s'appelle Hai-iro, « le Gris ». Ce n'est ni une personne, ni un animal ; le Gris est décrit comme une « chose » vivant « dans une masse d'argent » (*ooki na o-kane no katamari*). Cette *chose* manipule les êtres humains afin de s'enrichir par des moyens peu honnêtes :

> 灰色は、ひとりぼっちでした。そして「大きなお金の塊」は、この星にひとつしかないのですから、灰色は、だれかと競争をしたいわけではありません。それでも灰色は、お金の塊を、夜も寝ないで大きくし続けているのでした。(…) お金の塊を大きくするのに都合のいい世界は、人々がおたがいを疑って、怪しんで、怖がっているような世界でした。そのために、一人一人が、一つ一つ袋に入ったあめ玉のように、ばらばらになっている世界でした。[1022]

> Le Gris vivait dans la solitude. Comme cette planète ne comportait qu'une seule « masse d'argent », il n'avait pas intérêt à entrer en concurrence avec qui que ce soit. Et malgré tout, il ne dormait pas de la nuit pour continuer à faire grandir cette masse. [...] Pour bien la faire grandir, l'idéal aurait été un monde où les gens n'ont pas confiance en leur prochain, où ils se méfient, se craignent les uns des autres. Un monde, donc, où chacun serait isolé, tels des bonbons emballés séparément.

[1021] OZAWA Kenji, *Usagi !*, 1er épisode, in *Kodomo no mukashi-banashi* 子供の昔話 [Contes de jadis pour les enfants], n° 25, Ozawa Mukashi-banashi kenkyûjo, 2006, p. 28

[1022] *Ibid.*, pp. 30-31.

Afin de diviser les êtres humains, le Gris invente le concept de « responsabilité personnelle » (*jiko sekinin*) et le propage dans la société des « riches » par le biais des médias de masse.

> 「自己責任」という言葉を心に叩きこまれると、人は、苦しんでいる人を見かけても、「あそこに苦しんでいる人がいるが、あれは自己責任で、私が感じる必要はない苦しみだ」と思うようでした。ということは、「自己責任」という考え方を人の心に叩き込むことによって、まるで除草剤を撒くように、雑草のように生えてくる「親切」という行いを、根絶やしにすることができるはずでした。[1023]

> Pénétrés de cette idée de « responsabilité personnelle », les gens se disaient, même en voyant peiner quelqu'un : « il y a quelqu'un là-bas en difficulté, mais il agit sous sa propre responsabilité ; je n'ai pas besoin de m'en préoccuper ». Autrement dit, il suffisait d'infiltrer les esprits de cette idée pour que les sentiments « bienveillants » qui poussent comme de la mauvaise herbe dans la tête des gens fussent tout de suite éliminés, comme si on les avait pulvérisés d'herbicide.

Grâce à ce détour par le conte, Ozawa réussit à rendre intelligible pour un large public l'un des mécanismes de base du fonctionnement social néolibéral : l'individualisme et l'injonction à l'autonomie. Il compléta ce travail par des publications dans une revue scientifique ; son premier article *Kigyôteki na shakai, serapîteki na shakai* [Société entrepreneuse, société thérapeutique] parut en 2007. Ozawa y pose l'hypothèse qu'une société valorisant à tout prix la rentabilité et la concurrence finit inévitablement par générer des dissonances dans la psyché humaine. L'individu est alors responsable de sa propre guérison : relaxation, thérapie, traitement. Alors même que l'appareil socio-économique néolibéral est à l'origine de ces souffrances individuelles, la société offre paradoxalement une multitude de solutions thérapeutiques palliatives tout en maintenant, dans le même temps, les structures capitalistiques responsable des maux qu'elle est censée combattre[1024]. L'idée d'Ozawa, loin d'être novatrice, est appuyée dans son article par de nombreux travaux dénonçant ce problème de société. En cherchant à exprimer son point de vue d'une manière à la fois scientifique dans

[1023] OZAWA, *Usagi !*, 3ème épisode, in *Kodomo no mukashi-banashi*, n° 27, Ozawa Mukashi-banashi kenkyûjo, 2006, p. 25.

[1024] OZAWA Kenji, « Kigyôteki na shakai, serapîteki na shakai » 企業的な社会、セラピー的な社会 [Société entrepreneuse, société thérapeutique], in *Shakai rinshô zasshi*, n° 3, vol. 14, 11 mars 2007, pp. 2‐52.

ses articles, et vulgarisatrice dans ses contes, l'artiste fait du moins preuve d'une indéniable singularité.

Attardons-nous à présent sur la description du Gris. Notons la particularité onomastique : le nom de ce personnage, figure antagonique de l'histoire, ne renvoie pas au noir, *topos* du mal, mais « seulement » à la couleur grise, dans une gradation intermédiaire. D'ailleurs, ce « méchant » n'agit pas directement sur les personnages principaux, ni sur la population des pays « pauvres ». Il ne s'adresse pas aux trois enfants ; ses subordonnés s'en chargent pour lui. L'existence du Gris n'est perçue qu'au travers de ses actes et de leurs effets sur la société. Ce personnage, qui incarne toute la perversité de la doctrine néolibérale dénoncée par Ozawa, est autrement dit une non existence : il est l'esprit d'un système. Tel un virus, le Gris empoisonne le monde humain tout en y proliférant. Si l'auteur ne précise pas davantage ses origines, il souligne que le Gris ne craint aucune concurrence, se privant de sommeil pour « faire grandir son argent » et fructifier son capital. Cette idée d'un système qui s'autoalimenterait de manière automatique tend à renvoyer l'image d'individus co-responsables d'un ordre qui les aliène, engourdis par leurs désirs de confort et de croissance. La couleur grise de ce monstre pourrait bien être une métaphore du conflit entre bien et mal inhérent à l'âme humaine.

Curieusement, Hai-iro possède deux points faibles : le conte et les enfants. Pour cette créature, le conte « désigne le monde d'avant la genèse du Gris », un monde fondé sur une économie alternative qui ne conduirait pas à l'aliénation que suppose le capitalisme. Les enfants, quant à eux, échappent au monde des adultes où règne la logique du Gris : ils « gardent des vieilles poupées ou des couvertures de laine qu'ils adorent (alors que les adultes sont persuadés que garder des vieilles choses est honteux) », ou « aiment écouter plusieurs fois la même histoire (tandis que les adultes enchaînent des films différents même si ceux-ci ne les intéressent guère) »[1025]. Aux yeux du Gris, les enfants exercent une influence « sinistre » sur le système du marché libéral ; parce qu'ils représentent la seule force capable de lutter contre la toute-puissance de cette créature, Ozawa choisit la forme du conte pour célébrer leur héroïsme. La naïveté apparente de ce genre littéraire lui permet de porter un regard décalé et acerbe en caricaturant les antagonismes. À la fin du premier épisode, le narrateur explique que *Usagi !* est l'histoire du combat entre le Gris et les habitants de pays « pauvres ». Les protagonistes,

[1025] OZAWA, *Usagi !*, épisode 1, *op. cit.*, pp. 32-33.

originaires d'un pays « riche », racontent leur stupéfaction lorsqu'ils découvrent l'écart séparant les deux mondes créés et dominés par la créature.

Ozawa sort en 2006 un album intitulé *Mainichi no kankyôgaku: Ecology of Everyday Life*. Conçue comme une trame musicale au conte, cette première œuvre instrumentale reprend les thématiques développées dans l'univers d'*Usagi !*. Il s'agit pour Ozawa d'étoffer le récit qu'il propose aux lecteurs, dans une démarche radicalement différente de sa première partie de carrière, puisque l'artiste abandonne les vertus « thérapeutiques » de sa musique d'antan, axée sur les bonheurs du quotidien. Le titre de ce disque est révélateur : l'écologie est la « science qui étudie les corrélations entre les êtres vivants et le milieu qui les entoure »[1026]. Dans le titre japonais, Ozawa traduit le nom de cette discipline par *kankyôgaku* [la science de l'environnement] et non le plus courant *seitaigaku* [l'écologie]. Par ce choix, l'artiste entend un autre sens à l'écologie, soit l'« étude des conditions nécessaires au développement harmonieux des êtres vivants : mesures propres à assurer la survie des espèces existantes, élimination des facteurs qui menacent l'équilibre biologique, *etc.* »[1027]. Donner une simple illusion de joie ne suffit plus à Ozawa, qui semble désormais préférer mener une véritable « étude » pour déterminer « les conditions nécessaires au développement harmonieux des êtres vivants »[1028]. Ainsi, le rôle primordial de la musique est désormais d'offrir un espace d'imagination.

Il est intéressant de se pencher sur l'attrait de l'artiste pour les partisans d'Hugo Chavez, et notamment pour les mouvements dits des « vieilles dames ». Ceux-ci marquèrent tant et si bien Ozawa qu'il leur dédia un film documentaire réalisé avec la collaboration de sa conjointe, la photographe Elisabeth Cole[1029]. Le couple diffusa ce documentaire dans tout l'archipel en

[1026] Dictionnaire numérique de l'Académie française : http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/cherche.exe?25;s=245662bvv2315, consulté 28 juillet 2017.

[1027] *Ibid.*

[1028] Nous pouvons supposer que cette vision d'Ozawa renvoie plutôt à la notion de mésologie, suggérée au Japon par Watsuji Tetsurô (1889-1960) sous le nom de *fûdogaku*, et développée en France par Augustin Berque. Watsuji démontre que les milieux humains ne peuvent être compris qu'au seul prisme de la *médiance*, soit « la relation de la société à son environnement » (Berque 2000, p. 128). À partir de la théorie de Watsuji, Berque récuse le binarisme moderne de l'Occident (objet / sujet, nature / culture, *etc.*) et propose le concept de *trajection*, qui permet de « saisir l'intermédiation vécue et vivante entre un sujet et une extériorité » (Colin 2015, p. 1). Cette notion est fondée sur un principe relationnel représenté par la formule « r = S/P », où le *r* est un « réel minuscule » (et non le Réel en majuscule, comme suggéré dans le concept moderne), le S le « sujet logique » (ce dont il s'agit) et le P le « prédicat ». L'oblique, quant à elle, indique la notion « rapport à » et « en tant que ». Le philosophe français y démontre l'herméneutique de la réalité fondée sur la relation prédicative, voire *trajective*, c'est-à-dire la relation intermédiaire entre le sujet et l'objet. Voir Augustin BERQUE, *Médiance : de milieux en paysages*, Paris, Belin, 2000 ; *Écoumène : introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2010.

[1029] Dans ce film, Ozawa présente également d'autres actions militantes vénézuéliennes, ainsi que des mineurs boliviens.

2008, lors de projections-débats qui leur permirent d'interagir avec le public japonais à propos de leur propre société[1030]. Dans le prospectus de l'évènement, Ozawa et Cole expliquent leur démarche :

> 私たちが生きている今の時代は、みんなが「何かがおかしい」と心ひそかに感じながら、自分達の生活のあり方をどこかで疑いながら、落ち着かない気持ちで暮らしている世の中のようです。(…)そしてみんながお金のことばかり考えて生きているような気がする世の中。けれど、よく耳を澄ますと、思いがけない場所で、小さな囁きが聞こえてきます。同じようなことを疑問に思っている人達が、一言一言、思いを語り始めています。(…)そして、(…)もう少し耳を澄ますと、地球の反対側・ラテンアメリカから、世の中を大きく変えるために歩き出した、にぎやかな、楽しげな、希望に満ちた足音が聞こえてきます。それは、台所から、畑から、路上から、合唱のように聞こえてくる、すてきな足音です。その音は、私たちも心のどこかで憶えている、懐かしい足音のように聞こえます。大胆に先頭をゆくのは、どうやら、たくさんのおばさんたちのようです。
>
> Dans le monde actuel, personne ne semble vraiment à l'aise ; nous nous disons tous que quelque chose ne va pas et interrogeons nos modes de vie. […] Comme un monde qui donnerait l'impression que tout le monde ne pense qu'à l'argent. Mais si nous prenons la peine de tendre l'oreille, de petites voix nous parviennent de lieux inattendus. Mots après mots, ceux qui se posent les mêmes questions que nous commencent à s'exprimer. […] Si l'on écoute un peu attentivement encore, on entend depuis l'Amérique latine, de l'autre côté du globe, des bruits enjoués, remplis d'espoir, des bruits de pas pour changer le monde. Il s'agit de bruits merveilleux, semblables à une chorale, qui résonnent dans les cuisines, dans les champs, dans la rue. Ces bruits rappellent ceux que nous avons déjà entendus au fond de nous-mêmes. Et il semblerait qu'ils proviennent de tout un groupe de vieilles dames.

[1030] Livedoor News, le 28 mars 2008 : http://news.livedoor.com/article/detail/3573113/, consulté le 7 septembre 2016.



Figure 31 : Prospectus d'une projection-débat □ Matsunaga Yôsuke[1031]

Le mode de revendication de ces femmes rompt avec les mouvements traditionnels : elles ne proposent pas de théorie, n'ont aucune conception précise en tête, mais revendiquent à leur manière une société moins en proie au capitalisme[1032]. À travers l'image de ces vieilles dames, Ozawa cherche à mettre en valeur une forme de reconquête démocratique[1033]. Selon la politologue Chantal Mouffe, la démocratie se compose non seulement des contextes propres à une communauté donnée, mais aussi des actes et réactions du peuple face à ces contextes :

> L'action démocratique [...] n'exige pas de théorie de la vérité ni de notions telles que l'inconditionnalité ou la validité universelle, mais plutôt une variété de pratiques et de démarches pragmatiques visant à persuader les populations d'élargir leur engagement à l'égard des autres, de construire une communauté plus inclusive. [1034]

[1031] Image extraite de son site web : http://art.way-nifty.com/ysk/2007/12/post_f778.html, consulté 28 juillet 2017.

[1032] *Ibid.*

[1033] Ozawa souligne cette volonté de « reconquête » dans son article consacré aux manifestations hebdomadaires contre le cabinet d'Abe Shinzô, lesquelles se tenaient chaque vendredi devant la résidence tokyoïte du Premier ministre. Voir le numéro spécial d'*Usagi !* « Les vendredis soirs à Tôkyô » : http://hihumiyo.net/fridaysinTôkyô.html, consulté le 24 avril 2018.

[1034] "Democratic action (…) does not require a theory of truth and notions like unconditionality and universal validity but rather a variety of practices and pragmatic moves aimed at persuading people to broaden the range of their commitments to others, to build a more inclusive community." Simon CRITCHLEY et Chantal MOUFFE (dir.), *Deconstruction and Pragmatism*, London; New York, Routledge, 1996, p. 5.

Le peuple est ainsi à l'origine de ses propres pratiques démocratiques, lesquelles découlent de diverses stratégies élaborées pour faire face aux contraintes sociales. Mouffe souligne la nécessité d'un « éthos de la démocratie », qui se composerait de « passions et de sentiments, de la multiplicité des pratiques, institutions et jeux de langues, lesquels fournissent une potentialité de sujets démocratiques et une forme de velléité pour la démocratie »[1035].

Un an après le 11 mars 2011, Ozawa consacra un épisode entier d'*Usagi !* à la critique des politiques et de l'industrie pro-nucléaire[1036]. Dans son texte, Ozawa avance le postulat accusatoire d'un lien entre les politiques pro-nucléaires et le nucléaire militaire[1037]. Ce chapitre, toutefois, ne fut pas considéré comme une production artistique antinucléaire à proprement parler (comme purent l'être les œuvres de Saitô Kazuyoshi ou Gotô Masafumi), un manque de visibilité peut-être dû à la faible exposition médiatique d'Ozawa, à l'époque. Par la suite, l'artiste créa la plateforme participative *Warera, toki* [De notre temps], où chacun peut apporter une contribution à sa réflexion[1038]. Il s'agit d'un espace de communication et de mise en relation autour de problématiques sociétales, où les internautes peuvent librement échanger leurs idées ou faire part de leurs expériences du quotidien. Une aspiration d'Ozawa à un militantisme plus pragmatique, inspiré des initiatives démocratiques dont il fut témoin en Amérique du sud.

Kishida et Ozawa ne sont pas vraiment connus comme des artistes politiquement engagés : seule Manabe Noriko consacre dans ses travaux une analyse à l'engagement du

[1035] MOUFFE, *ibid.*, p. 6.

[1036] OZAWA, Usagi !, n°24 : http://hihumiyo.net/usagi24free.html, consulté le 2 août 2017.

[1037] Dans cet épisode, Ozawa rend compte de son opinion sur la politique internationale de l'énergie nucléaire à travers la voix de Kirara, l'un des protagonistes d'*Usagi !*. Même si son récit est supposé être fictionnel, Ozawa glisse dans ces pages plusieurs observations réalistes quant à l'histoire de la politique étatsunienne en matière d'énergie nucléaire, depuis la fondation de la Commission de l'énergie atomique (AEC) en 1947. L'idée de la construction de réacteurs nucléaires, selon lui, a été longtemps mal accueillie par des entreprises américaines sensibles aux risques sécuritaires et économiques, puisque dans ce pays, un accident nucléaire ne fait jamais objet d'une indemnisation par les compagnies d'assurance. La loi Price-Anderson de 1957 (*Price-Anderson Nuclear Industries Indemnity Act*), qui établit une règle d'indemnisation en cas d'accident nucléaire, fut à l'origine d'un tournant politique. Cette loi consiste à maintenir la couverture financière publique à hauteur de 560 millions de dollars, et à compenser une partie de ces coûts avec les prestataires, voire avec l'industrie nucléaire privée. Grâce à celle-ci, les acteurs privés du nucléaire se chargeaient désormais d'une indemnisation maximale de 60 millions de dollars en cas d'accident, avec reste à charge de l'État. Par ailleurs, Ozawa relève la technique du « réacteur à double usage » (*dual purpose reactor*), qui consiste à utiliser un même réacteur nucléaire à des fins doublement commerciales et militaires. Ce processus, qui consiste à employer pour les armées du plutonium comme matériel principal du réacteur, rendait désormais le développement de l'industrie nucléaire rentable pour les entreprises (Cilser, 1953). À la fin de l'épisode, Ozawa affirme que nous sommes toujours dans l'ère atomique, les politiques en matière d'énergie nucléaire étant, dans le fond, liées aux intérêts de la politique militaire.

[1038] Site de la plate-forme *Warera, toki* : http://ozkn.net, consulté le 4 août 2017.

premier, tandis qu'aucun spécialiste ne considère le second comme un artiste engagé. L'engagement dont ces deux artistes ont pu faire preuve nous semble pourtant manifeste. À travers différents procédés littéraires et musicaux, ils parvinrent à créer leur propre style d'implication socio-politique. Ozawa se distingue notamment par son discours contestataire, qui ne répond pas à une structure antagonique classique : il ne désigne pas de « sujets à abattre », n'oppose pas « eux » au « nous ». Son personnage du Gris incarne toute l'ambivalence de la société postmoderne, où ce que l'on considère comme « mauvais » contamine notre quotidien jusqu'à nos propres subjectivités. Ozawa ne cherche pas à révéler de subjectivité autonome supposément « libérée » du mal sociétal et en capacité de le combattre ; il questionne la nature de ce mal insidieux, crée des occasions artistiques et sociales d'en prendre conscience. Pourquoi Ozawa a-t-il adopté un tel positionnement ? Sa prise de distance avec le monde de la musique populaire — voire avec la société japonaise elle-même — joue-t-elle en sa faveur ? Nous observons dans tous les cas une curieuse coïncidence entre sa posture et celles des artistes femmes étudiées dans le précédent chapitre : un même rejet de l'antagonisme, de la subjectivité autonome. Au-delà des similarités et divergences entre musiciennes et musiciens engagés, nous allons à présent nous focaliser sur l'analyse textuelle des matériaux et formes d'expression adoptées par nos cas d'étude féminins, afin de mieux dégager leurs caractéristiques distinctives.

2. Singularités des formes d'expression féminines

Après comparaison des formes d'expression des musiciens hommes, nous avons identifié deux constantes : la structure antagonique et la subjectivité autonome. Nous allons à présent questionner l'existence de singularités d'engagement chez les artistes féminines. La vision antagonique constatée chez les musiciens hommes analysés *supra* se fait bien plus discrète chez les trois musiciennes que nous avons étudiées dans le précédent chapitre. Quelle que soit leur forme d'expression, ces musiciennes ne posent pas de frontière claire entre le *moi* et le monde extérieur. La vision développée par UA dans son album *Dorobô* (2002) pourra, à première vue, sembler quelque peu manichéenne dans sa dénonciation d'un monde belliqueux, quoique la réconciliation à laquelle celle-ci aspire révèle très vite un point de vue plutôt holiste. Cocco et Terao Saho expriment, quant à elles, une prise de conscience d'un conflit intérieur, cette contradiction incorporée à l'individu s'incarnant chez elles de manière discursive.

Toutefois, au-delà du contenu de leur discours, leurs modes d'expression artistique et leurs paroles témoignent d'une ambiguïté entre le *moi* et le monde extérieur. Par rapport aux artistes hommes engagés, ces trois musiciennes — auxquelles nous pouvons ajouter Ômori Seiko — se distinguent par l'emploi accru de procédés métonymiques plutôt que métaphoriques. Selon le dictionnaire de l'Académie Française, la métonymie est une « figure qui consiste à remplacer un terme par un autre en raison de la relation qui les unit, en désignant par exemple l'effet par la cause, le contenu par le contenant, l'objet par son lieu d'origine, le concret par l'abstrait, *etc*. », là où la métaphore désigne une « figure par laquelle, se fondant sur une comparaison implicite, on use, pour désigner quelque chose, d'un terme, d'une expression qui, au sens propre, s'applique à une autre réalité ». La métonymie est donc une technique métaphorique qui s'appuie sur l'implication et l'association d'idées. Le tableau suivant récapitule les métonymies employées de manière récurrente par Cocco, UA, Terao Saho et Ômori Seiko :

	Métonymie	**Concept(s) associé(s)**
Cocco	Les êtres vivants d'Okinawa	La vertu des êtres vivants

	Le dialecte d'Okinawa	L'identité en tant que femme originaire d'Okinawa
	Mots renvoyant à un conflit	La violence de la structure du pouvoir
UA	Les êtres vivants	La divinité de la Nature
	Le dialecte d'Amami	L'animisme
	L'amour	Le holisme
Terao Saho	L'image des personnes démunies / exclues de la société	Les relations de pouvoir
	Les mots censurés	La domination par les normes sociales
Ômori Seiko	La jeune fille *kawaii*	La construction factice de l'image des femmes
	Le comportement rusé des femmes	La vie des « autres »

Table 2 : Métonymies utilisées par les musiciennes

Au lieu d'user d'un discours frontal, ces musiciennes préfèrent procéder par association d'idées. Notons que la métonymie ne se distingue de la métaphore que par la forme ; selon Lakoff et Johnson, la métonymie nous permet de mieux comprendre l'affirmation d'un sujet :

> Par exemple, dans le cas de la métonymie « la partie pour le tout », de nombreuses parties peuvent représenter le tout. La partie pour laquelle nous optons détermine donc l'aspect du tout sur lequel nous nous concentrons. Lorsque nous disons qu'il nous faut de la matière grise pour tel projet, nous utilisons l'expression « matière grise » pour désigner des « personnes intelligentes ». Le but n'est pas seulement d'utiliser une partie (le cerveau) pour représenter un tout (la personne), mais plutôt de faire ressortir une caractéristique particulière de la personne, à savoir l'intelligence, qui est associée au cerveau. [1039]

Ainsi, la métaphore et la métonymie ont ceci en commun de glisser d'un sens — celui du signifiant — à un autre — celui du signifié. Elles se distinguent en revanche l'une de l'autre dans la manière dont elles l'affirment : là où la métaphore insiste sur la perception que l'on se

[1039] "For example, in the case of the metonymy *the part for the whole*, there are many parts that can stand for the whole. Which part we pick out determines which aspect of the whole we are focusing on. When we say that we need some good heads on the project, we are using "good heads" to refer to "intelligent people". The point is not just to use a part (head) to stand for a whole (person) but rather to pick out a particular characteristic of the person, namely, intelligence, which is associated with the head." George LAKOFF et Johnson MARK, *Metaphore, We Live By*, The University of Chicago Press, London, 2003, pp. 36-38.

forme d'un objet donné, la métonymie se focalise quant à elle sur l'élément auquel on se réfère pour parler de cet objet[1040]. En ce sens, la métonymie met davantage l'accent sur un trait spécifique du sujet traité, et peut donc être considérée comme l'expression d'un parti pris moins équivoque.

2-1. Concepts métonymiques – lueur dans les ténèbres et *inochi* (vie)

Revenons à présent au discours de nos musiciennes. Ces quatre artistes recourent à la même image, celle de la « lueur dans l'obscurité » (*kurayami no naka no hikari*), qui renvoie à un signe d'espoir dans un environnement désenchanté. Cette image poétique renvoie à la notion métonymique de « vie » (*inochi*), que l'on retrouve également chez toutes. Ce concept fait son apparition chez UA à partir de son album *SUN*. Dans notre entretien de 2014, Terao Saho exprima également son intérêt pour cette expression poétique et son utilisation dans sa création musicale[1041]. Depuis l'album *Aoi Yoru no Sayonara*, il semblerait qu'elle se soit beaucoup appuyée sur cette image. Dans le cas des chansons de Cocco, dont l'esthétique poétique se rapproche davantage de la destruction, on ne saurait ignorer une paradoxale célébration de la vie. Ômori, quant à elle, met en valeur la vie « des autres » en ironisant sur le dogme esthétique imposé aux femmes japonaises. En somme, ces quatre artistes envisagent toujours la (les) vie(s) sous tension : derrière leur concept d'*inochi* se dessine l'idée d'une existence de résistance à un environnement « menaçant ».

Un autre procédé littéraire nous semble être partagé par ces artistes : l'allégorie. Terao et UA, dont l'œuvre est éminemment allégorique[1042], en sont les plus coutumières. Les chansons d'Ômori reposent principalement sur les histoires des autres, les anonymes, et rarement sur ses propres expériences ; celles de Cocco témoignent principalement de l'intériorisation de sa colère et son chagrin. Ce procédé est d'ailleurs davantage exploité dans son œuvre non musicale, fût-elle littéraire (livres pour enfant, romans), scénique ou cinématographique. Tandis que ses ouvrages jeunesse célèbrent la beauté naturelle d'une « île du sud » que l'on imagine sans difficulté être Okinawa, les personnages qu'elle interprète au cinéma et au théâtre sont

[1040] *Ibid.*

[1041] TERAO Saho, dans un entretien accordé en août 2014, à Tôkyô.

[1042] Voir chapitre 5.

pratiquement toujours en proie à de violents conflits internes, déchirés entre le désir de possession et le refus d'être dominé[1043].

Dans son analyse, Manabe Noriko s'appuie également sur l'exemple de la rappeuse Coma-chi (1984-) pour définir le type d'artistes s'affirmant par allégories[1044]. Connue pour son œuvre *Say "No"!!*[1045], un mini-album accompagné d'un livre pour enfants sorti juste après l'accident de Fukushima Daiichi, l'artiste représente dans ce disque la politique pro-nucléaire du Japon par une « tour du Soleil » (*taiyô no tô*) suggérant celle créée par le plasticien Okamoto Tarô (1911-1996) lors de l'Exposition universelle d'Ôsaka, en 1970, année exacte où la centrale nucléaire de Fukushima Daiichi fut inaugurée. Coma-chi fait la distinction entre deux soleils, l'un « réel », l'autre « artificiel », allégories de deux types d'énergie. Si le véritable soleil symbolise l'énergie propre, la « tour du Soleil » et le « soleil artificiel » renvoient quant à eux à l'énergie qui ne l'est pas, soit l'énergie atomique[1046]. Manabe, toutefois, ne caractérise pas le style allégorique de Coma-chi comme un mode d'expression spécifiquement féminin ; la musicologue relève d'ailleurs qu'Acid Black Cherry, avatar de l'artiste *visual-kei* yasu[1047] (1975-), s'exprime de la même manière dans ses œuvres engagées. Il serait donc hâtif de conclure que cette figure rhétorique est propre aux artistes femmes, bien qu'il soit curieux que Saitô et Gotô n'aient pas eux-mêmes recours à ce procédé dans leurs œuvres contestataires[1048]. La musicologue ne s'étend pas davantage sur les éventuels facteurs déterminant chez un(e) artiste le choix d'un style d'expression particulier. Nous pouvons néanmoins supposer qu'au-delà de la simple préférence musicale, nos musiciennes ont opté pour cette rhétorique en ce qu'elle leur proposait une alternative à la simple expression des antagonismes.

Sur le plan littéraire, des intellectuelles du courant des *French feminists,* comme Luce Irigaray ou Hélène Cixous, suggérèrent dans les années 1970 qu'il existerait des différences entre les deux sexes à l'écrit, voire une écriture propre aux femmes, dite « écriture féminine ».

[1043] *Kotoko* (2012), le premier film dans lequel tourna Cocco, est une fiction du cinéaste Tsukamoto Shin'ya basée sur la personnalité de l'artiste. Nous aborderons en détail ce rôle *infra*.

[1044] MANABE, *op. cit.*, p. 328.

[1045] Coma-chi a présenté au public français la chanson-titre de cet EP lors de l'édition 2011 d'une célèbre convention parisienne dédiée à la culture japonaise (Japan Expo). Voir les paroles complètes en annexe.

[1046] MANABE, *ibid.*, p. 330.

[1047] L'artiste orthographie intentionnellement son nom de scène avec un « y » minuscule.

[1048] La chanson ouvrant l'album *45 Stones* de Saitô s'intitule pourtant *Usagi to kame* [Le lièvre et la tortue], en référence à la fable de La Fontaine. Cette œuvre, toutefois, n'est pas une allégorie, puisqu'elle critique frontalement la société japonaise. Ce titre sert donc simplement de métaphore.

Ces théories reposent sur l'hypothèse d'une élimination des concepts de féminité et de maternité du monde symbolique et sémiotique. À travers la critique de la structure œdipienne de Freud et Lacan, et grâce aux théories derridiennes de la *différance* et de la *déconstruction*[1049], elles cherchent à prouver que la « féminité », « l'inconscience » ou les mots « non textuels » sont des notions déterminées par une conception phallo(go)centrique[1050].

[1049] Derrida développa le concept de déconstruction à partir de la notion heideggerienne de « destruction » (*Destruktion*). Pour Martin Heidegger, la destruction consiste à disséquer l'origine de l'ontologie « traditionnelle » de la société moderne, à retracer la lignée de la traduction de l'ontologie ancrée dans la pensée moderne. Derrida se fonda sur ce concept pour développer sa perspective déconstructiviste de la structure ontologique. Selon lui, l'ontologie traditionnelle dominante repose sur un binarisme hiérarchique que traduisent les couplages suivants : « vérité / mensonge », « bien / mal », « esprit / corps », « nature / culture », *etc*., où il est supposé que le premier concept subordonne le second. Le philosophe français s'attache ainsi à déconstruire cette hiérarchie en révélant son ambivalence intrinsèque, dans l'optique de proposer une vision alternative, qui « semble consister à défendre » la position du second terme (Okamoto, 2015, p. 173). Or, cette démarche de déconstruction ne vise pas à renverser tout simplement cette hiérarchie ontologique. À travers l'analyse de la structure hiérarchique « parole / écriture » dans la philosophie occidentale, Derrida critique la primauté de la parole sur l'écriture, vision ancrée dans la métaphysique occidentale — qu'il nomme « phallogocentrisme ». Selon ce dernier, l'origine de l'écriture ne se situe pas dans le langage (*logos*) : en effet, le langage n'a en soi jamais été intact, il y a toujours eu présence de l'écriture à ses côtés. Derrida nomme « archi-écriture » cette existence d'écriture préalable au langage. Cette théorie est assortie d'un autre concept, celui de la « différance ». Ce terme étrange provient du verbe *différer*, lui-même porteur d'un sens double : « être différent » et « remettre quelque chose à plus tard ». Afin de combiner ces deux sens distincts, le philosophe a inventé une nouvelle qualification : la *différance*, laquelle désigne ce qui est en cours. Dans cette logique, le signe se constitue de sa différence avec un autre signe. Ainsi, avec le terme *différance*, provenant également du participe présent « différant », Derrida illustre la mouvance de différenciation entre les signes, ainsi que son enchaînement. Jacques DERRIDA, *De la Grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, 448 p. ; *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1997, 435 p. ; OKAMOTO Yûichirô 岡本 裕一朗, *Furansu gendai shisô : kôzô shugi kara Derrida ikô e* フランス現代思想史: 構造主義からデリダ以後へ [La pensée française contemporaine : du structuralisme aux pensées post-derridiennes], Tôkyô, Chûô kôron, 2015, 272 p. ; MORINAKA Takaaki 守中高明, *Datsukôchiku* 脱構築 [Déconstruction], Tôkyô, Iwanami Shoten, 2001, 122 p.

[1050] Les écrits d'Irigaray et de Cixous, qui rejettent l'expression phallocentrique et cherchent à valoriser des formes féminines, ont été abondamment critiqués par de nombreux féministes, notamment anglophones, selon lesquels ils recèlent un danger de valorisation de la différence entre les sexes. Pour Irigaray comme Cixous, l'objectif était de révéler la subjectivité des femmes dans la différence, dans la féminité — notion s'appuyant chez Irigaray sur des métonymies du corps féminin telles que les « deux lèvres » (lesquelles désignent ce qui est en dehors de la logique phallocentrique). La critique de Christine Fauré est considérée comme la plus acerbe : dans son article « Le crépuscule des déesses » (1981), celle-ci suggère que la théorie d'Irigaray renvoie le débat sur la sexualité des femmes à un discours essentialiste (Fuss, 1992, p. 95). La philosophe féministe norvégienne Toril Moi condamne par ailleurs le concept du « même » d'Irigaray ; pour cette dernière, la théorie de la féminité, qui se veut une approche métaphysique basée sur la logique du « même », nécessite paradoxalement une essentialisation de la Femme dans la différenciation des sexes (*ibid.*) La mise en valeur par Cixous du plaisir libidinal féminin dans sa théorie de l'*écriture féminine* a également donné lieu à de nombreux débats. Cette vision de la féminité accordant la primauté à la différence entre les sexes pourrait en effet conduire à négliger d'autres différences de nature ethnique, de classe sociale, ou d'orientation sexuelle (Walsh 2004, p. 5-6). En l'occurrence, Cixous se montre relativement déconstructiviste : prenant pour exemple l'*Ulysse* de James Joyce, elle réfute l'idée que seules des personnes de sexe féminin puissent incarner son « écriture féminine ». Et pour Susan Seller de souligner que Cixous est ainsi bien loin d'être essentialiste ; sa vision ferait davantage partie du courant avant-gardiste des années 1970. Voir MATSUMOTO Isako 松本伊瑳子, postface à la traduction de *Medyûsa no warai* メデューサの笑い [Le Rire de la Méduse] (*Rire de la Méduse*), CIXOUS Hélène (trad. Matsumoto Isako), Tôkyô, Kinokuniya shoten, p. 359.

Selon Cixous, la vision masculine du monde, axée sur « l'empire du propre », se fonde sur la possession, la domination, le propre, et impose une économie rationnelle visant à la défense de sa propriété. Dans cette perspective, tout discours prend une forme antagoniste et binaire opposant le *moi* (ou nous) au monde extérieur (les autres). Du point de vue féminin, l'implicite — que Cixous envisage comme « mère » — prime sur ce qui est antagonique. Le terme « mère » n'est pas employé ici dans son acception de « maternité » ou de « rôle sexué » ; la philosophe oppose ce concept à celui d' « empire du propre ». Ainsi, pour Cixous, la « mère » est celle qui se détache de cet « empire du propre » :

> 「母」とは他者を内部から知ろうとし、他者を受け入れ、自分を他者にし、他者の中に自分を拡張していき、自分を他者にすることによって、自分を絶えず豊かにし、変貌させていく開かれた存在、他者との交換・共生関係のなかにいる存在である。[1051]

> La « mère » désigne ce qui cherche à connaître l'Autre de l'intérieur, à accepter l'Autre, à étendre le soi en l'Autre, à s'offrir à l'Autre ; elle désigne ce qui, en s'offrant à l'Autre, s'enrichit continuellement et se laisse transfigurer. La « mère » se trouve dans la relation d'échange et de cohabitation avec l'Autre.

Pour Cixous, s'identifier à l'Autre ne signifie pas disparaître, mais « connaître l'Autre » pour engendrer un moi « nouveau »[1052], pour déconstruire son identité. Cette notion refuse donc toute structure antagoniste où l'Autre serait un objet d'opposition. Certes fiction narrative, l'allégorie peut également revêtir une fonction argumentative pour mettre en avant un point de morale, ou justifier une norme rendue largement intelligible grâce au langage symbolique. Mais elle peut aussi servir des discours plus subversifs, comme dans le cas de Cocco, UA et Terao Saho, qui choisirent ce procédé pour sa richesse conceptuelle et la possibilité qu'il leur offrait de s'exprimer en dehors du schéma discursif antagonique.

2-2. Performances corporelles

a. La voix narrative

Aux procédés textuels s'ajoute bien évidemment la performance, soit-elle de nature vocale ou corporelle. La voix, ou expression vocale, s'avère un élément distinguant de manière

[1051] MATSUMOTO, *op. cit.*, p. 363.

[1052] *Ibid.*

irréfutable les artistes femmes de leurs homologues masculins. Comme l'explique la musicologue Lori Burns, cet élément est essentiel à la musique populaire, car il « porte les paroles » des chansons[1053]. Ainsi qu'il fut précisé dans notre introduction, le présent travail ne cherche pas à étudier le discours musical d'un strict point de vue musicologique ; néanmoins, afin d'analyser les représentations des artistes, il nous paraît *a minima* nécessaire de nous pencher sur leurs caractéristiques vocales et musicales.

Sans doute le cas d'Ômori Seiko est-il ici le plus représentatif. Comme nous l'avons noté *supra*, les performances d'Ômori se caractérisent entre autres par un visuel emprunté à l'univers des *aidoru*, ainsi qu'un décalage entre ce registre pop éminemment genré et les thématiques abordées, majoritairement axées autour du corps féminin dans la société japonaise. Outre son apparence, l'artiste emploie également à dessein une voix aiguë et inquiétante. Si dans le titre *Pink*, que nous avons analysé précédemment[1054], un air de guitare accompagne un chant aigu et révolté rappelant l'univers musical de Janis Joplin, la musicienne peut aussi adopter une couleur de voix puérile et fragile — ce qui est d'ailleurs le cas dans la majorité des chansons étudiées dans notre quatrième chapitre. La spécialiste en études de genre Diane Pecknold souligne qu'aux États-Unis, la voix des jeunes chanteuses doit s'adapter à l'image des adolescentes, une « matérialité du corps » construite dans la société et imposée par elle. En s'appuyant sur l'analyse de Michel Foucault des rapports de force dans la sexualité, Pecknold relève que la voix des jeunes chanteuses, qui le plus souvent, suggère la fragilité et la vulnérabilité, devient un dispositif dans les rapports de pouvoir à l'œuvre. Ces voix modelées et standardisées rendent dès lors la matérialité des corps qui y sont associés « prétendument naturelle », et l'assimilent « objectivement » à la norme sociale tout en dissimulant le système de « savoir » qui s'exerce sur le corps féminin[1055]. Même si Pecknold étudie uniquement le cas de chanteuses américaines, nous voyons clairement ce dispositif s'exercer sur — et à travers — le corps des *aidoru*. Consciente des manipulations possibles par le biais de la voix, Ômori se joue volontairement de l'image genrée des jeunes femmes et de la place qui leur est assignée dans la société nipponne

[1053] Lori BURNS et Mélisse LAFRANCE, *Disruptive divas: Feminism, Identity & Popular Music*, New York, Routledge, 2002, p. 54.

[1054] Voir le chapitre IV, pp. 284-285.

[1055] Diane PECKNOLD, "'These Stupid Little Sounds in Her Voice', Valuing and Vilifying the New Girl Voice", in Jacqueline WARWICK et Allison ADRIAN (dir.). *Voicing Girlhood in Popular Music: Performance, Authority, Authenticity*, New York, Routledge, 2016.

en usant de forts contrastes entre la voix stéréotypée d'une jeune fille et le caractère provocant des paroles que celle-ci déclame.

Chez les trois musiciennes abordées dans le chapitre précédent, le jeu sur la voix et la musicalité se fait moins nerveux, le rythme, les tonalités, voix et styles de chant sont assez tranquilles. Prenons l'exemple d'une chanson acoustique de Terao, *Sakaba no Uta* [La chanson des bistrots], sixième piste de l'album *Aoi Yoru no Sayonara* (2012).

夜明けの酒場に溢れているのは 見えない憂いと 優しさの雨 グラス飲み干すたびに何を隠したの 明日になれば　明るいほうへ行けるかな	*Ces bistrots à l'aube* *Débordent d'une invisible détresse* *Et d'une douce pluie* *Qu'avez-vous caché derrière chaque verre siphonné ?* *Irez-vous demain vers la lumière ?*
夜明けの酒場に溢れているのは 聞こえぬ嘆きと 気だるさの波 グラス傾けるたびに　何を忘れたの 明日になれば　見えないものが見えるかな	*Ces bistrots à l'aube* *Débordent de plaintes silencieuses* *Et d'une vague de langueur* *Qu'avez-vous oublié à chaque coude levé ?* *Verrez-vous demain l'invisible ?*

« *Sakaba no uta* » [La chanson des bistrots], Terao Saho, 2012 (piste 89)

Cette chanson, dont le titre pourrait laisser supposer une ambiance gaie et festive, fait au contraire preuve d'une grande sérénité, suggérant moins un bistrot animé qu'un troquet sinistre. Cette image n'est pas sans évoquer celle des quartiers avec *doya*[1056], qui accueillent nombre de ces bars bon marché, fréquentés dès l'aube par les travailleurs intérimaires. Après une longue introduction instrumentale au synthétiseur, une sonnerie tinte, puis fait place au premier couplet, récité d'un ton lent, avec une placidité et une langueur traduisant la fatigue et la mélancolie des travailleurs précaires. Une rupture intervient juste avant le deuxième couplet, dont le rythme, plus berceur et cadencé, est accentué par la récurrence des verbes, qui induit une rythmique cyclique et régulière. L'artiste se place directement à l'intérieur du bistrot qu'elle

[1056] Voir le chapitre V, p. 355.

dépeint, ce qui tend à accentuer sa proximité avec les personnages fréquentant ce lieu — comme une sorte de communion entre elle et ces travailleurs, qui l'ont menée à porter ce regard sévère sur la société les ayant asservis.

Cocco, pour sa part, privilégie davantage les sonorités puissantes et agitées. Ses chansons ont toujours été ponctuées de cris et d'envolées frénétiques, sans que cette tendance ne définisse pour autant son style. Depuis sa reprise d'activité en 2006, ses œuvres se sont manifestement faites plus enjouées et énergiques, comme en témoignent le titre *Onsoku Punch,* ou les deux chansons créées par l'artiste en soutien aux sinistrés du séisme de 2011. Malgré son usage immodéré de rythmes agités, de sons de guitares distordus ou d'envolées au piano, Cocco pose néanmoins une voix et des paroles flegmatiques et pondérées sur ces élans musicaux. *Doragon Kiryû* [Le courant du dragon] (2014), l'une de ses chansons dédiées aux sinistrés du 11 mars, procède précisément de cette dichotomie entre musique et voix. La musique, énergique, se calque sur une gamme traditionnelle okinawaise ; les paroles, elles, traduisent une vision conflictuelle de l'amour.

愛は地べたを這いつくばって	*Mieux vaut que l'amour rampe sur le sol et*
迷うがいい	*qu'il se perde*
澄ました顔で穴を掘る	*Je creuse un trou en feignant l'indifférence*
あなたを陥れる	*Et je te prends au piège*
永遠を見れるの？	*Est-il possible de voir l'éternité ?*

« *Doragon Kiryû* » [Le courant du dragon], Cocco, 2014 (piste 90)

Dans cette chanson, l'amour n'est pas vécu comme un sentiment agréable, mais plutôt comme un tourment : son aspect douloureux prime sur son côté plaisant et réjouissant. En instillant ce décalage avec l'atmosphère enjouée de sa musique, Cocco perturbe et interroge ses auditeurs. Lorsqu'elle révéla sur la plate-forme YouTube le montant des sommes recueillies grâce aux ventes de cette chanson, l'artiste en profita pour signaler que les habitants du Nord du Japon souffraient d'une « nouvelle difficulté », qui n'avait pas été révélée au lendemain du sinistre. Sans préciser la nature de ce problème, elle se contenta d'affirmer qu'il s'agissait d'une complication à long terme, qui finirait cependant par disparaître des mémoires [1057]. Probablement faisait-elle ici allusion aux problèmes de radiation des zones contaminées et aux

[1057] Cocco, rapport et communication sur la somme recueillie grâce à la vente de ce CD : https://www.youtube.com/watch?v=oNI1SSbCF6M, consulté le 26 avril 2018.

politiques de relogement des victimes de Fukushima[1058], regrettant l'indifférence générale dans laquelle leur nouvelle vie se déroulait. Cette posture de Cocco est symptomatique du refus d'endosser un rôle de porte-parole qui se contenterait, en tant que personnalité publique, de relayer des discours de contestation convenus.

Chez ces artistes, le choix des formes et des discours s'avère toutefois loin d'être anodin, renvoyant majoritairement l'image d'une société ruinée, dépravée et mortifère. Celles-ci introduisent en effet à dessein des mots performatifs, dont le « signe » renvoie à une norme sociale. En optant délibérément pour de tels mots, ce sont les normes elles-mêmes qu'il s'agit de défier — et c'est ainsi qu'elles expriment leur opposition aux institutions qui déterminent, qui figent le sens des mots. Ce style verbal, dont les musiques punk et rock sont coutumières, est d'autant plus frappant lorsque le chant reste posé. On ne peut ignorer le fait, souligné par Susan McLary[1059], que l'ensemble des théories existant à ce jour ont contribué à générer une sémiotique genrée dans l'analyse des œuvres musicales (d'où la récurrence d'expressions stéréotypales telles que « puissant et masculin », ou « doux et féminin »[1060]). S'il y a manifestement reproduction implicite d'un langage assigné aux hommes ou aux femmes dans le domaine de la musique, les artistes japonaises étudiées dans le présent travail nous semblent se jouer pleinement de ces codes linguistiques, donnant à entendre de nouvelles voix féminines sur la scène musicale populaire.

b. La chorégraphie

Outre la voix, un autre élément de nature corporelle peut figurer au nombre des caractéristiques propres aux musiciennes : l'expression corporelle, voire la danse. Chose curieuse, les artistes abordées dans notre précédent chapitre introduisent toutes trois dans leurs œuvres des chorégraphies, soit élaborées par leurs soins (pour UA et Cocco), soit présentées en collaboration avec un groupe (dans le cas de Terao).

Les mouvements chorégraphiques commencèrent à s'inscrire dans l'œuvre d'UA à partir de son album *Dorobô*, notamment dans la chanson *Golden Green*. Avec l'aide d'un chorégraphe professionnel, celle-ci développa peu à peu son propre style, jusqu'à introduire dans le clip de

[1058] Voir le chapitre I, pp. 57-61.

[1059] MCLARY, *op. cit.*, 1991, pp. 7-15.

[1060] BURNS, *op. cit.*, p. 50.

sa reprise de *Love Me Tender* des mouvements de danse africaine[1061] et d'*eîsâ* (la danse traditionnelle okinawaise), qu'elle exécute avec d'autres participants. Au fil de sa découverte de la danse, UA perçut dans la danse africaine un caractère polyrythmique[1062] fort dynamique, comme une synthèse des différentes cultures tribales. Dans la lignée de son attachement à la Nature et à la tradition d'Amami, la danse traditionnelle s'imposa à ses yeux comme un médium de communication universelle, un langage commun. L'expression corporelle, en la libérant, l'aida à « se focaliser sur la momentanéité » : alors qu'au lendemain du 11 mars 2011, elle restait dubitative et indécise quant à la question du nucléaire — à l'instar du reste de la population japonaise —, la danse mandingue lui permit de sortir de cet état de torpeur et de prendre la mesure de l'instant présent.

Si la question de l'universalisme ne se pose pas dans les mêmes termes chez Cocco, la danse demeure néanmoins un élément incontournable de son expression artistique. Passionnée par l'expression corporelle avant même que d'entreprendre sa carrière musicale, l'artiste envisage celle-ci comme un pan entier de sa démarche artistique[1063]. Ce trait est mis en valeur par le film de Tsukamoto Shin'ya *Kotoko*, dans laquelle Cocco interprète le rôle principal. Ce film, qui connut un certain retentissement mondial[1064], aborde « l'angoisse et le défi des mères » dans la société japonaise, dans un registre sensible très proche de celui de Cocco[1065]. Il raconte la vie de Kotoko, une mère célibataire exclue de la société et renfermée sur elle-même. Poussée par le désir d'être une mère exemplaire et irréprochable, celle-ci finit par développer une maladie mentale la conduisant à s'automutiler. Tourmentée par son passé et les violences conjugales dont elle fit l'objet, Kotoko commence à souffrir de visions morbides, sombrant peu à peu dans la schizophrénie. La jeune mère, jugée dangereuse et inapte à s'occuper correctement de son enfant, n'a alors d'autre choix que de se séparer de son fils. Dans son film, Tsukamoto cherche avant tout à rester fidèle à la sensibilité de l'artiste pour donner à voir le monde tel qu'elle le perçoit — il conçoit d'ailleurs ce long-métrage comme une œuvre « co-réalisée » avec

[1061] Dans un entretien avec le webmagazine musical Natalie, UA précisa que le style de danse présenté dans le vidéoclip appartient à la culture mandingue, une population d'Afrique de l'Ouest. Au cours de l'entretien, elle exprima également son intérêt pour l'aspect « polyphonique » et « instinctif » inhérent à ces danses. http://natalie.mu/ music/pp/ua03, consulté le 25 septembre 2017.

[1062] Voir Simha AROM, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*, vol. 1, Paris, SELAF, 1985, 367 p.

[1063] COCCO, *Tôkyô dorîmu*, *op. cit.*, pp. 109-114.

[1064] Il fut nommé dans cinq catégories au Festival International du Film de Catalogne, au Festival International du Film de Toronto, et reçut en 2011 le Prix Orrizonti à la Mostra de Venise.

[1065] Entretien avec Tsukamoto Shin'ya : http://getnews.jp/archives/185077, consulté le 6 septembre 2017.

la musicienne okinawaise. Le personnage de Kotoko représente pour lui la menace de perdre pied pesant sur toutes ces mères japonaises prises en étau dans une société « hostile et angoissante », qui exige d'elles la perfection[1066]. À la fin, un long plan-séquence montre Cocco danser de manière énergique sous la pluie. Pour Cocco, l'expression corporelle est le moyen d'évacuer sa joie, sa colère, sa tristesse, mais également de parler le plus librement et justement possible d'un monde instable et conflictuel.



Figure 32 : Cocco dans une scène de *Kotoko*[1067]

Chez Terao Saho, l'expression corporelle adopte une forme plus intertextuelle. Depuis le début des années 2010, la musicienne collabore lors de ses concerts avec le collectif *Sokerissa !*, composé de personnes sans domicile fixe[1068]. En 2015, à l'occasion de la sortie de son album *Daen no Yume* [Rêves de l'ovale], Terao organisa une tournée nationale avec ce groupe grâce à un financement participatif. Dans un message d'appel aux dons publié sur le site

[1066] *Ibid.*

[1067] Source : Rockin'on Japan, https://rockinon.com/news/detail/69159, consulté le 2 février 2018.

[1068] Collectif fondé en 2005 par le chorégraphe Aoki Yûki (1968-), lequel recherche, à travers le corps, l'expression de sentiments et d'une certaine vision de la vie. Ainsi explique-t-il l'origine du nom de la formation : « Le mot "*sokerissa*" provient du japonais "*sore ike !*", qui signifie un pas en avant. Quel type de performance pourrait émaner des corps ou des points de vue des gens itinérants ? Cette idée m'a poussé à rassembler des sans-abris ; depuis 2005, nous dansons sur scène ou dans la rue. Notre objectif est de présenter nos performances à un public le plus large possible, où que ce soit. Nous espérons également pouvoir nous produire à l'étranger, en particulier dans des pays en situation de pauvreté. » Aoki, sur le site web de *Sokerissa !* : http://sokerissa.net/, consulté le 30 juillet 2017.

web du magazine *The Big Issue*[1069], l'artiste exprime ainsi son attachement aux chorégraphies de ce groupe :

> ソケリッサのメンバーは路上生活の経験者です。私は彼らのダンスを初めてみたとき自分自身と向き合っているような不思議な気持ちになって涙がとまりませんでした。その理由が自分でもわからなかったのですが彼らのステージを見たほかの人も同じようなとまどいと衝撃を受けていることを知りました。
>
> 彼らが路上生活者経験者だから、涙が出るのでしょうか。どうも私には違うように思います。そこに、鍛え上げられた美しい肉体はありません。そこに、華麗なジャンプはありません。ただ、ひたすらに、懸命な人間の姿があります。人が生きるということを目の前に差し出されたような、人が死んだ後の自由にただよう魂を見せられているような、言葉の表現を超えたものがそこにあるのです。[1070]

> Les membres de *Sokerissa !* ont tous vécu dans la rue. Quand j'ai vu pour la première fois leur danse, j'en ai eu les larmes aux yeux. J'ai eu l'impression étrange que ma vie y était reflétée. J'ignorais pourquoi, mais d'autres personnes m'ont depuis raconté qu'ils avaient ressenti la même perplexité et le même choc en assistant à leurs spectacles.
>
> Pleure-t-on à chaudes larmes parce qu'ils sont d'anciens SDF ? Je ne crois pas. Il n'y a là-dedans ni corps sculptés de manière esthétique, ni sauts extravagants. Tout ce qu'on voit, ce sont des personnes qui vivent de toutes leurs forces. Il y a là quelque chose qui va plus loin que les mots, qui nous confronte à la vie humaine, nous donne à voir l'âme telle qu'elle flotte après la mort, librement.

Les performances de *Sokerissa!* suscitent chez le spectateur un sentiment « étrange » et « troublant ». De cette maladresse de l'amateurisme ressort une puissante authenticité, une réalité poussant le spectateur à s'identifier à ces « personnes qui vivent de toutes leurs forces ». Pour Terao, cet art chorégraphique se montre remarquable par la justesse du discours qu'il tient sur les personnes déshéritées et exclues. Il lui semble évident que nombre de spectateurs sont amenés à se reconnaître dans des performances d'une telle authenticité — et c'est par le biais

[1069] *The Big Issue* est un magazine britannique fondé en 1991 afin de soutenir les personnes en situation de précarité. Il a pour but d'offrir un emploi aux personnes sans abri pour qu'elles puissent gagner leur vie de manière autonome. Il traite non seulement de sujets sociétaux, mais propose également des entretiens avec des personnalités, ou des essais de type varié. Voir : https://www.bigissue.com/about/, consulté le 26 avril 2018.

[1070] Terao, sur le site web de The Big Issue : http://bigissue-online.jp/archives/1024902022.html, consulté le 28 octobre 2017.

de cette identification qu'une prise de conscience des rapports de force inégaux est alors possible.



Figure 33 : Membres du collectif *Sokerissa !*
dans le vidéoclip de la chanson de Terao Saho, *Daen no Yume*[1071]

La chanson-titre de l'album *Daen no Yume* s'inspire du texte *Daen Gensô* [Fantaisie ovale] du critique littéraire avant-gardiste Hanada Kiyoteru (1909-1974), dans lequel celui-ci fait l'éloge de la forme ovale :

> いうまでもなく楕円は、焦点の位置次第で、無限に円に近づくこともできれば、直線に近づくこともできようが、その形がいかに変化しようとも、依然として、楕円が楕円であるかぎり、それは、覚めながら眠り、眠りながら醒め、泣きながら笑い、笑いながら泣き、信じながら疑い、疑いながら信じることを意味する。これが曖昧であり、なにかあり得べからぬもののやうに思われ、しかも、みにくい印象を君にあたえるとすれば、それは君が、いまもなほ、円の亡霊に憑かれているためであろう。[1072]

> Si la forme ovale peut se rapprocher du cercle en fonction de l'emplacement du point focal, il va de soi qu'elle le peut également de la ligne droite. Mais quelle que soit la forme que l'on cherche à lui faire adopter, l'ovale demeure un ovale, et en tant que tel, renvoie à un état de sommeil éveillé, ou d'éveil endormi ; de pleurs avec un sourire, ou de sourire entre les larmes ; de doute dans la confiance, ou de confiance dans la méfiance. Si tout ceci te semble bien ambigu et improbable, si tout ceci te donne qui plus est

[1071] Source : Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=2Od6Iwt2eV4 , consulté le 12 octobre 2017.

[1072] HANADA Kiyoteru 花田清輝, *Daen Gensô*, pp. 51-52, cité par Terao dans un entretien collectif avec l'équipe de réalisation du vidéoclip, le 28 août 2015 : https://note.mu/rakkyou/n/nc738bb64416f, consulté le 14 juillet 2017.

> une impression hideuse, c'est que tu es encore hanté par le fantôme d'un cercle.

Comparée au cercle, la forme ovale est une forme « imparfaite », ce qui la rapproche de la structure d'une société. Une société, en effet, ne pourra jamais être un cercle, figure géométrique au centre équidistant à tous les points de sa circonférence. La société a en fait plusieurs axes, plusieurs domaines dont chacun dispose d'un centre relatif à un autre centre dominant. La forme ovale représente pour Hanada la négation de la perfection et la potentialité d'une pluralité de vérités. Pour Terao, qui partage cette représentation de l'imperfection, *Sokerissa !* est une ode à l'édifice social imparfait :

> 円の中心は一つですが楕円には焦点という中心が二つあります。円は一つの形しかありませんが楕円はいろいろな形がありえます。(…) ソケリッサと一緒にいろんな場所で音とダンスの楕円軌道を描いてみたいというのが私の願いです。[1073]

> Il n'y a qu'un seul centre à un cercle, tandis qu'une figure ovale possède deux points focaux. Le cercle revêt une forme unique, là où la forme ovale peut potentiellement varier. [...] Mon souhait est donc de tracer avec *Sokerissa !* des figures ovoïdes de musique et de danse.

Selon la sociologue allemande Gabriel Klein, la danse est une expression qui se constitue d'un paradoxe dans sa valeur[1074]. Il s'agit d'une part d'une expression autonome, d'un « art pur », dont le pouvoir repose sur la « [production] de poésie à travers le langage abstrait libéré des fonctions quotidiennes du corps »[1075]. D'autre part, elle se veut un mode de vie menant à l'accomplissement et l'émancipation individuels. Le premier de ces deux aspects repose sur l'histoire des danses occidentales, dont le ballet est sans doute la forme la plus emblématique, en ce qu'elle est « développé[e] comme un courtois spectacle » destiné à « glorifier et sanctifier le pouvoir de la monarchie absolue »[1076]. Malgré sa démocratisation, le ballet demeure toujours une danse codifiée, normée et disciplinée. La forme y précède le sens, et sa valeur repose sur la discipline. En ce sens, la danse classique européenne fait le jeu d'un

[1073] TERAO, *The Big Issue*, *op.cit.*

[1074] Gabriele KLEIN, "Dancing Politics: Worldmaking in Dance and Choreography" in *Emerging Bodies The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, Bielefeld, Transaction Publishers, 2011, pp. 17-27.

[1075] *Ibid.*, p. 22.

[1076] THOMAS Helen, *The Body, Dance, and Cultural Theory*, New York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 95.

biopouvoir[1077] à travers lequel l'expression corporelle est normalisée, ce qui implique un contrôle des corps.

Deux caractéristiques émergent ici des pratiques chorégraphiques de ces trois musiciennes aux approches de l'expression corporelle fort diverses (UA s'attache à la polyphonie incarnée par la danse mandingue ; pour Cocco, c'est un détonateur d'émotions internes ; pour Terao, une peinture du social). En premier lieu, leur performance ne vise pas la virtuosité technique ; même lorsqu'elles ont recours à des chorégraphes professionnels, elles ne cherchent pas à produire un objet chorégraphique normé et esthétique. Leur intérêt se porte davantage sur la communication non verbale permise par l'expression corporelle, ce langage n'étant pas déterminé en lui-même par une quelconque norme esthétique. Aussi leur conception de la danse embrasse-t-elle l'idée que cet art corporel, en libérant les émotions de ceux qui le pratiquent, puisse leur permettre d'atteindre un nouveau niveau d'expression, beaucoup plus inclusif. En ce sens, leur positionnement se rapproche de la notion de « mère » suggérée par Cixous : à travers le langage du corps, elles prétendent toutes trois à une relation d'échange et de cohabitation avec le monde extérieur. En outre, la déconstruction esthétique du mouvement les libère des règles conventionnelles de l'expression : cette volonté de ne pas s'inscrire dans une quelconque histoire du mouvement chorégraphique instaure dans leurs performances une forme de de résistance à la norme, au pouvoir.

Les modalités d'expression des musiciennes japonaises semblent donc présenter un certain nombre de spécificités, bien que leur singularité artistique, naturellement, ne soit en aucune façon déterminée par une quelconque distinction biologique ou naturelle. Ces singularités paraissent davantage découler de la structure sociale contraignant les femmes japonaises : en effet, comme Foucault l'aura noté, le corps des individus s'imprègne des

[1077] Selon Michel Foucault, le pouvoir n'appartient pas à un individu ni à un groupe précis ; il s'agit d'une « multiplicité de rapports de force » (Foucault, 1976, p. 121-122) instable et mouvante. Généré dans n'importe quel rapport social, le pouvoir se développe, évolue et se modifie, sous la forme de rapports de force « immanents au domaine où ils s'exercent, et constitutifs de leur organisation » (*ibid.*, p. 122). Dans les sociétés modernes, le pouvoir ne s'exerce plus par la loi, qui détermine le bien ou le mal des choses, mais par la discipline, qui se produit et se développe dans les relations entre individus. Par contraste avec les sociétés antérieures au XVIII[e] siècle, où la mort est gérée par le souverain (à travers la peine de mort), la société se caractérise à partir du milieu de ce siècle par le pouvoir qui « s'est donné pour fonction de gérer la vie » (*ibid.*, p. 181). Le pouvoir, désormais, « s'opère par toute une série d'interventions et de contrôles régulateurs », ce que Foucault nomme « bio-politique ». Dès lors, la société contemporaine se constitue d'un nouveau type de pouvoir, le « bio-pouvoir ». Dans une telle société, les individus ne sont plus disciplinés par la loi ou la morale, mais contrôlés et soumis à une forme « d'agencements concrets », dont « le dispositif de sexualité » est « l'un des plus importants » (*ibid.*, p. 185). Michel FOUCAULT, *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

rapports de force de la société moderne[1078]. Si les activités des individus au sein d'une société sont censées « être disciplinées » (c'est-à-dire : suivre les normes), le corps féminin se situe dans un autre édifice social, où il est soumis à une norme supplémentaire, d'ordre genré, qui le prive de lieux d'expression. Chez ces trois artistes, la performance corporelle est mise au service d'une émancipation des corps et des mouvements.

[1078] FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2003, 318 p.

3. Déconstruction des discours dominants dans le monde de la musique populaire

Nous avons abordé, jusqu'à présent, la posture et les formes d'expression d'artistes féminins et masculins dans leur rapport aux questions de genre et d'engagement politique. Même si nous avons dû choisir un nombre limité de cas à traiter, notre analyse nous semble mettre en évidence certains éléments clés : la norme sociale à laquelle obéissent les musiciens ; l'image genrée des musiciennes ; les rapports de force à l'œuvre dans le monde de la production / diffusion ; les stratégies de contournement élaborées par les artistes. Dans ce sous-chapitre final, nous aborderons la question des formes d'engagement alternatives de ces artistes. Nous avons noté que les musiciens engagés hommes et femmes partageaient dans leur expression le même sujet principal (*ce dont il s'agit*), tout en se distinguant dans leur approche formelle de l'objet (*auquel l'on se réfère*). Ces dernières pages nous permettront ainsi, pour revenir à l'hypothèse principale de notre recherche, de confirmer la possibilité d'un rapport étroit entre les modes d'expression des musiciennes et leur positionnement social en tant que femmes.

Il convient dans un premier temps de retourner à la question fondamentale de l'identité et de la subjectivité, elle-même au cœur du féminisme postmoderne, afin de mieux situer et comprendre l'engagement de ces musiciennes. Par le biais des travaux de la politologue japonaise Okano Yayo, nous étudierons ce point à la lumière de la théorie du *care*, en relation avec la question de la responsabilité sociale. Ce questionnement nous mènera à une autre grande problématique : celle du statut social des « mères-musiciennes ». En effet, les quatre musiciennes de notre corpus ont comme point commun d'être mères, sans toutefois le revendiquer dans leurs performances artistiques, comme si elles dissociaient la « mère » de l'« artiste ». Nous nous pencherons en dernier lieu sur cette étrange rupture entre les corps maternel et artistique chez les musiciennes. Mais il serait pertinent de commencer par définir plus concrètement la forme qu'adopte leur affirmation artistique. Pour ce faire, nous nous focaliserons notamment sur Ômori Seiko et Terao Saho, dont l'incarnation est la plus claire. Nous considérerons ensuite la posture globale des musiciennes abordées, en tenant compte du statut de « mère » dans la société japonaise.

3-1. La quête identitaire des musiciennes engagées

むかしむかしあるところに男と女とそれ以外がいました	*Il était une fois une femme, un homme, et tant d'autres*
むかしむかしあるところに白黒黄色それ以外がいました	*Il était une fois le blanc, le noir, le jaune et tant d'autres*

むかしむかしあるところに YES と NO とそれ以外があるのに いつもことあるごと　それ以外はなかったことにされました	*Il était une fois le OUI, le NON, et tant d'autres réponses* *Mais ces autres, pourtant, n'avaient jamais de place*

« *Doguma maguma* » [Dogme et magma], Ômori Seiko, 2017 (piste 43)

À l'inverse des musiciens hommes, les musiciennes étudiées refusent de raisonner en termes d'antagonisme. Pour elles, la nature des problèmes sociaux ne renvoie jamais à un adversaire à exterminer, cet adversaire se trouvant davantage à l'intérieur de soi. Leurs différentes formes d'expression les montrent tantôt troublées par cette étrangeté intérieure, qu'elles désireraient rejeter, tantôt prêtes à affronter cette ambivalence. Ce refus d'une structure dualiste, antagonique, semble entretenir un lien crucial avec la question de la subjectivité.

Les travaux de la politologue Okano Yayo quant à la question de la responsabilité civile dans le féminisme nous ont massivement éclairée sur ce point. Dans son livre *Feminizumu no seijigaku* [La politologie du féminisme][1079], Okano aborde la notion de subjectivité dans son rapport avec la responsabilité des individus face à la société. La notion de responsabilité sociale, selon elle, se fonde sur le concept dichotomique des sphères publique et privée, qui accompagne l'établissement de l'État souverain et demeure aujourd'hui ancré dans la société contemporaine. L'État souverain, quant à lui, se définit comme le système disposant du monopole de la violence légitime, ce qui lui permet un contrôle des individus placés sous son pouvoir[1080]. Dans ce régime, la participation des femmes à certaines activités (associatives, caritatives, ou autres activités informelles) est souvent ignorée au profit de leur investissement dans la sphère privée qui, elle, échappe à la notion de responsabilité civile. Les femmes sont, de ce fait, considérées comme « des citoyennes secondaires » exclues de la société civile. Selon la politologue japonaise, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, une notion plus égalitaire et libérale se substitua dans certains « pays capitalistes »[1081]au concept d'État souverain ; le peuple devint un sujet capable d'exercer sa souveraineté. Les individus, désormais « autonomes », pouvaient dès lors juger « du bien et du mal » et revendiquer leurs droits. Okano relève que la notion de « sujet autonome » se développa dans les années 1980 aux Etats-Unis grâce au concept de

[1079] OKANO Yayo 岡野八代, *Feminizumu no seijigaku : kea no rinri o gurōbaru shakai e* フェミニズムの政治学―ケアの倫理をグローバル社会へ [La politologie du féminisme : propager l'éthique du *care* à la société internationale], Tōkyō, Misuzu Shobō, 2012, 429 p.

[1080] Max WEBER, *Le Savant et le politique*, Paris, Plon, 1959 [1917].

[1081] Okano ne donne pas d'exemple précis ce qu'elle entend par « pays capitalistes ».

citoyenneté (*citizenship*) et à la philosophie politique libérale. Pour les libéraux, le peuple doit délibérer sur les règles d'une communauté constituée d'individus disparates. Tout citoyen doit œuvrer à procurer à la communauté le moyen de « maintenir la paix, de résoudre les conflits, de faire régner la justice, d'éviter des situations critiques et d'améliorer les conditions de vie »[1082], tout en « s'accommodant les uns des autres »[1083]. Ce postulat suggère, paradoxalement, qu'un sujet autonome est assujetti au respect des règles ou des lois, au « devoir de participation à la société civile » (*duty of civil participation*)[1084]. En d'autres termes, un individu doté d'une subjectivité autonome doit être capable d'accomplir ce devoir. Okano souligne que ce concept se complexifie dans la société contemporaine, d'autant que les notions de bien et de mal ne sont plus aussi évidentes qu'auparavant. Dans la société postmoderne, la vision moniste d'un bien universel n'est plus valable :

> 自らにとって善いことを自分で決める主体が社会に先立って存在し、そうした主体が、自らが従うべき原理を発見し、合意や説得を通じて、強制的な法を作っていくと想定されている。[1085]

> La notion de sujet capable de déterminer ce qui est bien pour lui précède celle de société. Ce sujet est supposé découvrir les principes auxquels il est assujetti, et créer des lois coercitives à travers le consensus et la persuasion.

Par rapport à l'ancienne notion de responsabilité des citoyens à l'époque moderne — selon laquelle un individu doit accomplir son devoir pour aboutir à un bien universel —la notion postmoderne de la responsabilité civile vise à faire coexister des individus dont la vision du bien ou de l'intérêt commun n'est pas homogène. Nous pouvons appliquer cette définition de la responsabilité civile nouvellement fondée sur l'autonomie du sujet aux modes d'expression des musiciens hommes étudiés dans ce chapitre. Les chansons de Saitô Kazuyoshi et Gotô Masafumi témoignent à cet égard d'une forme de défiance envers les autorités et le système qui dupe le peuple. Derrière cette crainte réside l'idée que les individus manquent de discernement : ils sont considérés comme aveugles, privés de tout pouvoir de jugement

---

[1082] Jeremy WALDRON, "Cultural Identity and Civic Responsibility", in Will KYMLICKA et Wayne NORMAN (dir.), *Citizenship in Diverse Societies*, Oxford University Press, 2000, p. 155.

[1083] *Ibid.*

[1084] *Ibid.*

[1085] OKANO, *op. cit.*, p. 53.

autonome. Les musiciens appellent donc au réveil des consciences, incitant le public à réinvestir sa subjectivité autonome.

Okano note par ailleurs que la conception libéraliste de responsabilité civile, même si elle part du principe que chaque individu est différent, trouve son fondement dans l'exclusion de ceux qui ne peuvent être considérés comme sujets autonomes, et qui demeurent condamnés à la « dépendance ». Dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Jean-Jacques Rousseau définit cette situation de dépendance comme une subordination d'un individu au pouvoir d'un autre, ou l'acceptation d'une situation socioéconomique inégale. Pour la politologue, cette conception classique demeure valable de nos jours ; les individus jugés « dépendants » seraient incapables d'accomplir leur devoir en tant que citoyens, se retrouvant de fait exclus de la sphère publique. Parmi ces individus, se trouvent les femmes, les personnes âgées, les enfants, les individus souffrant de difficultés physiques ou psychologiques, les individus privés de droits civils, mais aussi les moins favorisés sur le plan économique. Ômori Seiko illustre cette structure sociale dans sa chanson « *Hikokuminteki Hero* » [Le héros inapte à la citoyenneté] :

だけどね君が 努力しちゃったら 二度とね僕じゃ届かなくなっちゃ いそうだし 目つき悪くて惨めで no no no 本当は誰も wow wow wow 傷つけたくないだけさ 僕は何もできないかな	*Mais si tu fais des efforts,* *Je ne pourrais plus* *me hisser au même niveau que toi* *Je me sens minable* *avec mon regard mauvais* *Mais en réalité,* *je ne veux blesser personne* *N'y a-t-il rien* *à quoi je puisse servir dans ce monde ?*

« *Hikokuminteki Hero* » [Le héros inapte à la citoyenneté],
Ômori Seiko, 2016 (piste 92)

Ômori a écrit cette chanson en hommage à Ôshima Ryôsuke, alias Noko, le chanteur et guitariste du groupe grunge-rock *Shinsei Kamatte-chan* (2008-). Noko n'eut pas une existence facile avant de percer dans la musique : victime de harcèlement scolaire dans son enfance, il arrêta ses études une fois dans l'enseignement secondaire. Atteint de troubles de la personnalité limite, il resta enfermé pendant toute une période, sans travailler. Le jeune homme revient

souvent sur son histoire personnelle et son expérience NEET[1086] dans ses chansons[1087]. L'histoire de Noko est pourtant loin d'être atypique : depuis les années 2000, le Japon peine à juguler ce phénomène[1088].

Dans cette chanson, Ômori adopte le point de vue de Noko. Le terme *hikokumin* désigne soit une personne antipatriotique, soit quelqu'un qui n'a pas le statut de citoyen[1089]. Ici, le narrateur exprime à son interlocuteur l'angoisse que font naître en lui ceux qui « font des efforts ». Cette expression mystérieuse peut être interprétée comme une volonté personnelle de gagner en autonomie, de manière à devenir un citoyen responsable. Ne pas se sentir capable d'une telle chose culpabilise le narrateur, qui du même coup, se sent « minable ». Et pourtant, sa résistance lui semble justifiée, ne serait-ce que par solidarité avec tous ceux dépourvus de cette faculté d'autonomie, condition sociale posée à la reconnaissance d'une responsabilité civique. La peur de « blesser qui que ce soit » et de nuire à ces individus le pousse à s'interroger sur sa réelle utilité sociale. Pourtant, à la fin, il semble assumer son choix :

愛する気持ちだけでも 折れずに生きてりゃ充分さ 僕は　ああ　非国民的ヒーロー	*Défendre l'amour sans ciller* *Me suffit parfaitement pour vivre* *Ah ! Je suis bien un héros inapte à la citoyenneté*

Le narrateur avoue son incapacité à assumer la moindre responsabilité sociale, car il souhaite se contenter de « défendre l'amour ». Finalement, il décide seul de son nom et devient

[1086] Acronyme de l'anglais « Not in education, employment or training », désignant notamment des jeunes adultes qui n'étudient pas, ne travaillent pas et ne suivent aucune formation. Le gouvernement japonais les définit comme des personnes âgées de 15 à 34 ans, célibataires, qui ne poursuivent pas d'études et n'exercent pas d'activité rémunérée. (Dictionnaire Daijisen)

[1087] NOKO et ÔYAMA Takuya, *Interview Shinsei Kamatte-chan* : http://natalie.mu/music/pp/kamattechan02, consulté le 15 octobre 2017.

[1088] En 2004, environ 160 000 NEETs furent dénombrés en Angleterre, et des millions dans toute l'Europe (Miyamoto, 2004). Notons cependant que le gouvernement japonais remplace l'idée de formation présente dans la définition anglaise par celle d'activité domestique, soit un travail non rémunéré, bien qu'il soit très difficile de savoir qui participe réellement aux tâches domestiques. En plus d'exclure les activités domestiques de la sphère du travail, ce calcul risque également de faire artificiellement baisser le nombre de NEETs, alors même qu'il existe au Japon un grand nombre de personnes exclues de la vie sociale et professionnelle. En 2012, plus de 600 000 personnes étaient considérées dans le pays comme NEETs. Voir : Ministère de la Santé, de l'Emploi et de la Protection sociale, Kinrô seishônen wo torimaku genjô ni tsuite 勤労青少年を取り巻く現状について [De la situation actuelle des jeunes travailleurs], 2013. ; MIYAMOTO Michiko 宮本みち子, « Wakamono ga "shakaiteki jakusha" ni tenraku suru » 若者が「社会的弱者」に転落する [Quand les jeunes se précarisent socialement], actes d'une conférence donnée à l'Université de Shizuoka en 2004 : www.geocities.jp/shizuokarouken/shohou/shohou7.pdf, consulté le 7 juillet 2017.

[1089] Le terme était notamment employé pendant la Seconde Guerre mondiale pour critiquer les individus s'opposant à l'armée japonaise ou à la politique militaire du Japon, quand il ne désignait pas les citoyens renâclant plus simplement à contribuer à l'effort de guerre. (Dictionnaire Daijisen)

bon gré mal gré un sujet autonome, bien qu'il définisse sa subjectivité hors du dogme de la responsabilité civique. Préférant fonder cette subjectivité sur des lois établies selon son propre vécu, il se proclame ainsi « héros inapte à la citoyenneté » (soulignons d'ailleurs l'oxymore). Dans ce titre, Ômori cherche à se mettre non seulement à la place de Noko, mais de bien d'autres dans la même situation. Sans doute ce personnage ne parvenant pas à se percevoir comme un citoyen représente-t-il à ses yeux de très nombreux Japonais. À travers la célébration d'un nouveau type de héros, Ômori tente de mettre en valeur toute une population exclue de la société.

3-2. La *responsabilité civile* dans la pensée libérale

Dans son analyse, Okano s'interroge par ailleurs sur les bénéficiaires de cette responsabilité civile exigée de chaque individu. Selon la politologue, ce concept implique que chacun prenne en considération l'intérêt des « autres », soient des individus « généraux », abstraits, et dans l'ensemble assez peu tangibles[1090]. Okano distingue ces autres « généraux » des autres « réels », qui sont des personnes directement impliquées dans la vie du sujet, dont les postures sont issues de leur environnement individuel, et qui pourraient donc exercer de manière avérée un impact sur un plan plus personnel. Okano explique la distinction entre ces deux *autres* à l'aide de la philosophie kantienne :

> いっけんすると、カントが『啓蒙とは何か』において「理性の公的使用」について言及するように、一般的な他者の配慮は、見知らぬ他者に開かれた空間的な包括性を持つようである。また、具体的な他者への配慮は、排他的な関係性のうえに成立すると思われがちである。だが、身体という別個独立のものを備えた他者（＝具体的な他者）は、わたしたちが無反省に想定するほど分かり合える存在ではない。身体に発するニーズであればあるほど、私たちの目の前でニーズを訴えるひとであればあるほど、分かり合えなくなることもあるのだ。[1091]

[1090] Cette notion abstraite d'altérité présente une similitude avec le concept lacanien de « l'Autre » en ce qu'ils représentent tous deux un lieu symbolique, un lieu sur lequel se basent les intérêts individuels (Wright, 2000, p. 86). Okano, toutefois, ne tient pas compte du sens psychanalytique de l'autre dans la question de la fonction de la parole. Elle se serait référée, en l'occurrence, à la conception de « l'autre généralisé » de G.H. Mead (*generalized other*), laquelle renvoie au système symbolique de la norme sociale.

[1091] OKANO, *op. cit.*, pp. 41-42.

> De prime abord, comme l'évoque Kant dans *Qu'est-ce que les Lumières ?* avec son « usage public de la raison », les autres généraux sont une donnée inclusive, qui ouvre un espace aux autres inconnus. Envisager des autres « réels » est, par ailleurs, un acte censé se fonder sur une relation exclusive. Or, les autres dotés d'un corps individuel, soient les autres réels, ne sont pas des êtres aussi compréhensibles que nous ne pourrions le supposer. Nous pouvons être d'autant plus profondément en désaccord que les besoins de ces autres s'adressent à notre corps, et que nous confrontons ces besoins à la réalité.

Dans la notion des autres *réels*, les autres possèdent, selon la politologue, « une incompréhensibilité » par rapport au « moi ». Afin de résoudre cette incompréhensibilité, le « moi » doit entamer une relation plus proche avec l'autre ; à mesure qu'ils se rapprochent, l'autre perd de sa généralité, il devient concret et unique pour le « moi ». En revanche, les autres *généraux* sont fondés sur une conception *a priori*. Ils sont supposés être totalement saisissables par le « moi ». En d'autres termes, même si les autres généraux semblent inclusifs, « ils ne supposent jamais de prendre en considération la situation des autres », car celle-ci est insaisissable. Se génère ainsi un paradoxe, le concept étant d'autant plus exclusif qu'il est universel.

[1] たよりないもののために
人は何度も夢を見る
ぼろぼろになりながら
美しいものを生む
枯葉の小さな
つむじ風の鉄塔でダンスは続いてる
見えなくなった者たちの
ダンスは続いてる

Les êtres humains rêvent souvent
pour les innocents
Ils créent de belles choses,
quitte à se sacrifier eux-mêmes
La danse continue
en bas du pylône au tourbillon du vent,
et aux petits tas de feuilles mortes,
Ainsi continue la danse des disparus

[2] 疲れ切った仲間が
舞台を降りていくよ
舞台なんかないって誰も叫ばない
演じることがすべてなんて
そんな真実いらない
正直だった者たちの
ダンスは続いている

Épuisés,
les camarades quittent la scène
Personne ne leur hurle qu'elle n'existe pas
« Jouer un rôle, c'est tout ce que nous avons »
Ils n'ont pas besoin de vérités de ce genre-là
Ainsi continue la danse des gens honnêtes

[3] 頼りないもののために
人は命を懸ける
ぼろきれで何度も道に迷う

Les êtres humains mettent leur vie en jeu
pour les innocents
En guenilles, ils se perdent souvent en chemin

遠い昔にわかっていること知らない	*On descend l'escalier*
ふりして階段を下る	*en prétendant ignorer des choses que nous*
忘れられた者たちの	*savons depuis la nuit des temps*
ダンスは続いている	*Ainsi continue la danse des oubliés*

« *Tayorinai mono no tame ni* » [Pour les innocents],
Terao Saho, 2017 (piste 93)

Au cours de l'été 2017, Terao sortit une chanson intitulée *Tayorinai mono no tame ni*, qu'elle traduisit en anglais par « *For the innocents* » [Pour les innocents]. La traduction littérale du terme *tayorinai*, « faible », ne lui convenant pas, un ami londonien lui suggéra la traduction actuelle, sans guère convaincre davantage Terao. Le terme ne lui semblait pas « recouvrir » tout ce qu'elle entendait par le mot japonais, bien qu'il lui fût impossible de trouver mieux[1092]. Le contenu des paroles exprime assez bien ce problème de traduction. Dans sa chanson, Terao compare la vie à la danse. L'acte de danser rejoint le plaisir de s'exprimer, mais celui-ci ne peut être atteint qu'à condition de s'entraîner, et d'accepter d'être contraint. Inspirée par les danseurs de *Sokerissa !*[1093], l'artiste compare les individus exclus à des danseurs. Dans un entretien, Terao explique qu'un suicide fut à l'origine de l'écriture de cette chanson. Elle aurait ainsi pris conscience que le suicide est une mort induite par la société :

> 何かを求めて進んでいたはずなのに、いつのまにか死を選んでいなくなってしまう人たちのことを考えたんです。その人たちが死んで自分が残ったということは、これ以上そういう人たちが出ないような社会にちょっとずつでもしていかなきゃいけない。[1094]

> J'ai pensé à tous ceux qui avaient disparu, qui cherchaient autrefois quelque chose dans la vie, mais qui ont fini par choisir la mort. Et malgré leur disparition, nous sommes toujours là. Nous devrions donc améliorer la société, ne serait-ce qu'un tout petit peu, afin que de telles personnes ne prennent plus la sortie.

[1092] OTABE Jin, « *Shinde shimatta hitobito, Tenshi, inosento - Terao Saho ga kataru, shinshi na sei no kiseki kizanda "Tayorinai mono no tame ni"* » 死んでしまった人々、天使、イノセント―寺尾紗穂が語る、真摯な生の軌跡刻んだ〈たよりないもののために〉[Les gens qui sont morts, les anges, les innocents : Terao Saho nous parle de « Pour les innocents », album pénétré des traces de vies précieuses] : http://mikiki.tokyo.jp/ articles/-/14524, consulté le 10 octobre 2017.

[1093] Voir pp. 447-451.

[1094] TERAO, dans son entretien avec OTABE, *ibid.*

Même si ces paroles renvoient à une thématique qui semble universelle, certains termes feraient allusion à des expériences personnelles de l'artiste. La vie et la danse sont des éléments très présents dans l'œuvre de Terao, notamment depuis sa collaboration avec la compagnie *Sokerissa !*. L'artiste recourt également au terme de « camarade » (*nakama*), mettant l'accent sur un sentiment d'appartenance commune et de solidarité, plutôt que d'amitié. Au Japon, le mot est en effet souvent employé par les membres de la communauté des sans-abris. Le sociologue Yamashita Teruhiro a analysé ce concept relationnel de *nakama* dans son rapport à l'autonomie des personnes sans domicile fixe (appelées *nojuku-sha,* littéralement « personne dormant dans la rue »)[1095]. Au cours d'une observation réalisée sur un campement de *nojukusha* installé dans un parc d'Ôsaka (le parc X), Yamashita nota que le mot *nakama* jouait un rôle important dans la communauté. Seule une trentaine de *nojukusha* disposait d'une tente, mais tous se réunissaient lorsqu'ils rencontraient des problèmes susceptibles de perturber leur vie. Ils discutaient ainsi tantôt de la gestion des repas, tantôt des conflits personnels entre différents individus. La communauté, n'étant pas fondée sur un principe de « gouvernement » par des représentants ou un chef de file, n'instaurait aucune hiérarchie entre ses membres ; il n'existait pas non plus de règles communes explicites ou implicites. De ce fait, l'individu qui se brouillait avec les autres membres se voyait souvent amené à quitter de lui-même la communauté en dépit des réunions de conciliation, tout simplement parce qu'il s'y sentait mal à l'aise. Il arriva parfois que des personnes ayant quitté la communauté décidassent d'y retourner, celle-ci leur offrant malgré tout un espace de sociabilité, doublé d'un lieu de vie sûr — puisqu'il est en effet très difficile de vivre et de dormir en tente en dehors du cadre d'un parc. Chose curieuse, les *nojukusha* accueillaient toujours ces « revenants » sans rechigner, même si leur retour pouvait potentiellement donner lieu à de nouveaux conflits. Le sociologue observa « une communication fluide » entre les *nojukusha*. Leurs relations n'étaient basées sur aucune responsabilité vis-à-vis de la communauté, mais sur « les sentiments humains », créant entre *nojukusha* cette notion de *nakama*, de « camaraderie » :

> 日常生活を営んでいくための構成要素である「仲間」という言説は、ここでの暮らしを語る際の「生活資源」の１つとなり、Ｘ公園で暮らしていくうえでの自己の位置を、過去と現在の往復のなかで組織化しつつ、「自分はまたここで暮らしていい」、そして「他者も

[1095] YAMASHITA Teruhiro 山下輝裕, « Nojuku seikatsu ni okeru nakama to iu komyunikêshon » 野宿生活における仲間というコミュニケーション [Les *nakama*, une forme de communication dans la vie à la rue], in *Shakaigaku hyôron*, n° 3, vol. 57, 12 septembre 2006, p. 587‐599.

ここで暮らしていい」というリアリティを生きようとしていく人々の実践的活動としての側面をあわせもつ。それは自らの生活（マテリアルな部分）を成立させることを基礎とし、そしてその自分の生活のためにも、他者を受容していくという非制度的な実践である。[1096]

> Élément essentiel de leur vie quotidienne, le concept de *nakama* constitue de leur propre aveu l'une des ressources vitales à leur vie dans la communauté. Ce concept témoigne également de leur attitude sur le plan pratique : se faire une place dans le parc X en tenant compte de leur passé et de leur présent ; chercher à vivre dans la réalité, en admettant avoir le droit de vivre dans cet endroit, de même que les autres. Cette pratique non systématique, qui fonde leur quotidien d'un point de vue matériel, exige d'eux qu'ils acceptent les autres, y compris dans l'intérêt de leur propre vie.

Pour Yamashita, la notion de *nakama* dans la communauté *nojukusha* se matérialise dans des pratiques qui ne sont jamais systématiques, mais qui s'appuient sur les expériences interindividuelles et la prise en compte des besoins d'autrui. Cette configuration sociale recèle la possibilité d'une manière alternative de vivre ensemble, qui ne serait pas basée sur une norme abstraite mais prendrait forme, comme le suggère Okano, autour d'un « autre réel ». Dans sa chanson, Terao ne fait pas directement référence aux *nojukusha*, ni à leur implantation dans ce parc d'Ôsaka ; les personnes sans-abri qu'elle évoque sont en l'occurrence issues de Tôkyô ou de l'est du Japon. Dans tous les cas, l'utilisation du terme *nakama* nous renvoie explicitement à ces autres *réels* supposés nous inciter à repenser le lien social. La deuxième strophe de la chanson sert encore davantage à asseoir le point de vue de l'artiste :

疲れ切った仲間が	*Épuisés, les camarades quittent la scène*
舞台を降りていくよ	*Personne ne leur hurle qu'elle n'existe pas*
舞台なんかないって誰も叫ばない	*« Jouer un rôle, c'est tout ce que nous avons »*
演じることがすべてなんて	*Ils n'ont pas besoin de vérités de ce genre-là*
そんな真実いらない	*Ainsi continue la danse des gens honnêtes*
正直だった者たちの	
ダンスは続いている	

La « scène » (*butai*) évoquée renvoie à la fois à l'espace de représentation et à une évocation métaphorique de la vie. En filant la métaphore, le vers « personne ne leur hurle [que la scène] n'existe pas » signifie que chaque vie possède de la valeur, sa valeur propre. Vient

[1096] YAMASHITA, *ibid.*, pp. 595-596.

ensuite la question du rôle, et le troisième vers qui réfute l'idée que tout ce qu'il y à faire dans la vie, c'est de « jouer un rôle » ; pour Terao, il n'est pas nécessaire de se l'entendre rappeler, même si c'est une « vérité ». Quel est alors le sens véritable de cette scène ? Est-elle réelle, fictive, et quelles conséquences y a-t-il à y jouer un rôle ? Pour mieux comprendre, la suite du vers précise que les camarades « n'ont pas besoin de vérité de ce genre-là ». La formulation péjorative renvoie aux partisans d'une certaine norme sociale qui n'envisagent la vie en société qu'à travers la conceptualisation des « autres généraux ». De ce fait, « jouer un rôle » impliquerait de le faire « pour les autres généraux », supposant que l'on devienne un sujet autonome. Autrement dit, il s'agirait ici du devoir de « prendre ses responsabilités vis-à-vis de la norme sociale », un devoir entendu dans le sens libéral du terme. La scène est en l'occurrence le lieu symbolique où s'exerce le devoir en faveur des « autres généraux ». Hurler que « la scène n'existe pas » serait donc le fait de ceux qui dénigrent les « camarades » incapables de répondre à cette norme sociale.

À la fin de la strophe, se poursuit « la danse des gens honnêtes », lesquels renvoient aux gens cités à la fin des autres strophes, soient « les disparus » et « les oubliés » de la société. Leur danse, leur pratique de vie, continue en dehors de la « vérité », ce lieu où s'exerce la norme de la société. Cette chanson témoigne du regard engagé de la chanteuse sur cette société contemporaine : elle s'interroge sur la perversité de ce principe de responsabilité menant à exclure ceux « qui ne peuvent pas jouer leur rôle », le rôle citoyen d'individus autonomes. Ce faisant, l'artiste réhabilite les individus existant en dehors de cette norme de citoyenneté ; pour elle, un moyen concret « d'améliorer la société » serait d'envisager une autre forme de responsabilité sociale.

3-3. La responsabilité sociale dans le cadre théorique et éthique du *care*

Okano précise que la notion de la responsabilité sociale basée sur l'autonomie du sujet exclut la relation avec les autres « réels », considérée comme une relation de dépendance. Ce refus est basé sur la nature de la dépendance, dans laquelle le jugement d'un individu pourrait être « influencé » voire « affecté » par les autres « réels »[1097]. Pour s'en prémunir, les besoins de ces autres sont tenus à distance et rejetés. La politologue souligne que les féministes postmodernes s'opposent à cette notion d'autonomie[1098] : rappelons-nous comment la critique

[1097] OKANO, *op. cit.*, pp. 40-42.

[1098] La psychanalyste américaine Jessica Benjamin lui reproche par exemple d'ignorer le fait que chacun est impliqué dans une relation de dépendance. BENJAMIN, 1988, p. 177-178), citée par Okano, *ibid.*, p. 171.

de la subjectivité chez Judith Butler, étudiée dans le chapitre I de la première partie, a fait l'objet de nombreuses critiques de la part des féministes[1099]. Analysant l'hypothèse de Butler sur la réaction du peuple américain à l'attentat terroriste du 11 septembre 2001, Okano note toutefois que l'objectif de sa démarche ne consistait pas à nier l'existence de la subjectivité en elle-même : la philosophe américaine aurait davantage remis en cause la logique de ce concept moderniste, qui trouve dans la notion de la subjectivité le fondement de l'évolution sociale. L'argument central de Butler réside en effet dans une logique qui relie la notion de subjectivité à celle de liberté, voire d'engagement, ou de responsabilité. Pour cette raison, la philosophe suggère dans *Bodies That Matter*[1100] une autre conception susceptible de se substituer à la notion de subjectivité autonome : celle d'*agency*. Ce terme, souvent traduit en français par « capacité d'agir » ou « puissance d'agir », désigne un potentiel médiateur entre un sujet « déjà construit par une norme sociale et culturelle donnée », et le même sujet, cette fois-ci conscient de cette norme intériorisée dans son corps. De nos jours, un être humain est envisagé comme un sujet de société doté d'un contexte social et historique préexistant. Sa potentielle « étrangeté » à l'égard de la norme est donc préalablement niée, avant même que cet individu ne fasse le choix d'agir en tant que sujet. « Autrement dit, un sujet ne pourrait jamais préserver en soi le "surplus" de son existence en tant que "sujet" »[1101], voire sa subjectivité. Or, en réalité, le sujet réagit constamment à de multiples étrangetés qui lui sont constitutives, qui « l'appellent » à la fois de l'intérieur et de l'extérieur. L'existence du sujet, en effet, s'avère mouvante et indéterminée. Okano souligne que le concept d'*agency* se montre crucial pour le féminisme, en ce qu'il pourrait lui fournir un moyen de repérer les rapports de force inhérents à la nature de l'acte d'un sujet :

> 「わたし」のなかの「見知らぬもの」をつねに意識することは、「わたし」が知っていると思っていることはつねに覆されるかもしれない、と自覚していることであり、そのため、「私たちが知っていることの限界で立ち止まり続けること」という認識上の謙虚さを要求す

[1099] Voir notre première partie, pp. 66-68.

[1100] Judith BUTLER, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of « Sex »*, Abingdon ; New York, Routledge, 2011, 219 p.

[1101] OKANO Yayo, *Sensô ni kôsuru: Kea no rinri to heiwa no kôsô* 戦争に抗する: ケアの倫理と平和の構想 [Contre la guerre : les concepts d'éthique du *care* et de paix], Tôkyô, Iwanami shoten, 2015, p. 17.

るからだ。それは、(…) 自分が知っていると確信していることを「知らないこと」に晒し続けるよう要請しているのだ。[1102]

> La conscience continue de « l'étrangeté » à l'intérieur du « moi » renvoie à la conscience qu'un bouleversement pourrait s'opérer à n'importe quel moment dans ce que « je » crois savoir. Ce comportement exige par conséquent la prudence ontologique de « rester à la limite de nos connaissances ». En d'autres termes, [...] il exige de notre part une exposition continuelle de ce que nous croyons savoir à notre « ignorance ».

La philosophe américaine s'oppose effectivement à la notion de sujet autonome, qu'elle considère comme une conséquence de la négation de la dépendance[1103]. Dans ce cas, en quoi les personnes considérées comme « dépendantes » et « incapables d'accomplir leur devoir de citoyen » le sont-elles réellement ? La « dépendance », en effet, ne sous-entend pas seulement une incapacité à accomplir par soi-même un quelconque acte ; elle implique également qu'un individu soit conditionné et déterminé par d'autres. Par exemple, dans la société japonaise, la vie des femmes (même économiquement autonomes) est souvent déterminée par leur conjoint, leurs enfants, ou leurs aînés. La dépendance ne rend donc pas, du même coup, un individu irresponsable de ses actes. En quoi la responsabilité pourrait-elle alors bien consister ?

Si le lien butlérien entre la subjectivité et l'engagement, voire la responsabilité, n'est pas systématique, il est néanmoins déterminé par notre puissance d'agir pour — et avec — autrui, une *agency* que nous sommes incapables de contrôler, une *étrangeté*. Le terme *responsability* devrait ainsi être considéré comme « *response – ability* », soit la capacité de répondre à la demande de cette étrangeté. À la différence de la pensée moderne, où l'étrangeté (le surplus de sujet) est considérée comme une chose à contrôler, la responsabilité chez Butler se veut « répondre » à cette étrangeté. En ce sens, la responsabilité sociale ne devrait pas être perçue comme conséquence de la subjectivité autonome, mais comme une chose qui s'efforce de répondre à l'étrangeté dans le sujet. Aussi nos recherches ont-elles abordé les formes d'engagement des musiciennes au prisme de la question de l'*agency*, de la capacité d'agir à l'égard de l'autrui, de l'étrangeté de soi, et de son lien avec la responsabilité par rapport à la société.

Okano examine en outre cette question sous l'angle de la théorie du *care*, que nous avons déjà convoquée dans le chapitre précédent. Cette théorie suggère, rappelons-le, que le monde

[1102] *Ibid.*, p. 28.

[1103] *Ibid.*

se compose de relations d'interdépendance, tous les sujets y étant considérés comme vulnérables. La politologue réexamine cette conception à travers les travaux de Robert Goodin, selon qui la société se veut la somme des « responsabilités spéciales » (*special responsability*) de chaque individu. Ces responsabilités ne s'exercent pas à l'échelle globale, mais à une échelle individuelle : elles ne sont pas destinées à la société entière, mais à un individu en particulier. Okano remarque que Goodin distingue ici le terme « responsabilité » de celui d'« obligation ». Ce dernier astreint en effet l'individu au devoir « d'exercer une action », tandis que le terme « responsabilité » ne l'oblige à rien, puisque celle-ci n'est qu'un engagement personnel à obtenir un résultat précis. Là où l'obligation accorde une importance accrue au dualisme (action / abstention), la responsabilité valorise davantage les paliers intermédiaires entre action et abstention, lesquels peuvent être partagés par plusieurs individus tout en leur laissant une certaine liberté. Pour Goodin, le terme d'« obligation » sous-tend la notion de « contrat social », qui stipule implicitement qu'un individu doit accomplir son devoir social et, ce faisant, suivre l'intérêt général. Or, la « responsabilité spéciale » n'obéit pas à cette logique : se sentir responsable de / envers quelqu'un ne correspond pas nécessairement à une obligation sociale. Il s'agit plutôt de « s'engager pour défendre les vulnérables », « pour empêcher qu'ils soient blessés »[1104]. Okano souligne que cette forme de responsabilité ne peut exister que dans le cadre de relations concrètes. Mais cette conception ne se limite pas pour autant à la sphère individuelle : selon la politologue, le principe de l'obligation sociale, basé sur l'autonomie du sujet, sous-tend l'idée qu'un individu est responsable de ses actes. *A contrario*, celui des « responsabilités spéciales à l'égard des vulnérables » accorde de l'importance à « la gravité de l'impact de ces actes sur les autres »[1105]. En d'autres termes, cette notion n'interroge pas la nature d'une situation dans laquelle les individus sont rendus vulnérables ; elle fait en sorte de les en prémunir. La perspective des « responsabilités spéciales » est ainsi, dans le fond, liée à la responsabilité sociale, tout en étant davantage orientée vers l'avenir[1106].

> 「傷つきやすさ」を基礎に据える責任論は、特別な関係を結ぶ特定の人々に対する責任と、特別な関係を結んでいないその他多くの他者への責任を架橋する。特別な関係を結んでいない他者に対す

[1104] *Ibid.*, p. 178.

[1105] *Ibid.*, p. 179.

[1106] *Ibid.*, p. 181.

る責任は、「通常の『特別な』関係を結んでいる人々を守る私たちの責任と、完全な相似形である」。[1107]

> Le discours de la responsabilité axé autour de « la vulnérabilité » sert de pont entre la responsabilité envers des personnes précises, avec lesquelles nous entretenons une relation spécifique, et la responsabilité envers ces nombreux autres auxquels nous n'avons pas de lien spécifique. Cette dernière forme de responsabilité présente donc une similitude avec la responsabilité envers les personnes *ordinaires* auxquelles nous avons une relation *spécifique*.

Cette conception de la responsabilité se retrouve au cœur du positionnement social d'Ômori, Terao, et dans une moindre mesure, d'UA et Cocco. À cet égard, leurs posture et performances sont révélatrices de la responsabilité qu'elles ressentent envers les plus « vulnérables ». Il n'est pas question de s'indigner de leur état de vulnérabilité, mais plutôt d'en révéler les logiques sociales sous-jacentes et, ultimement, de proposer d'autres manières de penser.

Nous avons ainsi abordé les caractéristiques de l'objet (*ce à quoi /ceux à qui l'œuvre se réfère*) dans l'expression musicale des musiciennes. À travers une critique de la responsabilité sociale basée sur la notion du sujet autonome, il fut révélé qu'une autre conception de la responsabilité permettait de penser la vie en société en dehors de l'orthodoxie libérale. Au lieu de valoriser une subjectivité autonome censée permettre à l'individu de déterminer et d'être responsable de ses actes, ces musiciennes, adoptant le point de vue des exclus, cherchent à favoriser un climat social moins accablant pour les plus vulnérables. Cette proposition, fondée sur la relation avec les autres « réels », s'incarne dans une forme d'expression artistique qu'est la chanson. En ce sens, ces musiciennes servent de pont entre deux formes de responsabilité qui nous semblent peu compatibles.

Il nous reste à nous interroger sur les tenants et aboutissants de cette responsabilité envers les plus vulnérables. Si ces musiciennes présentent des parcours fort différents les unes des autres, nous pouvons néanmoins observer une forme d'engagement commune à toutes. Nous allons, dans ces dernières pages, nous attacher à son explicitation à la lumière du genre, et notamment du corps féminin, voire du corps maternel. En effet, les trois musiciennes étudiées dans cette partie sont des mères en plus d'être des artistes : Cocco eut un fils dès le début de sa

[1107] GOODIN et SCHMIDTZ, 1998, p. 113, cités par Okano, *ibid.*, p. 182.

carrière, UA donna naissance à quatre enfants[1108], Terao est divorcée et mère de trois filles ; quant à Ômori et Sheena, celles-ci eurent aussi des enfants, dont elles révélèrent publiquement la naissance au cours de leur carrière.

信じることでこの夜に ようやく朝が訪れるのなら 信じる力は　どこに落ちてる みんなが飲んでしゃっくりしてた　母様の腹の水に 握りしめてたへその緒のかなたに	*S'il suffit d'avoir confiance* *pour que cette longue nuit se lève* *Où se trouve la force d'y croire ?* *Elle se trouve dans l'eau du ventre de la mère que tout le monde buvait en hoquetant* *Au-deça de ce cordon ombilical que nous serrions entre nos mains*

« *Tayorinaimono no tame ni* », Terao Saho, *op. cit*. (piste 93)

いとおしくて　しょうがないなら HO HE AKWAABA 記憶のおへそ まんまるい月が笑う あなたの種が芽吹く	*S'il est très cher pour toi* *HO HE BIENVENUE[1109], la mémoire du nombril* *La pleine lune te sourit* *Ta graine bourgeonne*

« *Aishirai* » [Réception], UA, 2016 (piste 94)

Dans ces deux chansons de Terao et UA, le phénomène de gestation est clairement exprimé par l'image ombilicale et les métonymies de « la pleine lune », ou de la « graine » qui « bourgeonne ». Terao, laquelle conçoit la confiance comme une inépuisable source de salut, semble chercher l'origine de cette confiance dans la période précédant la naissance, dans le « ventre de la mère ». La chanson d'UA figure quant à elle dans son album conceptuel *JaPo*, celui-là où l'artiste affirma sa conception écoféministe. Quant à Cocco, qui évoque rarement enfants ou maternité, elle interprète le rôle d'une mère psychologiquement instable dans le film de Tsukamoto Shin'ya *Kotoko* (2012). Ce long-métrage met en scène, rappelons-le, une mère célibataire du nom de Kotoko, en proie à de tels conflits intérieurs qu'elle en vient à s'automutiler et à violenter autrui. Après de pénibles hésitations, et afin d'éviter de blesser son fils, Kotoko renoncera finalement à son droit parental pour se retirer de la société. La justesse avec laquelle Cocco incarne ce rôle inspiré par sa propre personnalité nous renvoie à la difficulté

[1108] Celle-ci se réfugia d'ailleurs à Okinawa dès l'accident de la centrale nucléaire de Fukushima Daiichi afin de protéger son troisième enfant, dont elle était encore enceinte.

[1109] *Akwaaba* est un mot twi, la langue la plus répandue au Ghana.

que peuvent connaître les mères célibataires et précaires à élever leurs enfants dans la société japonaise[1110]. Le réalisateur Tsukamoto Shin'ya précise d'ailleurs avoir cherché à refléter dans son film ces situations inextricables, notamment après l'accident de la centrale nucléaire de Fukushima Daiichi. Le regard sévère posé par Cocco sur la vie dans une société aussi contraignante que le Japon l'aurait ainsi poussée à porter avec lui la situation de ces mères sur le grand écran[1111].



Figure 34 : Scène du film *Kotoko*, 2012[1112].

Il serait néanmoins des plus réducteur que de lier — d'une manière systématique — l'engagement social ou politique de ces musiciennes à leur maternité. Exception faite d'UA, toutes prennent en effet leurs distances avec les discours pro-maternité. Même si elle évoque le corps maternel dans *Tayorinai mono no tame ni*, Terao Saho refuse explicitement que son message soit interprété à l'aune d'une quelconque conception de la maternité. Le cordon ombilical représente pour elle la vie humaine dans son ensemble, et non l'amour d'une mère pour son enfant[1113]. D'autre part, la relation mère-enfant dépeinte par Tsukamoto et Cocco dans *Kotoko* est loin de véhiculer l'image normalisante de la « mère avisée » : le personnage de Kotoko est présenté au spectateur comme une femme souffrant non seulement de son incapacité maternelle, mais de la présence-même de l'enfant, et de sa relation avec celui-ci. Les mêmes difficultés s'observent chez Sheena, qui exprima dans ses chansons à la fois l'amour et l'effroi qu'elle put ressentir envers son nourrisson. Quant à Ômori, sa relation à l'enfant n'a jamais été

[1110] Selon le rapport publié en 2011 par l'Institut National de la Population et la Sécurité nationale, 57,6 % des familles monoparentales sans père se trouvent dans une situation précaire, voire de pauvreté. NHK, *Josei-tachi no hinkon* 女性たちの貧困 [La pauvreté des femmes], Tôkyô, Tôgensha, 2015, p. 224.

[1111] TSUKAMOTO Shin'ya 塚本晋也, « Eiga "Kotoko" ni tsuite » 映画「KOTOKO」について [À propos du film *Kotoko*] : http://intro.ne.jp/contents/2012/03/24_1320.html, consulté le 15 juillet 2017.

[1112] Source : Newswalker, https://news.walkerplus.com/article/29416/image132763.html, consulté le 16 juillet 2017.

[1113] TERAO, *op. cit.*

abordée dans son œuvre. Leur vision de la société ne saurait donc s'appuyer sur la notion de maternité.

Il sera en revanche pertinent de réinterroger la place du corps maternel dans leur engagement artistique sous l'angle de la catastrophe de mars 2011, évènement à la suite duquel de nombreuses mères japonaises s'impliquèrent dans la contestation politique. Pour la majorité des musiciennes étudiées dans cette thèse, la semaine du 11 mars 2011 marqua en effet un tournant indéniable dans la trajectoire de leur engagement. Comme nous venons de le voir, celui-ci transparaît parfois dans des expressions liées à la maternité, ou au corps maternel. Faut-il pour autant penser que leur sensibilité particulière aux problèmes sociaux et politiques puisse être fondée, même partiellement, sur un « subconscient maternel » ?

3-4. La *maternité* : prisme de lecture de l'engagement social ?

Ainsi que nous l'avons noté dans la première partie, la notion de maternité favorise pour le féminisme japonais celle de sphères publique et privée, cantonnant les femmes à des rôles secondaires censés servir les intérêts de la sphère publique. Pour cette raison, certains féministes critiquent l'éthique du *care*, axée sur l'idée de « s'occuper des *autres réels*, des proches » : selon eux, celle-ci pourrait consolider une division genrée des rôles sociaux qui enfermerait davantage encore les femmes dans la sphère privée[1114]. Okano, pour sa part, conteste cette critique fondée sur l'idée que la sphère privée exclurait de fait toute personne physiquement incapable de donner la vie. Une conception plus globale de la maternité s'imposerait ici, car cette sphère, loin d'être exclusive, constituerait au contraire un espace où restaurer la notion de responsabilité à travers des relations spécifiques. Okano applique cette argumentation à la question de la maternité dans la pensée politique : selon la politologue, le lien entre maternité et sphère privée prend son origine dans la conception de « l'amour ».

Sur le plan historique, l'amour a toujours été exclu du politique. À l'époque moderne, seule la Nature et la fatalité font, selon Hannah Arendt, partie de la sphère politique. Aussi « l'amour » ou « la morale » sont-ils susceptibles, lorsqu'assujettis et instrumentalisés par le politique, d'entraîner une « grande terreur » à compter du moment où ces deux notions sont posées en dogmes, forçant chacun à l'obéissance[1115]. Se présente alors pour la philosophe

[1114] OKANO, *op. cit.*, p. 163.

[1115] Hannah ARENDT, *Ningen no jôken* 人間の条件 [La condition humaine](*The Human Condition*), trad. de l'anglais par SHIMIZU Hayao 志水速雄, Tôkyô, Chikuma shobô, 1994, chap. 2.

allemande une incompatibilité intrinsèque, puisqu'il n'est pas possible de trouver dans la sphère publique un motif à l'amour ou à la morale de chacun. « Autrement dit, du fait que la singularité de l'amour réside dans l'acte de faire le bien sans attendre de récompense, voire de faire le bien pour le bien, [l'amour] ne peut jamais exister dans la sphère publique, où l'on attend toujours d'être vu, écouté, et de se voir adresser la parole »[1116]. Okano rejoint en ceci Arendt, pour qui l'amour se veut un acte de bien, sans attente de jugement extérieur. La sphère publique, où les individus sont amenés à juger, semble ainsi inadaptée à toute prise en considération de l'amour. La politologue précise que ce postulat trouve son fondement dans l'antagonisme entre les notions du « soi » et de « l'amour mère-enfant » dans la pensée moderne, et qu'il existe une inadéquation essentielle entre la relation mère-enfant et la sphère publique. En effet, la subjectivité du soi s'établit dans la négation du lien avec la mère, la négation de la dépendance. Cette négation se réalise, nous l'avons vu *supra*, en envisageant les autres comme « ceux qui pourraient menacer l'identité du soi ». Les processus de subjectivation de l'enfant sont cependant complexes, et nécessitent une phase préalable entre la mère et sa progéniture qui ne peut avoir lieu que dans la sphère privée. À travers les travaux du philosophe et sociologue allemand Axel Honneth[1117], Okano explicite le mécanisme d'implication de l'amour de la mère dans la sphère privée. La relation mère-enfant est en effet considérée par Honneth comme un ensemble de sujets impuissants, lesquels s'appuient dans leur relation sur l'interdépendance. À mesure que l'enfant grandit, cette relation de dépendance mutuelle devient une relation interdépendante *relative* : l'enfant prend conscience de l'existence de sa mère ; la mère admet la personnalité de son enfant. Quand ce dernier entre dans la sphère publique en tant que sujet et tisse des relations antagoniques avec ces autres « qui menacent son identité », l'amour de sa mère devient alors pour lui la « base de la confiance en *soi* ». La relation mère-enfant est ainsi une relation d'interdépendance réservée à la sphère privée, d'où sont absents les autres « généraux ». Honneth appuie ce concept sur la théorie d'Œdipe : étant donné que cette relation d'interdépendance implique deux « sujets impuissants », elle appellerait l'intervention d'un tiers (le père), d'un Autre. Ce sujet autonome, apte à la sphère publique, en conflit avec les autres « généraux », fait ainsi de la sphère privée un lieu de confiance. Pour Okano, cette conception est avant tout fondée sur l'idéalisation d'un sujet autonome — l'homme —, l'amour maternel n'ayant de raison d'être qu'en ce qu'il devient le lieu d'émancipation du sujet :

[1116] OKANO, *op. cit.*, p. 190.

[1117] Axel HONNETH, *La Lutte pour la reconnaissance*, Paris, Gallimard 1997 [2013], 352 p.

こうして、ひととひととの間に育まれるはずの「原初の愛情関係」は、奇妙なことに、その関係に他者が存在しないと観念されるために、一人の人間（＝男性）の絶対者としての願望が理想的に満たされた桃源郷へと転化していく。他者を支配することでしか、自立が獲得されないと怯える主体。その主体が安心して回帰を願望できるよう、その主体を中心に想起される愛情関係において、主体は他者とは出会わない、あるいは出会おうとしない。[1118]

Ainsi, dans la mesure où l'on considère les autres comme absents de cette « relation d'amour primale » supposée grandir entre deux individus distincts, celle-ci finit étrangement par se muer en une sorte d'Eden censé satisfaire de manière optimale les désirs d'un individu (masculin) au pouvoir absolu. D'un sujet effrayé de n'acquérir son autonomie que par la domination des autres. Dans une relation d'amour plaçant le sujet en son centre afin qu'il puisse désirer y revenir en toute sérénité, le sujet ne se confronterait donc jamais aux autres, quand il ne refuserait pas tout simplement de le faire.

Okano déplore en l'occurrence le fait que cette conception renvoie à l'idée de domination du sujet autonome, dans laquelle la relation d'amour mère-enfant devient une sorte d'utopie, s'inscrivant comme telle dans la sphère publique, espace du conflit d'un soi « hostile aux autres ». Dans une telle vision, l'amour ne trouverait finalement sa place qu'« à l'intérieur du sujet autonome », dans « l'instant », ou « la nature ».

L'amour présent dans une relation mère-enfant est-il vraiment tenu à l'écart d'autrui ? L'interdépendance des sujets a-t-elle vraiment besoin de l'intervention d'un sujet autonome pour que ces sujets développent une sociabilité ? À travers les recherches de Ruddick Sara[1119] sur le lien entre éthique du *care* et irénologie (la science de la paix), Okano analyse cette question en remettant en cause les rôles de la mère, que l'on représente souvent comme « la maternité ». Selon Ruddick, ces rôles consistent principalement à protéger (*protect*), prendre soin (*nurture*) et former (*train*). Le premier implique la protection de la vie des enfants, le deuxième désigne l'ensemble des actes favorisant leur croissance, le troisième vise à leur sociabilisation. Les bonnes pratiques ne sont pas pour autant nécessairement au rendez-vous, les mères n'étant pas toujours capables de remplir ces rôles, ou ne pouvant pas toujours répondre aux demandes et attentes de leurs enfants. Comme nous l'avons constaté à travers l'image de

[1118] OKANO, *op. cit.*, p. 208.

[1119] Sara RUDDICK, *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace; with a new preface*, Boston, Beacon Press, 1995, 291 p.

Kotoko dans le film éponyme, ou de la jeune mère dans la chanson « *Over the Party* » d'Ômori Seiko[1120], certaines mères peuvent même devenir violentes. Ruddick indique :

> Certaines mères luttent pour créer des façons de vivre sans violence avec, et parmi les enfants. Elles se forcent à renoncer à des stratégies de contrôle par la violence et à résister à la violence des autres malgré la provocation, l'épuisement et les nombreuses tentations d'attaque et de passivité. [...] Certaines mères s'efforcent de créer une réponse accueillante à la vie corporelle malgré l'entêtement, la différence, la fragilité et l'indigence inquiétantes du corps vulnérable sous leur responsabilité. [1121]

Les mères sont ainsi constamment « en conflit », contraintes d'assumer la responsabilité de la vie de leur enfant tout en cherchant à poser des limites à leur intervention — et à ne pas les franchir, car elles veulent envisager leur progéniture comme un « individu autonome ». Okano souligne que l'amour d'une mère ne suppose pas d'être en symbiose avec son enfant, ni « de désirer l'être »[1122], comme le suggère Honneth. Les mères, à travers cette pratique, apprennent « l'humilité » devant le monde, une humilité que Ruddick définit comme une « [profonde prise de] conscience de la limite de ses pratiques et de l'imprévisibilité des conséquences de ses tâches »[1123]. Être mère revient en effet à lutter — que ce soit contre ses enfants (les autres « réels »), ou contre le monde extérieur (les autres « généraux ») — pour établir une vie « non-violente », libérée de la domination. Pour Ruddick, ainsi, la maternité est « une pensée qui voit le jour quand on construit une relation avec les autres, qui sont divers et différents ». « Les autres », dans ce concept, ne sont pas « les sujets hostiles » de la pensée moderne, mais bien des individus servant de pont entre les relations d'indépendance et de « coexistence »[1124].

Okano suggère ainsi qu'il est temps de se détacher de la binarité des sphères publique et privée, laquelle tient la maternité à l'écart, sinon hors de la société. Le concept de dépendance mutuelle serait, pour elle, la seule piste possible de coexistence dans une société postmoderne où la notion de bien n'est plus homogène. L'analyse d'Okano nous permet de comprendre sur

---

[1120] Voir le chapitre IV.

[1121] "…some mothers struggle to create nonviolence ways of living with and among children. They school themselves to renounce violent strategies of control and to resist the violence of others despite provocation, exhaustion, and multiple temptations to assault and passivity. […] some mothers strive to create welcoming responses to bodily life despite the disturbing willfulness, difference, frailty, and neediness of the vulnerable bodily being in their charge." RUDDICK, *ibid.*, xix.

[1122] OKANO, *op. cit.*, p. 213.

[1123] RUDDICK, *op. cit.*, p. 72.

[1124] OKANO, *op. cit.*, p. 218.

quoi repose l'engagement politique des mères japonaises après la catastrophe de Fukushima, ou le discours antigouvernemental de la jeune étudiante qui se référait à sa mère au foyer — deux positionnements condamnés par les féministes qui percevaient là une essentialisation du corps féminin. En évacuant le cadre de pensée dichotomique sphère privée / publique, nous comprenons que la posture engagée de ces femmes doit être comprise comme une aspiration à la coexistence entre les individus. Dans l'objectif d'assurer un avenir à leurs enfants, ces mères affrontent un ennemi public (le gouvernement ou Tepco) tout en portant en elles une contradiction (la transgression de leurs prérogatives de mères japonaises, la sous-estimation communément admise du risque nucléaire). Afin de faire face à ces dissonances intérieures, elles apprennent à consolider leurs défenses et à asseoir leurs positions. Ce positionnement trouverait en outre son fondement dans leur place sociale, longtemps soumise à la domination masculine et au discours dualiste « sphère publique / privée ». Leurs modes de lutte, en somme, cherchent à leur éviter de retourner vers un système de domination, ou de se soumettre à leur propre rapport de force. Ne pourrions-nous ainsi appliquer cette logique aux comportements de leurs homologues musiciennes ?

Si nous avons observé chez ces artistes une certaine réserve quant à la question du corps maternel, souvenons-nous toutefois que l'environnement de la musique populaire n'est pas particulièrement connu pour sa bienveillance à l'égard des femmes. Comme nous avons pu l'analyser dans la deuxième partie de notre travail, l'industrie musicale demeure un monde extrêmement phallocentrique, imposant aux femmes des attitudes hypernormées. D'autre part, la société civile perpétue un système de pensée dualiste séparant sphères publique et privée, dont l'effet pervers est de lier l'engagement des mères à des raisons essentialistes tout à fait réductrices. C'est dans un tel contexte qu'ont été posés les postulats logiques de la musique engagée : une responsabilité sociale, fondée sur l'autonomie du sujet. Aussi chanter l'interdépendance des plus vulnérables, parler de la relation entre le moi et les autres *réels* est-il systématiquement lié à la dimension de la sphère privée et envisagé comme une notion personnelle, voire exclusive, alors que celle-ci était à l'origine, nous l'avons constaté, bien plus inclusive. La mise à distance volontaire de la maternité par les musiciennes témoignerait donc, selon nous, d'une volonté de prise de distance avec ce postulat erroné et réducteur.

L'un des objectifs de notre recherche consistait à déterminer si ces musiciennes pouvaient être identifiées en tant qu'artistes femmes. En ce sens, l'œuvre d'UA célébrant la maternité se présente sans doute comme la plus radicale de celles que nous avons analysé, mais ne saurait pour autant se montrer représentative d'une identité féminine unique. Les diverses

prises de distance des autres musiciennes avec la maternité prouveraient l'impossibilité de définir une identité monolithique commune à toutes ces musiciennes. Leurs recherches artistiques, en revanche, tendraient à montrer que la subjectivité des Japonaises est encore en construction. La valorisation de la vulnérabilité des êtres vivants serait, en ce sens, l'une des conséquences des postures assumées par ces artistes femmes issues de la même société japonaise contemporaine. En donnant à voir et à entendre les conditions de vie des plus vulnérables — mais aussi l'enfermement dont elles font l'objet dans l'industrie musicale —, celles-ci cherchent à établir un dialogue avec le monde extérieur. Ce faisant, elles établissent et affirment leur personne, leur subjectivité. Leur combat n'est pas déterminé *a priori* — tout comme leur subjectivité se construit dans l'action, et non l'inverse. Nous reprenons ici la critique de la subjectivité de Judith Butler, chez qui la subjectivité n'est jamais autonome, mais se constitue des êtres « hors de soi » :

> Lorsque nous luttons pour des droits, nous ne luttons pas seulement pour les droits qui s'attachent à une certaine personne, mais pour être reconnus *en tant que personnes*. Ces deux positions sont différentes car si nous luttons pour des droits qui sont ou devraient être attachés à notre personne, c'est que nous la supposons déjà constituée. Toutefois, si nous luttons non seulement pour être conçus comme des personnes, mais également pour transformer la signification de ce qu'est une personne, alors l'affirmation des droits devient un moyen d'intervenir dans le processus politique et social par lequel l'humain est constitué.[1125]

Les positionnements pluriels des musiciennes analysées dans ce travail ne sont pas seulement de simples revendications, ni une interrogation de leur propre statut artistique. Ils portent de multiples interrogations sur ce qu'est leur subjectivité, sur ce qu'est leur personne de musiciennes engagées dans la société japonaise. Aussi bien leurs différentes formes d'engagement que leurs tâtonnements artistiques posent-ils donc *in fine* la question de l'identité. Ces pratiques incarnent une quête des droits humains, des droits des femmes. Des droits, pour reprendre la terminologie de Butler, toujours dans le processus « d'assujettir l'humain à la redéfinition et à la renégociation »[1126].

[1125] Judith BUTLER, *Défaire le genre* (*Undoing Gender*), trad. de l'anglais par Maxime CERVULLE et Joëlle MARELLI, Paris, Éditions Amsterdam, 2016, p. 53.

[1126] *Ibid.*

Conclusion

Tout au long de cette thèse, nous avons entrepris de nous interroger sur les formes d'expression des musiciennes japonaises.

Afin de contextualiser l'objet principal de notre étude, soit la posture des musiciennes populaires au Japon, nous avons proposé dans le premier chapitre une réflexion d'ordre sociohistorique quant à l'état, d'une part, des rapports de force dans la sphère politique, et des démarches féminines de négociation dans une société patriarcale. En dépit du processus d'institutionnalisation des droits des femmes, le dilemme incarné par les postures de Nagata Hiroko et de Tanaka Mitsu autour du « corps féminin dans le politique » nous est apparu comme toujours d'actualité. La riposte au sein de la sphère politique, doublée de cet assaut plus large contre le féminisme que fut le *backlash,* montrent que les débats académiques sur la question du genre n'ont guère exercé d'impact sur la société. Le dilemme entourant le corps féminin dans la sphère politique est donc à la fois absent du débat social — lequel conçoit l'engagement des femmes dans un rapport systématique à la maternité — et ignoré par la majorité des féministes. Le contexte politique et historique révèle également la profonde rupture séparant les courants féministes des femmes engagées en réponse à la catastrophe de Fukushima, ou contre la politique de sécurité prônée par le gouvernement d'Abe Shinzô.

Plus loin, nous avons dressé un tableau de la création musicale dans les milieux de la musique populaire, notamment au regard de l'engagement des musiciens. Nous avons démontré que l'engagement politique dans la musique populaire était au Japon doublement contraint. La première contrainte est générée par une industrie musicale « s'opposant » aux artistes, comme le suggère la théorie d'Adorno. Le système de censure, qui n'est en réalité qu'un dispositif de signalisation et de recommandation, conduit de manière insidieuse les artistes à pratiquer une forme d'autocensure dans leurs rapports avec les labels musicaux. Étant souvent considérées comme inconvenantes par la société nipponne, les musiques subversives sont fréquemment (auto)censurées. Les artistes, quant à eux, optent pour un style ouvertement désengagé de la politique, un comportement finissant par devenir un mot d'ordre. Un positionnement plus marqué est toutefois apparu chez certains musiciens à mesure que la société japonaise s'est vue confrontée à une crise politique. Grâce aux nouvelles technologies de diffusion musicale et de communication, ces musiciens ont pu affirmer leur engagement auprès de leur public.

Ces différentes postures ne nous ont cependant guère fourni d'exemples d'artistes féminines engagées, malgré leur indéniable présence sur la scène de la musique populaire. Nous avons par conséquent explicité les différents contextes de création propres aux musiciennes évoluant dans l'industrie musicale japonaise, et cerné les problématiques qui en découlent. L'analyse du phénomène *aidoru* a permis de mettre en évidence la persistance de l'image du corps « vierge » ou « innocent » dans le monde de la musique populaire dite féminine. Cette image, qui sous-tend l'idée de la manipulation à l'extrême d'un corps qui n'appartient plus à l'artiste, s'incarne ostensiblement dans le vocaloïde, un corps imaginaire visant à être totalement contrôlé par son utilisateur — un consommateur. Néanmoins, des artistes comme Hamasaki Ayumi ou DAOKO utilisent à dessein leur statut d'*aidoru* dans l'objectif de s'imposer en tant que femmes-artistes.

Nous avons également examiné le cas de musiciennes s'interrogeant à plusieurs titres sur cette image du corps féminin. Kobayashi Mariko a frontalement dénoncé dans ses œuvres le regard misogyne porté sur les femmes dans la société japonaise ; Togawa Jun l'a mis en avant d'une manière plus ironique et discursive, à travers des métaphores et des parodies satiriques. Or, malgré la contemporanéité de leur posture contestataire, qui va de pair avec le féminisme des années 1970 et 1980, leur mode d'expression clairement provocant fut alors perçu par la société nipponne comme transgressif, et, de ce fait, mis à distance par le public. Sheena Ringo, quant à elle, a traduit ces interrogations de manière plus subversive en s'intéressant à la relation mère-enfant. Sa posture n'a toutefois guère connu d'autre retentissement que musical, étant donné le registre discret et mystérieux caractéristique de l'artiste. Enfin, Ômori Seiko aborde des aspects méconnus de la vie de femmes japonaises contemporaines, et considère leurs stratégies comme autant de « ruses » adoptées à des fins de survie. Elle questionne ainsi la place du corps féminin dans les rapports de force et se démarque des autres musiciennes en dénonçant, derrière le concept de « moi fictif », l'étrangeté à l'œuvre dans l'identité des jeunes femmes.

La posture d'Ômori et DAOKO s'appuie à la fois sur l'étrangeté de la subjectivité féminine et sur l'affirmation des femmes, ce qui la rapproche de certains courants féministes postmodernes envisageant le corps comme « plastique », et comme un moyen d'affirmation identitaire. Néanmoins, Ômori se distingue de DAOKO et d'autres musiciennes par sa responsabilité assumée quant à la place des Japonaises. Nous avons révélé, dans la troisième partie, que cette responsabilité de l'artiste n'était pas la conséquence d'un parti-pris social ou politique, mais d'une prise de conscience de la vulnérabilité du plus grand nombre.

Dans cette troisième partie, nous avons montré que certaines musiciennes contestataires non étiquetées féministes pouvaient mettre le corps en première ligne de leurs productions sans que la problématique d'une norme sociale genrée ne fût au cœur de leur contestation. Ces artistes se servent essentiellement du corps pour aborder les relations d'harmonie ou de pouvoir entre la Nature et les êtres humains, ou entre individus, dans une société inégale. UA, à travers son intérêt et son implication dans l'écologisme, s'inspire de l'holisme, qu'elle reproduit dans des performances chorégraphiques ésotériques. Terao Saho, dans certaines de ses œuvres, met en avant l'expression corporelle brute de personnes en situation de précarité. Cocco, même si elle ne s'exprime ainsi qu'en dehors de ses activités musicales, cherche à montrer son indignation face à la violation de la Nature par les êtres humains. Leurs expressions corporelles traduisent un point de vue sur la relation d'interdépendance entre êtres vivants. Pour nos trois cas d'étude, les individus sont vulnérables, avides d'une forme d'interdépendance avec le monde extérieur. Chez UA, cette interdépendance correspond à la relation entre les êtres humains, d'autres organismes vivants et la Terre ; pour Cocco, elle existe au sein de la communauté okinawaise entre les humains et la Nature, ainsi que dans le conflit qu'ils vivent quotidiennement du fait de la présence de nombreuses bases américaines sur le territoire de l'île. Terao, quant à elle, met l'accent sur la structure sociale fondée sur un système d'interdépendance et sur l'ignorance qu'en ont les individus. L'éthique du *care* nous a permis de comprendre que la vulnérabilité des êtres vivants était présentée dans l'œuvre de ces artistes comme une notion centrale, qui leur permet d'aborder les problèmes sociaux leur tenant à cœur.

Dans le deuxième chapitre de cette partie, nous avons étudié dans quelle mesure cette posture était caractéristique des artistes femmes en la comparant à celle de quatre artistes masculins partageant un regard similaire sur leur société. Par sa mise en évidence de l'ambivalence d'une société postmoderne où la frontière antagonique entre le bien et le mal tend à perdre en clarté, Ozawa Kenji a constitué la seule exception à cette analogie de postures. Dans ses créations, celui-ci ne cherche en effet guère à identifier un ennemi et à lutter contre lui : il souhaite avant tout sensibiliser son public. Or, bien qu'abordant cette problématique de manière très différente, ce regard sur la société postmoderne est largement partagé par UA, Cocco, Terao et Ômori Seiko. La théorie de la politologue féministe Okano Yayo sur la subjectivité nous a permis de lier cette différenciation à la question de la responsabilité sociale chez les femmes.

Ainsi, en partant d'une caractéristique commune à nos quatre artistes, soit la maternité, nous avons appliqué l'ambitieuse théorie d'Okano afin d'étudier le rapport entre la forme adoptée par leur expression et le sentiment d'une responsabilité envers la société. Cette analyse

nous a permis de mettre en évidence le fait que ces musiciennes, au corps toujours vulnérable d'un point de vue politique et social, affrontaient perpétuellement l'étrangeté de soi, le « hors de soi ». Or, dans les milieux musicaux populaires, où règne un regard fondamentalement masculin, la responsabilité sociale basée sur l'autonomie du sujet semble encore persister à l'heure actuelle, plus particulièrement quand il s'agit d'engagement dans la musique : les musiciennes engagées en viennent à s'interroger sur la subjectivité émanant de leur situation ambivalente. Il est alors possible d'envisager l'expression de ces artistes femmes comme une incarnation de ce questionnement interne autour de la subjectivité. Dans cette quête de subjectivité menée en tant qu'artistes femmes, les musiciennes abordées dans notre recherche tentent d'apporter des éléments négociables d'affirmation dans une situation par ailleurs contraignante. L'engagement chez ces musiciennes est donc indissociable de leurs négociations avec la norme sociale imposée aux femmes.

Reste à nous interroger sur la possibilité d'une posture alternative pour ces artistes. Nous n'avons pas manqué de noter que toutes les musiciennes étudiées dans ces pages, quel que soit leur niveau de conscience des rapports de force à l'œuvre dans leur environnement social, ont explicitement refusé de se rallier à la cause féministe, ou à des courants remettant en cause une conception traditionnelle du genre. Ômori Seiko, dont le positionnement est certainement le plus féministe d'entre toutes, refuse elle-même de se voir accoler l'étiquette de « féministe ». Les musiciennes japonaises sont-elles donc vouées à un perpétuel conflit avec ce courant de pensée ? Il n'est pas question ici d'appliquer un filtre politique à leur positionnement. En effet, la rupture totale entre ces artistes et le féminisme témoignerait davantage à nos yeux d'une paralysie du milieu de la musique populaire, où il est devenu impossible de discuter du genre pour les raisons socio-économiques abordées dans les première et seconde parties. Néanmoins, depuis les années 2010, quelques femmes issues de ce milieu ont attiré l'attention du monde scientifique.

Le sociologue Katsuki Takashi souligne à ce titre que la subjectivité des *aidoru* a longtemps été ignorée des chercheurs qui les ont étudiées, et souvent dépeintes comme des « marionnettes »[1127]. Or, certains groupes d'*aidoru* apparus ces dix dernières années, tels que Denpagumi.inc (2008-) ou Momoiro Clover Z (*Momoiro Kurôbâ Zetto*, 2008-), se jouent

[1127] KATSUKI Takashi 香月孝史, *« Aidoru » no yomikata : konran suru « katari » wo tou* 「アイドル」の読み方 : 混乱する「語り」を問う[Une grille de lecture des *aidoru* : les enjeux de « discours » confusionnels], Tôkyô, Seikyūsha, 2014, 211 p.

pleinement de la sur-féminité associée aux *aidoru*. Selon Katsuki, ces *aidoru* endossent ce rôle aux frontières de la caricature pour satisfaire non seulement les attentes du public, mais également leur propre désir esthétique[1128]. On observe ici la même posture que celle révélée par Susan Bordo chez les femmes adeptes de la manipulation du corps. Le sociologue précise par ailleurs que la tendance actuelle des médias à diffuser « les évènements de coulisses » (l'entraînement des chanteuses, la communication avec leurs collègues dans leur société) contribue à rendre la frontière entre scène publique et espace privé toujours plus ambiguë. Deux conséquences découlent de cet état de choses : les *aidoru* pourraient d'une part « se dévoiler » et révéler les artifices de la mascarade dont elles sont l'objet ; d'autre part, certaines d'entre elles pousseraient cette comédie jusque dans la sphère privée pour ne pas contrevenir à leur image de vedette. Katsuki concède qu'il leur est cependant « impossible » de jouer leur rôle d'*aidoru* en continu ; tantôt commettent-elles « des erreurs », tantôt des actes « inappropriés » au regard de leur statut d'*aidoru*, qu'elles tentent par tous les moyens de dissimuler. Aussi ce versant réel, soit leur visage « en dehors de la scène », fonctionne-t-il finalement comme un véhicule de communication entre *aidoru* et public. Pour les *aidoru* actuelles, spontanéité et authenticité — quitte à adopter une posture jugée « inappropriée » de la part d'une *aidoru* — pourraient donc servir d'éléments de stratégie promotionnelle. Cette forme de subjectivité des *aidoru* suggérée par Katsuki n'a bien évidemment rien à voir avec celle prônée par les féministes des années 1970, une telle quête identitaire ne se réalisant que dans la réification du corps féminin. Toujours est-il qu'il pourrait s'agir d'une pratique subversive de la part de ces jeunes filles, qui dans l'interstice entre monde fictif (public) et monde réel (privé), recherchent éperdument leur identité. Au-delà de la sphère de la musique populaire de masse, se révèle chez les musiciennes une véritable richesse posturale.

La pluralité potentielle des positions politiques dans le milieu musical constitue un axe que nous ne manquerons pas de traiter dans le cadre de futures recherches. Si le comportement récent de Sheena Ringo — jugé très normatif, voire aux frontières de l'ultra conservatisme[1129] — excédait les limites de la présente thèse, celui-ci pourrait nous conduire à

[1128] En ce sens, nous pouvons également citer la musicienne Kyary Pamyu Pamyu (*Kyarî pamyû pamyû*, en activité depuis 2011), qui refuse formellement d'être considérée comme une *aidoru*. Voir : KYARY PAMYU PAMYU きゃりーぱみゅぱみゅ, *Atashi aidoru ja nê shi !!!* あたしアイドルじゃねぇし!!! [Je ne suis pas une *aidoru*, moi !!!], Tôkyô News Mook n° 593, Tokyô, Tôkyô News Tsûshinsha, 2017, 291 p.

[1129] Sheena, depuis quelques années, n'hésite effectivement pas à introduire dans ses mises en scène des éléments jugés ultraconservateurs (drapeau national japonais, ou costume militaire). À l'occasion de la Coupe du Monde de football 2014, les spectateurs la virent en outre chanter des paroles à la gloire de « notre chère patrie » dans la chanson officielle d'une émission de la NHK. Cette droitisation soudaine de l'artiste a de fait attiré l'attention

développer une autre vision du positionnement des artistes femmes. À la lumière de notre analyse des modalités d'expression récurrentes de Sheena, nous pouvons supposer que les performances incriminées recèlent une dénonciation sibylline d'une certaine forme de conservatisme, dont l'étude permettrait de confirmer l'ambivalence de posture constante caractérisant cette artiste. D'autre part, il conviendrait également d'examiner le traitement des questions LGBTQ dans le monde de la musique populaire japonaise. En effet, alors que les scènes musicales américaine ou européenne ont amplement donné la parole aux artistes LGBTQ, le Japon peine toujours à accorder une visibilité à cette catégorie d'artistes pourtant très présente dans le monde japonais du spectacle, ceci étant lié à un environnement encore très contraint, voire discriminatoire à leur égard. En ce sens, il serait pertinent d'étudier certains artistes quoique minoritaires en nombre, mais qui commencent depuis quelques années à attirer l'attention publique[1130].

Enfin, l'étude des facteurs environnementaux exerçant un impact sur les femmes employées dans l'industrie musicale se doit d'être approfondie. L'expression musicale des artistes japonaises ne peut être objectivement considérée sans tenir compte de la condition des femmes dans cette industrie. Nos recherches se sont pour l'instant focalisées sur la représentation des musiciennes et sur l'environnement global de l'industrie musicale, au détriment de la condition des employées dans le secteur de la production et de la diffusion d'œuvres musicales. À ce jour, au Japon, un seul article d'Igarashi Tadashi a explicité la place du personnel féminin au service de cette industrie[1131]. L'une des raisons expliquant la rareté de ce type de travaux résiderait, du moins dans le cas du Japon, dans la difficulté d'accès aux données. Le monde de la production et diffusion de musique populaire étant relativement hermétique et protectionniste, les possibilités d'enquêtes de terrain s'avèrent de facto étroitement limitées. Les travaux d'Igarashi, axés sur des entretiens, nous apparaissent en ce sens d'une utilité capitale. Au regard des mutations récentes du système de production et de diffusion comme des considérables évolutions de la situation socio-économique des femmes japonaises, il serait toutefois nécessaire que ces analyses fassent l'objet d'une certaine actualisation factuelle.

---

publique, non sans provoquer de virulentes critiques de la part de certains. Voir le site *LITTERA :* http://litera.com/2016/12/post-2736.html, consulté le 24 mai 2017.

[1130] Nous pouvons par exemple citer le groupe performatif Tokyô gegegegay (2013-), dont le leader, MIKEY, revendique son homosexualité, ou la formation pop Secret Guyz (2012-2018), constituée de trois membres transgenres (FtM).

[1131] Voir pp. 235-236.

Ainsi que l'affirme la sociologue de la musique Hyacinthe Ravet, « les arts et la culture ont un rôle particulièrement important à jouer en tant que moteurs de la production symbolique et supports de l'imaginaire social »[1132]. Quant à la musique, celle-ci constitue, « [e]n vertu de la force onirique et du pouvoir symbolique qui lui sont attribués, […] un médium essentiel. » Dans une société aussi normée et socialement statique que le Japon, la musique est toutefois loin de constituer ce « médium essentiel » censé lier les aspects sociétaux aux récepteurs — du moins tant que ceux-ci ne peuvent comprendre, ou refusent de comprendre le message de musiciens. Afin de laisser pleinement jaillir les sentiments et idées qu'elles souhaitent transmettre au public, les artistes femmes traitées dans la présente étude s'évertuent ainsi à contourner les limites posées par cet environnement social rigoureusement normatif. La part qui leur incombe dans la transformation de la société paraîtra sans doute minime tant le chantier, lui, est démesuré, brouillant sporadiquement les lignes de leur propre positionnement. En fin de compte, les postures de ces artistes nous semblent refléter ce qu'est plus largement la condition des femmes dans le Japon contemporain : une délicate résistance à un carcan social ne leur laissant la latitude de s'exprimer contre l'injustice ni en tant que femmes, ni en tant que mères.

[1132] Hyacinthe RAVET, *Musiciennes : enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement, 2011, pp. 278-279.

Annexes

Annexe 1

Liste des chansons étudiées dans la thèse

Les chansons sont classées selon l'ordre d'apparition dans notre étude. Le numéro entre parenthèse renvoie à la page (aux pages) correspondante(s).

Dans la première partie :

1. *Oppekepé bushi*, Kawakami Otojirô, 1888 ..... (74)
2. *Kasa ga nai* [Je n'ai pas de parapluie], Inoue Yôsui, 1969 ..... (82)
3. *Tegami* [Une lettre], Okabayashi Nobuyasu, 1969 ..... (96-97)
4. *Takeda no komoriuta* [La Berceuse de Takeda], reprise d'Akai Tori, 1971 ..... (98)
5. *Hôsô kinshi uta* [Chanson interdite de diffusion], Yamahira Kazuhiko, 1972 ..... (99)

Dans la deuxième partie :

6. *Hitori-ne no komoriuta* [La Berceuse solitaire], Katô Tokiko, 1969 .....(150-151)
7. *Kamome* [La Mouette], Asakawa Maki, 1969 ..... (152-153)
8. *Jidai* [Une époque], Nakajima Miyuki, 1975 ..... (156-157)
9. *Fight !* [Courage !], Nakajima Miyuki, 1983 .....(157-158)
10. *Ano hi ni kaeritai* [Si je pouvais revenir à ce jour], Arai Yumi, 1975 ..... (160)
11. *Chûô freeway* [L'autoroute centrale], Arai Yumi, 1976 ..... (162)
12. *Rûju no dengon* [Le Message au rouge à lèvres], Arai Yumi, 1975 ..... (162-163)
13. *Nantettatte aidoru* [Je suis une *aidoru*, après tout], Koizumi Kyôko, 1985 ..... (174)
14. *A song for xx*, Hamasaki Ayumi, 1999 ..... (182)
15. *TO BE*, Hamasaki Ayumi, 1999 ..... (183)
16. *Electric Angel* [Ange électrique], YasuoP, 2007 ..... (208)
17. *Mikumiku ni shite ageru* [Mikumiku va combler ton cœur], ika, 2009 .....(209 ; 210)
18. World is mine [Le monde m'appartient], ryo, 2008 ..... (210 ; 211)
19. *Jishô mushoku* [Automutilation incolore], Nekobôro, 2013 .....(214-215)
20. *Tawagoto speaker* [Le Haut-parleur à deux balles], Nekobôro, 2011 .....(221-222)
21. *Tawagoto speaker*, reprise de DAOKO, 2012 .....(223-224)
22. *Asa okitara* [Quand je me suis levée], Kobayashi Mariko, 1978 .....(233-234)
23. *R-A-P-E Feeling* [L'envie de nous violer], Kobayashi Mariko, 1978 .....(235)
24. *Benjo no blues* [Le Blues des chiottes], Kobayashi Mariko, 1978 .....(237)
25. *Tama hime-sama* [La Princesse Tama], Togawa Jun, 1984 .....(240-241)
26. *Teinen Psyganga* [Résignation Psyganga], Togawa Jun, 1984 .....(245)
27. *Suki suki daisuki* [Je t'aime à fond], Togawa Jun, 1985 .....(246)
28. *Lolita 108 gô* [Lolita n°108], Togawa Jun (avec son groupe Yapoos), 1987 .....(247)
29. *Onaji yoru* [La Même nuit], Sheena Ringo, 1999 .....(253)
30. *Kabukichô no joô* [La Reine de Kabukichô], Sheena Ringo, 1998 .....(254)
31. *Sakana* [Poisson], Sheena Ringo, 2000 .....(258)
32. *Sôretsu* [Funérailles], Sheena Ringo, 2003 .....(261-262)
33. *Shûkyô* [Religion], Sheena Ringo, 2003 .....(263)
34. *Poltergeist*, Sheena Ringo, 2003 ..... (264-265)

35. *Doppelgänger*, Sheena Ringo, 2003 (265-266)
36. *Meisai* [Camouflage], Sheena Ringo, 2003 (268-269)
37. *Ishiki* [Conscience], Sheena Ringo, 2003 (269-270)
38. *Kuki* [Tige], Sheena Ringo, 2003 (273-274)
39. *Over the party*, Ômori Seiko, 2015 (278)
40. *Gekiteki Joy! Before-After* [Réjouissance ultime ! Avant-après], Ômori Seiko, 2016 (279 ; 285; 289)
41. *Magic Mirror* [Miroir sans tain], Ômori Seiko, 2015 (280 ; 285 ; 296 ; 298)
42. *Pink*, Ômori Seiko, 2012 (280)
43. *Doguma maguma* [Dogme magma], Ômori Seiko, 2017 (283)
44. *Imitation Girl* [Fille de l'imitation], Ômori Seiko, 2014 (285)
45. *Zettai zetsubô zekkôchô* [Le Comble du désespoir absolu], Ômori Seiko, 2014 (289)

Dans la troisième partie :

46. *Gajumaru no ki* [Les Lauriers d'Inde], Cocco, 1997 (312-313)
47. *Kutsushita no himitsu* [Le Secret des chaussettes], Cocco, 2001 (315-316)
48. *Yawaraka na kizuato* [La Cicatrice douce], Cocco, 1997 (319)
49. *Utahime* [Cantatrice], Cocco, 2001 (319-320)
50. *Yakenogahara* [Dans les décombres de l'incendie], Cocco, 2001 (320)
51. *Heaven's Hell*, Cocco, 2003 (320-321)
52. *Onsoku Punch* [Coup de poing supersonique], Cocco, 2006 (323-324)
53. *Jugon no mieru oka* [La Colline aux dugongs], Cocco, 2007 (325)
54. *Sonna sora ni wa odoru uma* [Dans ce ciel danse un cheval], UA, 2004 (331-332)
55. *Fatima to Semira* [Fatima et Semira], UA, 2004 (332)
56. *Lightning*, UA, 2004 (332)
57. *Odoru tori to kin no ame* [Oiseaux dansants et pluie dorée], UA, 2004 (333)
58. *Kono sakamichi no tochû de* [À mi-côte], UA, 2005 (334-335)
59. *Michi* [Le Chemin], UA, 2005 (336)
60. *Beacon*, UA, 2005 (336)
61. *Like a soldier ant*, UA, 2005 (337)
62. *Ôgon no midori* [Vert doré], UA, 2007 (338)
63. *Green Green*, reprise de Kataoka Hikaru, 1967 (342-343)
64. *Green Green*, reprise d'UUA, 2006 (342-343)
65. *Love Me Tender*, reprise d'Imawano Kiyoshirô, 1989 (344-345)
66. *Love Me Tender*, reprise d'UA, 2012 (345-346 ; 347)
67. *Aru ekaki no uta* [Chanson d'un peintre], Terao Saho, 2006 (347-348)
68. *Asia no ase* [La Sueur de l'Asie], Terao Saho, 2010 (353-354)
69. *Oibore roba no uta* [Chanson de l'âne gâteux], Terao Saho, 2012 (358-359)
70. *Kyôjo* [La Folle], Terao Saho, 2009 (360-361)
71. *Watashi wa shiranai* [Je ne sais pas], Terao Saho, 2010 (363-364 ; 366)
72. *AUWA*, UA, 2016 (378-379 ; 380)
73. *Dochira ni shite mo* [En tout état de cause], UA, 2016 (381)
74. *Panda ni banana* [Une banane pour le panda], Cocco, 2014 (387)
75. *Hamingubâdo to hoshi no suna* [Colibris et grains de sable étoilés], Cocco, 2014 (388)

76. *Rakuen* [Le Paradis], Cocco, 2016 (389)
77. *Cosmology*, Cocco, 2014 (390)
78. *Watashi no kaibutsu* [Le Monstre en moi], Terao Saho, 2017 (396)
79. *Sakura Rhapsody* [La Rhapsodie des cerisiers], Saitô Kazuyoshi, 2011 (401-402)
80. *A to Z* [De A à Z], Asian Kung-Fu Generation, 2012 (403 ; 404)
81. *Saru no wakusei* [La Planète des singes], Saitô Kazuyoshi, 2011 (404, annexe 3 – 485-486)
82. *Saru no wakusei / Planet of the Apes*, Asian Kung-Fu Generation, 2015 (404, annexe 3 – 486-487)
83. *crab, reactor, future*, Quruli, 2012 (411)
84. *everybody feels the same*, Quruli, 2012 (412)
85. *Tsûkai ukiuki dôri* [Le Boulevard de la Joie], Ozawa Kenji, 1995 (416)
86. *Sayonara nante ienai yo : Never Can Say Goodbye*, Ozawa Kenji, 1995 (417)
87. *Bokura ga tabi ni deru riyû* [Des raisons de partir], Ozawa Kenji, 1995 (418)
88. *Mainichi no Kankyôgaku : Ecology of Everyday Life*, Ozawa Kenji, 2006 (415)
89. *Sakaba no uta* [La Chanson des bistrots], Terao Saho, 2012 (435)
90. *Doragon kiryû* [Le Courant du dragon], Cocco, 2014 (436)
91. *Daen no yume* [Rêves de l'ovale], Terao Saho, 2015 (439 ; 441)
92. *Hikokuminteki Hero* [Le Héros inapte à la citoyenneté], Ômori Seiko, 2016 (448 ; 449)
93. *Tayorinai mono no tame ni / For the innocents*, Terao Saho, 2017 (451-452 ; 454 ; 460)
94. *Aishirai* [Réception], UA, 2016 (460)

Annexe 2

Bibliographie sélective des musiciennes étudiées

Sont ici présentés certains ouvrages écrits par Ômori Seiko, Cocco et Terao Saho en marge de leur œuvre musicale, UA et Sheena, n'ayant pour leur part signé aucun livre[1133]. Pour des questions de pertinence, seuls les ouvrages que nous avons abordés durant notre étude, ou que nous n'avons pas pu analyser en détail malgré leur lien thématique avec nos travaux, se trouvent mentionnés ci-dessous.

Ômori Seiko

Kakegae no nai maguma — Ômori Seiko gekihaku

[Ce magma si précieux — Confessions d'Ômori Seiko]

Année de publication : 2016

Kakegae no nai maguma est à la fois un essai autobiographique écrit en collaboration avec la poétesse Saihate Tahi, et un recueil commenté des paroles de ses chansons. Dans la première moitié du livre, consacrée à l'histoire personnelle de l'artiste, Ômori se livre à propos de ses expériences de vie les plus difficiles : les violences subies de la part de son père, le viol dont elle fut victime à l'âge de 12 ans sans réaliser la gravité des faits, les propos calomnieux des Internautes après le début de sa carrière de chanteuse, le décès de son ami à l'époque du 11 mars 2011, ou encore sa grossesse.

L'expérience de ce viol, qui devait lui faire prendre conscience de son corps « souillé », la sensibilisa aussitôt à la question du statut des jeunes femmes, de leur place dans la société. Elle se livra dès lors à une première forme d'« analyse » des rapports amicaux et conflictuels entre jeunes filles en écoutant leurs conversations dans les toilettes de l'école, ou en subtilisant leur correspondance écrite. La curiosité perverse de la jeune adolescente devait nourrir son futur traitement musical du sujet des femmes.

À la fin de l'essai, on observe une nette évolution de sa conception de la vie, qui selon l'artiste, se produisit à la suite de sa grossesse et de son accouchement. Jusqu'ici, Ômori n'avait jamais loué les « bienfaits » de la maternité. Considérant la grossesse comme « un métier », qui survient après un « rapport sexuel [lui-même] conséquence du désir », elle refuse que son enfant

[1133] Ces deux artistes participent néanmoins à nombreux films ou reportages.

« la remercie [un jour] de lui avoir donné la vie ». Ce jugement ambivalent reposerait vraisemblablement sur ses expériences, qui ne lui avaient jamais permis de se forger une image positive et constructive de la sexualité et de la maternité. Son réalisme quant à la vie constitue cependant pour sa création musicale une source d'inspiration certaine.

Cocco

1. *Minami no shima no hoshi no suna* [Le sable étoilé de l'île du Sud] (2002)

2. *Minami no shima no koi no uta* [La chanson d'amour de l'île du Sud] (2004)

Deux livres pour enfant laissant transparaitre le profond amour de Cocco pour Okinawa, sa région natale, bien que les lieux décrits dans ces pages ne soient pas clairement identifiables, et uniquement désignés comme « l'île du Sud ». Notons que la chanteuse est non seulement l'auteur du récit, mais aussi de sa traduction anglaise et des illustrations accompagnant le texte.




3. *Omoigoto.* [Le cahier des idées]

Année de publication : 2007

Il s'agit d'un essai photographique de l'artiste. Cocco y décrit en prose son ressenti quant à la vie quotidienne et aux problématiques d'Okinawa.

4. *Poromeria* [Plumeria]

Année de publication : 2010

Roman autobiographique de l'artiste, écrit « en une semaine ». L'histoire raconte la vie d'une jeune fille okinawaise, Yukiko, qui expose son ressenti quotidien. Selon Cocco, le lecteur suit « le quotidien de la jeune Yukiko pendant une semaine, à la fin de laquelle elle tente de se suicider ». Yukiko est une fille à poigne, qui a du caractère. Sa mère lui ayant confié qu'elle

aurait en réalité souhaité avoir un garçon, la fillette décide de changer un jour de sexe, coûte que coûte, afin de réaliser ce vœu. Quelques jours plus tard, elle doit cependant affronter ses premières menstruations (ou ménarche), qui auront pour conséquence de la bouleverser. Le roman s'achève sur une scène où la jeune fille, choquée, se défenestre. Dans le récit, Yukiko décrit sa mère comme « l'épouse d'une famille okinawaise, mise sous pression par le devoir familial pour donner naissance à un garçon ». La notion patriarcale oppresse la mère de Yukiko, dont le ressenti intérieur est transmis à sa fille. Cette histoire est considérée comme autobiographique car elle s'appuierait sur une expérience vécue par l'artiste durant son enfance. Cocco en profite pour dénoncer entre les lignes la problématique sociétale du patriarcat, généralement considérée comme mineure à Okinawa.

5. *Tokyo dorîmu* [Le rêve de Tokyo]

Année de publication : 2013

Dans ce quatrième essai personnel, Cocco n'opte pas, cette fois, pour la forme de prose. Comme dans *Omoigoto.*, mais de manière plus poétique et moins analytique, l'artiste livre son point de vue sur une variété de problématiques spécifiques à Okinawa, ainsi que sur la famille et la société japonaise.

5. *Heaven's Hell* [DVD]

Année de sortie : 2003

Ajoutons à ces ouvrages un film documentaire de 85 minutes relatif au projet écologique de Cocco, *Gomi zero daisakusen* [La stratégie du zéro déchet]. Après avoir passé deux années à collecter par elle-même des déchets sur les plages d'Okinawa, Cocco se rendit compte des limites de son action isolée. L'artiste décida donc de sensibiliser les collégiens et lycéens de l'île à travers ses chansons. Elle se rendit dans plusieurs écoles et invita les élèves à participer aux chœurs de la chanson *Heaven's Hell*, sans s'en tenir aux écoles publiques : elle visita également l'école privée des amérasiens, et demanda aux enfants amérasiens d'intégrer eux aussi la chorale. Dans le film, elle explique aux collégiens et lycéens okinawais qu'il leur faut être conscient de la présence de cette population amérasienne, et que « l'ignorance est une preuve de culpabilité ». Le 15 août, jour anniversaire de la capitulation du Japon, l'artiste dirigea finalement le chœur de *Heaven's Hell* aux côtés de deux cents enfants d'Okinawa.

Terao Saho

1. *Hyôden Kawashima Yoshiko – Dansô no etoranze*

[Biographie critique de Kawashima Yoshiko – l'étrangère en costume masculin]

Année de publication : 2008

Cette biographie critique de Kawashima Yoshiko, princesse mandchoue élevée au Japon, repose sur le mémoire que présenta Terao pour obtenir son diplôme de Master en littérature comparée à l'Université de Tôkyô. Kawashima, de son véritable nom Aisin Gioro Xianyu (surnommée Dongzhen), fut la quatorzième princesse de la dynastie de Mandchourie. Après la chute de la dynastie, son père Su Shanqi l'envoya vivre auprès d'un japonais espion en Mandchourie, Kawashima Naniwa, avec qui il entretenait des liens privilégiés. Cet homme décida de renommer sa fille adoptive Kawashima Yoshiko. La jeune fille s'installa ainsi au Japon, à Matsumoto, dans la préfecture de Nagano. En 1925, alors qu'elle avait environ 17 ans, Yoshiko coupa ses longs cheveux et commença à se travestir, ce qui lui valut le surnom de « beauté en costume masculin » (*dansô no reijin*), une expression du langage courant désignant souvent, par métonymie, une femme travestie. À travers maints documents scientifiques et romanesques[1134] décrivant la princesse mandchoue, Terao Saho analyse les raisons à son travestissement et la représentation de la jeune femme dans les médias. Après examen des hypothèses développées par l'universitaire Marjorie Garber dans son ouvrage *Vested Interests* (1991), Terao affirme que le travestissement de Kawashima présente un aspect ambivalent et ne s'inscrit guère dans la déconstruction du concept de genre associée au travestissement des femmes. Son refus d'adopter une apparence féminine procèderait, selon elle, d'une admiration perverse pour la norme genrée, que Kawashima Yoshiko aurait utilisée afin de prouver sa « vaillance » en tant que membre d'une famille noble[1135]. Cette analyse est suivie et développée par plusieurs remarques de l'auteure, notamment à propos du fait que le travestissement de Kawashima fut « admiré » par la société japonaise — et celle-ci qualifiée de « beauté » (*reijin*) — alors que le regard social de l'époque envers le travestissement était loin d'être positif. Selon l'artiste, cette admiration pour le travestissement de Kawashima s'expliquerait

[1134] Au Japon, l'histoire de Dongzhen a été abondamment adaptée dans la littérature, sur la scène (théâtrale comme musicale), ainsi qu'au cinéma. À l'étranger, le personnage apparaît dans le film de Bernardo Bertolucci *Le Dernier Empereur* (1987).

[1135] Terao souligne également que Kawashima Yoshiko s'intéressait à ses ancêtres féminins issus du peuple mandchou, connu pour leur habileté à l'équitation. Terao suppose que Kawashima était consciente du fait que ces femmes se déguisaient en homme pour une raison pratique, lorsqu'elles chevauchaient leurs montures (p. 98).

par le patriotisme du peuple japonais : en effet, la représentation du corps travesti de la princesse de Mandchourie dans les adaptations romancées de son histoire est systématiquement liée à l'histoire de l'invasion de ce territoire par l'État japonais (1931-1945). Terao conclut que l'adoption de la princesse mandchoue par une famille japonaise, et la mise en avant du corps féminin comme « femme soldat » symbolisent indirectement « le prestige national » (*kokui no hatsuyô*) des Japonais[1136]. À travers son étude de la représentation de l'espionne travestie, Terao interroge subtilement le rapport entre la représentation du corps féminin et le rôle des femmes dans la société japonaise moderne.

2. *Kanashi, hibi* [Ces jours si précieux]

Année de publication : 2012

Essai écrit par l'artiste à partir de son journal personnel, qu'elle tient depuis 2000. *Kanashi, hibi* présente notamment le récit de ses deux voyages en Chine durant ses études supérieures, ainsi que divers textes initialement publiés sur son blog entre 2005 et 2009. Si l'artiste n'exprime guère dans ces pages sa conscience politique, quelques passages font l'allusion à Sakamoto-san, cet ancien sans-abri qui l'inspira dans ses activités musicales. Terao consacre les dernières pages de l'essai aux commentaires qu'elle échangea sur son blog avec un certain « Akiiro-san ». Cet homme, qui était l'un de ses fans, souffrait de dépression. Puis, un jour, Terao apprit qu'il était décédé pour « une raison inconnue ». La mort de cet homme, comme celle de Sakamoto-san, constitua alors pour l'artiste une source d'inspiration dans sa création musicale et sa réflexion sur la vie. Le terme *kanashi* possède deux sens, deux écritures : « attristé » (悲し/哀し), et « précieux, cher, aimé » (愛し). Par le choix de ce terme, l'artiste aurait cherché à exprimer sa conception de la vie, basée sur le chagrin, prisme au travers duquel les individus peuvent selon elle percevoir « l'amour ».

3. *Genpatsu rôdôsha* [Les ouvriers de la centrale nucléaire]

Année de publication : 2015

Après le 11 mars 2011, Terao s'attela à rendre publique la situation des ouvriers de plusieurs centrales nucléaires japonais. Pourtant son intérêt ne trouvait pas son origine dans l'accident de la centrale nucléaire de Fukushima Daiichi : comme nous l'avons noté, ce fut un

[1136] TERAO, *ibid*., pp. 136-139.

livre de Higuchi Kenji (1981), qu'elle avait rencontré en 2010, qui l'inspira pour publier ce recueil de témoignages. Higuchi avait consacré un temps certain à se rapprocher des ouvriers de la centrale nucléaire pour parvenir à recueillir leurs « précieux » témoignages[1137]. Terao, particulièrement émue par le contenu poignant de l'ouvrage, ressentit toutefois la nécessité de mettre ces témoignages en lumière afin de « reconsidérer » la question de l'énergie nucléaire[1138]. Elle décida alors de nouer à son tour des relations avec les ouvriers du nucléaire afin de leur permettre de se faire entendre. La chose, cependant, ne fut pas aisée : Terao parvint à tisser des liens avec six témoins, sans guère trouver d'autres volontaires. L'artiste se rendit alors compte de la précarité des conditions de travail à la centrale nucléaire, ce dont souffraient bon nombres d'ouvriers. Ce travail demeurant pour eux l'un des rares moyens de subvenir à leurs besoins financiers, raconter leurs expériences et dévoiler la réalité de leurs conditions de travail aurait risqué de compromettre leur emploi — d'où, sans doute, ce faible nombre de volontaires. Ses rares témoins lui confièrent cependant des informations pour le moins troublantes : l'occultation des incidents dans la centrale, les « règles » officieuses pour cacher le mauvais fonctionnement des appareils de la centrale, le manque d'hygiène sur les chantiers, ou l'exploitation des étrangers… autant de témoignages peu relayés par les médias de masse, même après l'accident de mars 2011.

4. *Yamamba no iru tokoro* [Là où se trouvent les *yamamba*]

Année de publication : 2016 - présent

Essai sur les *yamamba*, ces ogresses apparaissant dans les mythes locaux au Japon. L'artiste, s'intéressant à la grande variété de leurs représentations iconographiques aux quatre coins du Japon, analyse les différentes interprétations de ce personnage dans les mythes. Ne se contentant pas de publier des études scientifiques, elle visite également les lieux où ces mythes de l'ogresse sont aujourd'hui encore vivaces.

[1137] Terao, *op. cit.*, 2015, p. 22.

[1138] *Ibid*., pp. 29-33.

Annexe 3

Paroles complètes des deux *Saru no wakusei* [La Planète des singes]

1. « *Saru no wakusei* » [La Planète des singes], Saitô Kazuyoshi (2011)

時代遅れの危ねーカバン	*Portant leurs sacs démodés et dangereux*
奴らマネージャンキー	*Ils sont accros à l'argent*
怖くて中身は誰も知らない	*Personne ne sait ce qu'il y a à l'intérieur*
奴らマネージャンキー	*Ils sont accros à l'argent*
あぐらかいてても儲かる村じゃ	*Dans ce village où ils peuvent gagner de l'argent juste en restant assis*
ご機嫌伺いの猿の群れ	*On observe la foule de singes qui flattent leurs égos*
隠蔽　増税　おなじみ不公平	*Dissimulation, augmentation des impôts, inégalités quotidiennes*
サディスティックモンキー	*Ces singes sadiques !*
停電　狂言　どう?今日の湯加減	*Coupures d'électricité, fumisterie, au fait : y'a de l'eau chaude, ce soir ?*
サディスティックモンキー	*Ces singes sadiques !*
あぐらかいてても儲かる村じゃ	*Dans ce village où ils peuvent gagner de l'argent juste en restant assis*
責任逃れで右往左往	*Ils courent à droite à gauche pour fuir leurs responsabilités*
ようこそここへ　猿の惑星	*Bienvenue sur la planète des singes*
海底に沈む大仏様	*Le Bouddha a sombré au fond de la mer*
ようこそここへ　猿の惑星	*Bienvenue sur la planète des singes*
血が流れる時が儲け時	*Quand y'a du sang, c'est le moment de gagner de l'argent*
ウッキッキッキ!!　ウッキッキッキ!!	*Kek-ak Kek-ak Kek-ak !!*
ウッキッキッキのキ!!	*Kek-ak Kek-ak Kek-ak !!*
ウッキッキッキ!!　ウッキッキッキ!!	*Kek-ak Kek-ak Kek-ak !!*
ウッキッキッキのキ!!	*Kek-ak Kek-ak Kek-ak !!*
	Kek-ak Kek-ak Kek-ak !!
	Kek-ak Kek-ak Kek-ak !!
ガキの使い無能な首脳	*Le Premier ministre incompétent*
ステューピットモンキー	*Ce singe stupide !*
喉元過ぎりゃまたも煩悩	*Il aurait bien aimé qu'on avale ses salades*
ステューピットモンキー	*Ce singe stupide !*
閻魔さんヤツらの舌を抜け	*Hé, le Démon, tire-leur la langue ! Pour qu'ils se taisent et ne disent plus de bêtises*

ノンキなたわ言　言えないように

低能　無能　NO! もう! 放射能!
ロマンティックモンキー
洗脳　煩悩　もう目を覚まそう
ロマンティックモンキー
黙ってばかりじゃ思う壺
祈ってばかりじゃ思う壺

Imbécile, incompétent, non au nucléaire !
Ces singes romantiques !
Lavage de cerveau, concupiscence, il est temps d'ouvrir les yeux
Ces singes romantiques !
Si tu te contentes de te taire, tu fais leur jeu
Si tu te contentes de prier, tu fais leur jeu

ようこそここへ　猿の惑星
砂浜に突き出る東京タワー
ようこそここへ　猿の惑星
ぽっかり浮かんだ青い星
ウッキッキッキ!!　ウッキッキッキ!!
ウッキッキッキのキ!!
ウッキッキッキ!!　ウッキッキッキ!!
ウッキッキッキのキ!!

Bienvenue sur la planète des singes
La Tour de Tôkyô se dresse au bout de la plage
Bienvenue sur la planète des singes
Cette planète bleue qui flotte dans l'univers
Kek-ak Kek-ak Kek-ak Kek-ak !!
Kek-ak Kek-ak Kek-ak Kek-ak !!
Kek-ak Kek-ak Kek-ak Kek-ak !!
Kek-ak Kek-ak Kek-ak Kek-ak !!

ウッキッキッキ!!　ウッキッキッキ!!
ウッキッキッキのキ!!
ウッキッキッキ!!　ウッキッキッキ!!
ウッキッキッキのキ!!

Kek-ak Kek-ak Kek-ak Kek-ak !!
Kek-ak Kek-ak Kek-ak Kek-ak !!
Kek-ak Kek-ak Kek-ak Kek-ak !!
Kek-ak Kek-ak Kek-ak Kek-ak !!

2. « *Planet of the Apes / Saru no wakusei* », Asian Kung-fu Generation (2015)

際限なく湧き上がるガス吸い込んで
悶える先遣隊
炭鉱のカナリアも息が途絶えた
時代の最先端

Ils respirent le gaz qui s'échappe sans cesse
Ce sont des troupes détachées au front
Le canari de la mine s'est lui aussi étouffé
À la pointe de notre temps

頬の痩けた労働者
猿の欲望と海綿体
彼は何も選べない
君は何も選ばない

Cet ouvrier dont les joues se creusent
Le désir des singes et l'éponge de mer
Il ne peut pas avoir le choix
Tu ne veux pas faire de choix

雨の　月曜日の
スクリーンの向こう
古い日のブラックジョークも

Lundi sous la pluie,
Au-delà de l'écran
Ces blagues morbides et démodées,
Elles sont derrière l'écran

スクリーンの向こう側

気後れもなく送り込む
愛と笑いの途絶えた最前戦
誰彼と撃ち合って
顔が引き攣った時代の最先端

Ils sont envoyés sans hésitation
Au front où ni l'amour ni le rire n'existent
Ils se tirent l'un sur l'autre
À la pointe de notre temps de faciès crispés

ドアの取れた自家用車
ゴミで散らかった路側帯
彼は何も壊せない
君は何も壊さない

Ce véhicule dont la portière est arrachée
Ce trottoir parsemé de déchets
Il ne peut rien casser
Tu ne veux rien casser

雨の　月曜日の
スクリーンの向こう
古い日のブラックジョークも
スクリーンの向こう側
際限なく湧き上がるガス吸い込んで
悶える先遣隊
炭鉱のカナリアも息が途絶えた
時代の最先端

Lundi sous la pluie,
Au-delà de l'écran
Ces blagues morbides et démodées,
Elles sont derrière l'écran
Ils respirent le gaz qui s'échappe sans cesse

Ce sont des troupes détachées au front
Le canari de la mine s'est lui aussi étouffé
À la pointe de notre temps

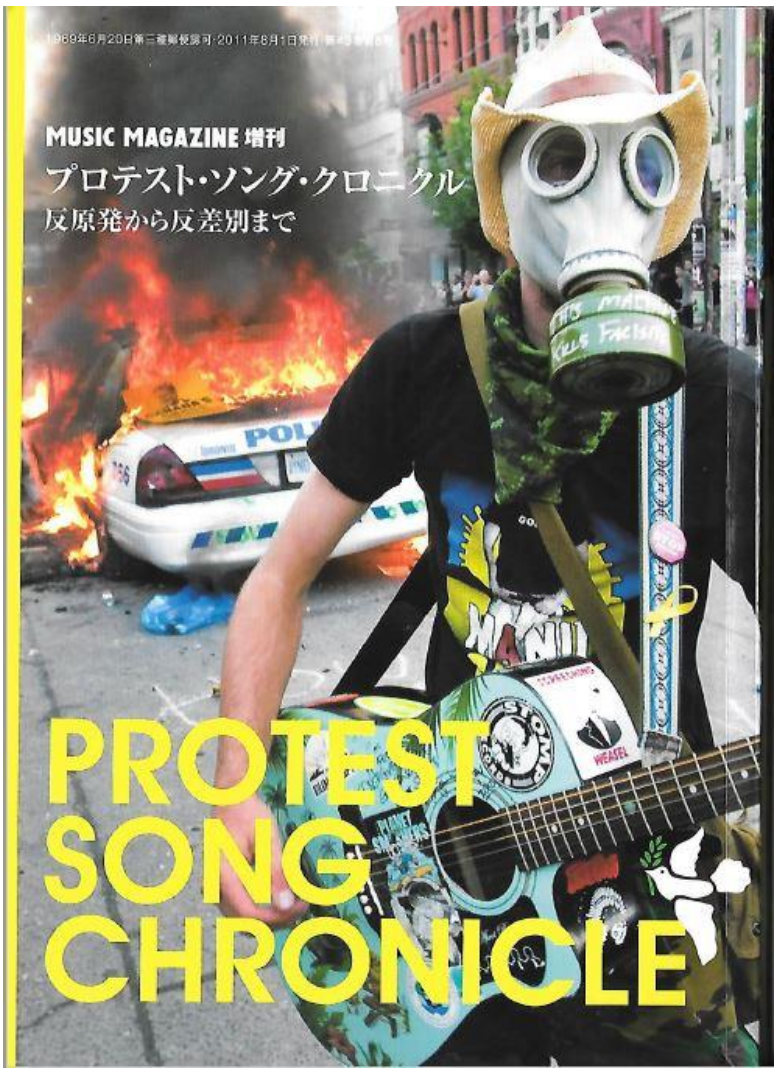
Annexe 4

Liste des musiciens protestataires

Les artistes japonais listés ci-après sont considérés comme des musiciens « protestataires » par le numéro spécial de Music Magazine *Protest Song Chronicle* (2011). Parmi eux, les noms en gras sont des artistes féminines.

Thématique	Artiste	Chanson	Année
Antinucléaire			
	Komuro Hitoshi 小室等	*Genshibakudan no uta* [La chanson de la bombe atomique]	1970
	Katô Tokiko 加藤登紀子	*Genpatsu Gypsy*	1981
	RC Succession	*Summertime Blues* (Reprise d'Eddie Cochran)	1988
	The Blue Hearts	*Tchernobyl*	1988
	Sano Motoharu 佐野元春	*Keikoku dôri keikaku dôri* [Comme c'était signalé, comme c'était prévu]	1988
	Rankin' Taxi	*Dare ni mo mienai, nioi mo nai* [Personne ne le voit, personne ne le sent]	1989
	ECD	*Recording Report – Hangenpatsu remix* [Antinucléaire remix]	2011
	RUMI	*Jaaku na xxx* [xxx pervers]	2011
	Saitô Kazuyoshi 斎藤和義	*Zutto uso datta* [C'était un mensonge depuis le début]	2011
	Seifuku kôjô iinkai 制服向上委員会	*Da ! Da ! Datsu genpatsu no uta* [Da ! Da ! La chanson pour sortir du nucléaire]	2011
Anti-guerre, pacifiste			
	The Folk Crusaders	*Imujingawa* [La Rivière Imjin]	1968
	Takaishi Tomoya 高石友也	*Asu naki sekai* [Un monde sans lendemain]	1969

	Nakagawa Gorô 中川五郎	*Koshi made doro mamire* [Couvert de boue jusqu'aux hanches]	1969
	Kagawa Ryô 加川良	*Kyôkun 1* [Leçon 1]	1971
	Sokabe Kei'ichi 曽我部恵一	*Gitâ* [Guitare]	2002
	Sawa Tomoe 沢知恵	*Ryûrenren no monogatari* [L'histoire de Liu Lianren]	2007
Antiétatique, antiautoritaire			
	Okabayashi Nobuyasu 岡林信康	*Watashitachi no nozomu mono wa* [Ce que nous souhaitons]	1970
	Zunô Keisatsu 頭脳警察	*Sekai kakumei sensô sengen* [Déclaration de guerre pour la Révolution internationale]	1975
	Kina Shôkichi 喜納庄吉 & Champloose	*Agarizachi* (N.B. : endroit situé sur l'île de Yae)	1977
	Anarchy	*Tokyo is burning*	1980
	JAGATARA	*Mô gaman dekinai* [Je n'en peux plus]	1987
	President BPM	*Hoo ! Ei ! Ho* !	1987
	Blues Bimbos	*Daremo ga kirisuto* [Tous Christ]	2003
	Laurie Cook	*Mugon no ishi* [La pierre muette]	2009
	Rebel Familia	*Musical Terrorist*	2007
Antisexiste, anti homophobie			
	Kobayashi Mariko 小林万里子	*Sentaku Boogie* [Le Boogie-woogie de la lessive]	1981
Écologisme et autres			
	Lizard	*Sa ka na*	1980
	Soul Flower Union	*Mangetsu no yûbe* [Une soirée de pleine lune]	1995
	Cocco	*Jugon no mieru oka* [La colline aux dugongs]	2007



Couverture du numéro

Annexe 5

Entretien avec Saho Terao

Parmi les musiciennes que nous avons citées dans notre étude, nous avons pu avoir l'occasion de rencontrer Terao Saho. Ci-dessous est reproduit un extrait de l'entretien que l'artiste nous accorda le 29 juillet 2014, trois jours après son concert-débat intitulé « Réflexion sur l'aide sociale et la Constitution »[1139], dans lequel Terao présenta ses chansons et le groupe de danse *Sokerissa !*.

Chujo (C) : Pourquoi avoir changé de voie professionnelle en quittant le monde de la recherche scientifique pour celui de la musique ?

Terao (T) : J'ai pensé que je n'étais pas faite pour rédiger des articles scientifiques. Quand j'étais en deuxième année de Master, j'ai décidé d'arrêter mes études. Je ne pouvais plus écrire. Mon directeur de recherche vivait à Pékin, je l'en ai informé à ce moment-là. Il m'a répondu que comme j'étais décidée, il ne pouvait rien y faire. Mais un professeur de Tôkyô qui me suivait à l'époque m'a dit : « Rendez quand même vos travaux, parce qu'ils sont intéressants ». J'ai donc fini par les rendre, trois ans après mon inscription en Master. C'était un prétexte. Une autre raison est donnée dans la chanson de M. Nishioka que j'ai jouée pendant le concert. Quand j'ai repris sa chanson, j'ai eu des frissons. Et j'ai pensé spontanément qu'avec cette chanson, je pourrai continuer mes activités musicales, même si je devenais sans-abri. De surcroit, il est mystérieux, en quelque sorte... Ah, oui, j'avais déjà rencontré cet homme [Sakamoto-san], enfin, j'avais fait plusieurs rencontres… J'avais déjà joué dans un groupe à l'Université, des labels indépendants m'avaient manifesté leur intérêt, et de ce fait, j'ai d'abord sorti des chansons avec un groupe indépendant, en 2005. Puis j'ai quitté ce groupe, et l'une des autres sociétés qui me proposait de collaborer avec elle, la maison de production Nichi-on, a retourné sa veste. Ils m'ont dit qu'ils ne pensaient pas que ce soit une bonne idée de produire [mon disque] sur leur label. C'est à ce moment-là que j'ai commencé à jouer en solo, accompagnée du groupe de 2005. M. Nishioka est venu me voir pendant mon concert solo et m'a dit : « je pense qu'il vaudrait mieux que tu joues en solo », « j'ai le pressentiment que tu ne devrais pas sortir de chansons avec Nichi-on », car cette société traversait une période difficile. Il m'a alors proposé de sortir un disque avec son propre label. En 2006, *Kanashi hibi* [Ces jours

[1139] Voir INABA Tsuyoshi, enregistrement de « Réflexion sur l'aide sociale et la Constitution », 2014.

si précieux] a été produit. […] Puis j'ai sorti mon premier album *Onmi* juste après avoir terminé mes études de Master.

À propos de la biographie critique de Kawashima Yoshiko

C : Vouliez-vous spécifiquement disserter du travestissement de cette personne ?

T : Pas forcément, n'empêche que c'était une biographie, j'ai donc écrit sur l'ensemble de sa vie. Mais en tout cas, je m'intéressais à cette personne depuis le collège. Je faisais des recherches à son sujet. Donc oui, c'était l'un des éléments qui m'ont intriguée. Je me demandais pourquoi elle se déguisait en homme.

C : Aviez-vous déjà rencontré Sakamoto-san en choisissant la musique comme profession ?

T : Je crois que j'étais en troisième ou quatrième année à l'université. C'était durant l'été.

C : Au même moment, vous étiez impliquée dans les mouvements de protestation contre la nouvelle politique gouvernementale visant à fermer des départements de sciences humaines et sociales dans les universités japonaises. Dès le début, même quand vous avez écrit cet essai, j'ai l'impression que vous aviez une idée claire de la société.

T : Oui, quand j'ai écrit cet essai. Mais quand je faisais partie du groupe... à l'époque, je n'étais pas aussi sensible à ce sujet.

C : C'est vraiment quand vous avez commencé à chanter en solo.

T : Oui ... Oui, c'est à partir du moment où j'ai travaillé en solo.

C : Quelles furent les réactions des habitants du quartier de San'ya quand vous avez créé vos chansons en solo ?

T : J'ai chanté à San'ya quand M. Sakamoto est décédé. On m'a demandé de participer, mais j'étais si triste que je ne pouvais pas chanter. Pourtant, quand je chante « cette chanson » [N.B. : *Aru ekaki no uta*], il y a toujours une réaction. Certaines personnes disent qu'ils ont acheté mon CD après avoir entendu cette chanson. J'ai surtout reçu bien des commentaires de la part des créateurs. Je crois quand même qu'ils sont sensibles à un sujet : le rapport entre l'expression artistique et la question économique...

C : Quand vous parlez de créateurs, sont-ce des personnes qui travaillent dans l'industrie musicale ?

T : Oui, mais pas seulement. Il y a aussi ceux qui dessinent, ceux qui font de l'art...

C : Quelle est la réaction du public ?

T : Je me le demande bien ! Eh bien, ce sont des gens ordinaires, mais je ne sais pas quel genre de personnes ils sont (rires). Ceux qui réagissent, ce sont souvent les artistes.

C : Quelle est la réaction de ceux qui n'auraient probablement jamais pensé ni vu ce genre de chose ?

T : Alors... je vais vous donner un exemple : je connais une personne qui travaille dans une grosse société, disons chez Mitsubishi, et qui est par ailleurs un ancien camarade de lycée. Il est amateur de la cuisine... quelqu'un comme lui a très bien réagi. Alors... ceux qui ont quelque part une sorte de créativité en eux, mais qui ont choisi une autre voie pour gagner leur vie, me font des retours positifs.

C : Il me semble que le public touché par vos chansons se dit : « elle, elle peut chanter une chanson à caractère social ». Que pensez-vous du fait d'avoir cette image ?

T : Oui, je l'ai surtout senti quand je me suis rendue à la manifestation contre la centrale nucléaire, ou quand j'ai participé au concert au Club Quattro. J'ai reçu, à ce moment-là, des retours plutôt négatifs. Mais quand même… je ne sais pas trop, mais... tout le monde pense que beaucoup d'artistes ont peur d'être catalogués, mais pour moi, comment dirais-je… tout est lié. Grâce à la rencontre avec M. Sakamoto, toutes les choses se sont connectées les unes aux autres, dans ma tête. En fait, je suis en train de recueillir des témoignages d'ouvriers nucléaires, et… comment dirais-je... je suis quasiment persuadée que c'est là ma mission. Je ne peux pas m'empêcher de réagir à la rencontre avec quelqu'un. Donc je me dis que si quelqu'un me juge sur mon comportement, c'est comme ça, je le laisse tomber (rires). Enfin, je n'ai même pas eu le temps de redouter le jugement du public. Parce que mes sentiments l'emportaient.

C : Dans une interview de mai 2012, vous avez déclaré avoir hésité à rendre publique la chanson *Je ne sais pas*.

T : Je n'ai pas vraiment regretté sa sortie. Je l'avais déjà chantée une première fois durant un petit concert promotionnel à Shinjuku, en 2010, à l'occasion de la sortie de mon album *Zansho* [Crépuscule]. À cette époque, les critiques s'abattaient sur moi... on m'a dit qu'il était

« choquant » que je chante cette mélodie dans un magasin destiné à divertir le public. Le critique Isobe Ryô m'a d'ailleurs dit : « je pense que vous avez dépassé les bornes ». Apparemment, il a eu l'impression que j'étais une partisane du « *shakai-ha* ». Mais après le 11 mars, M. Isobe m'a finalement avoué qu'il s'était rendu compte de son ignorance, qu'il n'était pas au courant [de la réalité des centrales nucléaires]. Il a écrit [dans un article] que moi, j'étais déjà consciente de cette problématique.

C : Après les événements du 11 mars, le groupe Flying Dutchman a sorti sa chanson *Human Error,* considérée comme du rap antinucléaire. Membres d'un groupe de rock, ils n'avaient jamais fait de rap jusqu'alors, et semblent avoir été vraiment embarrassés que cette chanson-là les ai enfin rendus populaires, car ils se considéraient comme relevant du courant *alternatif*. Il parait qu'un jour, alors qu'ils ne comptaient pas la jouer à leur concert, ils ont pourtant dû finir par le faire à minuit, après environ trois heures de *live*. Avez-vous ressenti une telle gêne ? Je me posais la question, car vous, vous avez affiché votre position dès le début.

T : Eh bien, dans mon cas, *Je ne sais pas* n'est pas une chanson aussi populaire [que *Human Error*], en plus, comme elle est triste (rires), j'ai sauté sur l'occasion pour la chanter. Je la chante pendant mon concert privé, et pas très souvent. Et puis... comme ça a été le cas la dernière fois, quand le public semble aimer ce genre de chansons, j'essaie de chanter des choses dans ce registre.

C : Après tout, vous pensez avant tout au public.

T : Oui, je crois. Prenons comme exemple *La folle*... certaines personnes zappent cette chanson à l'écoute de l'album (rires).

C : D'ailleurs, vous avez déclaré dans une interview que vous ne pouviez en aucun cas créer de « chanson légère ». Est-ce parce que vous êtes déterminée, depuis le début de votre carrière, à transmettre votre message, ou ce que vous ressentez ?

T : Ce n'est pas vraiment pour cette raison. Juste, comment dirais-je... ce sont mes goûts qui me portent vers ce genre de chansons, si je puis dire. La profondeur, la lourdeur, je ne sais pas comment désigner ça, mais j'aime bien ces ambiances où il semble y avoir de « la lueur dans l'ombre », ce qui les distingue des chansons pop joyeuses. Peut-être est-ce pour cela... quand j'applique ces ambiances aux paroles d'une personne, un son lumineux en ressort.

C : Il me semble que vous écrivez souvent des paroles épiques. J'ai eu l'impression, que ce soit dans *La Folle* ou *La Sueur de l'Asie,* pour ne citer que ces deux morceaux, que vous chantiez comme si vous racontiez une histoire. Avez-vous une préférence pour ce style narratif ?

T : Eh bien, je me demande aussi pourquoi... Quand je crée de la musique, je préfère écrire les paroles avec une métrique en cinq et sept syllabes. Ce qui rend les paroles sans doute d'autant plus épiques. Autrement dit, je ne suis pas très douée pour écrire des paroles ambiguës, équivoques... ou plutôt, floues.

C : Vous employez beaucoup de mots concrets et précis.

T : Ce qui est intéressant, c'est le début du deuxième couplet de *Je ne sais pas*, où je chante « le travail quotidien à la centrale nucléaire ». M. Keiichi Sokabe [N.B. : ACI] m'a demandé si j'avais intentionnellement rajouté cette idée dans les paroles [dans le but de faire passer un message]. Je pensais que c'était une personne qui réfléchissait beaucoup à la création des paroles, mais moi, je ne réfléchis pas trop (rires). Je veux dire, cette chanson, elle est triste dès le début, n'est-ce pas ? (rires) Je ne suis pas du tout quelqu'un qui agit de manière subtile, mais plutôt instinctive... oui.

C : Vous avez évoqué tout à l'heure le fait que le public jugeait la qualité de vos performances scéniques « variable ». Pouvez-vous nous décrire les difficultés qui se présentent à vous ?

T : Eh bien, il est difficile d'équilibrer le ton de chansons. Vu la quantité de chansons tristes que je propose, on me demande souvent pourquoi je ne compose pas de chansons plus joyeuses. Mais si je jouais trop de chansons joviales, on me dirait qu'il faut passer à des choses plus sérieuses... C'est difficile, quand même. Donc je pense à l'équilibre de l'énergie qui se dégage des chansons. Même si j'écris des chansons joyeuses, j'introduis parfois un morceau plus mélancolique, selon les circonstances.

C : J'imagine que vous attachez de l'importance aux mots. J'ai l'impression que vous voulez être sensible à ce que vous observez au quotidien.

T : Oui, sans doute. Probablement... Je vois peut-être les choses différemment. Je crois. Comment dirais-je... je me fiche des gens, en fait. Je ne me souviens pas des visages des gens.

C : Vous êtes aujourd'hui mère de trois enfants. Ressentez-vous quelque chose de spécifique à ce propos, en tant que mère de famille travaillant dans l'industrie musicale ?

T : Eh bien, oui, une chose... Je n'avais pas eu le temps de pratiquer le chant pendant une longue période. Maintenant, mes enfants vont à l'école maternelle, mais auparavant, je ne pouvais pas m'entraîner jusqu'à ce qu'ils soient inscrits à l'école. Même si je n'avais plus le temps de pratiquer, je continuais tout de même mes activités musicales. Ce manque de préparation m'a fait perdre confiance en moi. Mes concerts ne se déroulaient pas forcément de la meilleure des manières. Cependant, depuis que je me suis mise à m'imaginer de nouveau en concert, eh bien, j'ai fini par devenir vraiment impatiente à l'idée de monter sur scène, car je n'avais plus autant d'occasions de chanter qu'avant. J'ai fait en sorte de pouvoir jouer de manière spontanée. De ce fait, j'ai pu maintenir ma performance. En tout cas, la première chose, c'est que j'avais beaucoup moins de temps pour pratiquer le chant. Et puis, j'avais de la chance, mon mari travaillait avec moi. Lorsque je faisais des concerts en province, il m'accompagnait et s'occupait de nos enfants. De plus, mes parents habitent à Takaido, dans le district de Suginami [N.N. : au centre du département de Tôkyô], je peux aller chez eux très rapidement. J'imagine qu'une artiste originaire de province, qui n'a pas sa mère à proximité pour lui confier son enfant, ne pourrait pas poursuivre ses activités. Sauf si son mari n'a rien à faire à part s'occuper des enfants (rires). Donc, j'ai de la chance d'avoir ma mère à proximité, cela me permet de poursuivre mes activités avec trois enfants à charge. Sinon… quoi d'autre ? En effet, il y a pas mal de bonnes choses que j'ai pu mettre à profit pour élever mes enfants, notamment grâce à mes activités musicales. Quand ils font un caprice, je peux chanter pour améliorer l'ambiance [à la maison], et cela les amuse.

C : Au cours de votre carrière musicale, avez-vous subi du harcèlement ou des pressions de la part d'un tiers ? Des choses qui auraient pu nuire à votre maternité.

T : Hum... si j'avais travaillé dans une entreprise, oui, j'aurais pu en être victime. Mais... je suis plutôt quelqu'un de libre.

C : Mais c'est plutôt une bonne chose, n'est-ce pas ?

T : C'est vrai. […] Je réalisais mes enregistrements pendant ma grossesse, et j'amenais aussi mes enfants au studio. C'était plutôt mon entourage qui faisait des efforts.

C : Ils étaient coopératifs.

T : Oui, je crois. Des gens s'occupaient de mes enfants.

C : Donc vous pensez que votre situation est plutôt avantageuse, car vous êtes une artiste.

T : Oui. En ce sens, je pense que je suis libre. Jusqu'au mois d'avril, j'avais un second travail, à mi-temps, en tant que secrétaire commerciale. C'est pourquoi je n'avais plus du tout de temps en journée. Je ne pouvais me consacrer à mes chansons que le soir, mais je ne pouvais pas lutter contre le sommeil. Finalement, j'ai quitté ce travail et me suis consacré au métier de rédactrice. En tout cas, à cette époque, les collègues étaient très compréhensifs à l'égard de ma situation. Quand mon enfant était fiévreux et devait rester à la maison, ils m'ont autorisé à l'emmener au bureau pour que je puisse m'occuper de lui. Le chef d'entreprise était un jeune homme. Par conséquent, il n'y avait pas cette ambiance étouffante que l'on peut ressentir relativement souvent dans une grande entreprise.

C : Comme c'était une entreprise commerciale, je suppose qu'il y avait un facteur qui poussait les employés à prendre conscience de la situation des mères de famille.

T : Oui, eh bien, le Président lui-même était père de deux enfants, et c'était un grand voyageur. C'est un homme qui a vécu un long moment au Tibet et en Thaïlande, et qui a vendu son passeport pour y rester un peu plus. Il avait dit à l'ambassade qu'il l'avait perdu.

C : Alors, c'est une personne qui semble éprouver de la compassion par rapport à votre situation.

T : Oui, il est venu au concert aussi.

À propos de *Rin Rin Fes*, l'évènement social que Terao organise chaque année

T : J'avais une certaine idée de l'événement, j'imaginais que tout le monde s'amuserait dehors, que ce soient les SDF ou les autres. Mais en réalité, on a été confronté à un véritable problème, celui du lieu. Car on voulait vendre le magazine *The Big Issue*[1140] et collecter des

[1140] Rappelons que ce magazine a été initialement conçu en Angleterre pour apporter un soutien financier aux sans-abris. Les sans-abris sont inscrits, ou pour ainsi dire « embauchés » par la société *Big Issue* en qualité de « vendeurs ». Afin de pouvoir démarrer leur activité, la société leur remet gratuitement dix premières unités à vendre. La vente d'un numéro (dont le prix est fixé à 350 yens) leur permet de récupérer 51.4 % des recettes. À partir de dix unités, ils ont la possibilité de s'approvisionner pour 170 yens l'unité.

frais de participation. Je voulais aussi organiser un repas, mais il était difficile de le faire en extérieur.

C : Avez-vous déjà participé à des distributions alimentaires ?

T : Je n'ai pas une grande expérience de la chose, j'ai juste aidé pendant un festival. Je ne faisais pas vraiment grand-chose, comparé à ceux qui aident régulièrement, et ce depuis longtemps. Je me contentais de le faire, même de manière temporaire, ou par pure hypocrisie.

C : Mais c'est important, n'est-ce pas ? Si cet état d'esprit assez ouvert n'existait pas, ce serait désespérant.

T : Comment dire... il y a beaucoup de gens qui sont étranges. (rires)

C : Vous insinuez que les sans-abris sont naïfs ?

T : Il y a parmi eux des personnes très humaines, et beaucoup de personnes qui ont des déficiences, à la rigueur un léger handicap. Enfin, je suis allée à San'ya... et je me suis dit que je n'avais plus envie d'y retourner, vous voyez... (rires) C'était au moment du festival, durant l'été, et tout le monde buvait... je me suis dit qu'il était trop difficile pour les femmes d'y venir.

C : D'ailleurs, au cours de vos activités humanitaires, avez-vous rencontré des femmes sans-abri ?

T : J'en ai vues, mais c'est tout. Je n'ai jamais parlé avec elles. Quand je suis allée à San'ya, j'ai croisé une vieille femme vêtue de haillons. J'ai entendu dire que cette personne « s'était prostituée »… mais j'ai fini par l'admirer.

C : J'ai l'impression que l'on ne s'intéresse pas au sort de ces femmes sans-abri.

T : Après tout, même en vivant dans la rue, les femmes se débrouillent en se rendant dans les cyber cafés, ou en faisant appel à leurs parents... Les femmes sont plus sensibles au regard social, et courent bien plus de dangers. Mais je sais qu'il y a des femmes comme elle, aussi.

C : Aujourd'hui, les lieux comme les bars à hôtesses deviennent en plus des...

T : Centres de garderie.

C : C'est la situation actuelle au Japon.

T : C'est vrai. Les familles monoparentales japonaises semblent extrêmement démunies. Normalement, si l'on travaillait plus, le taux de pauvreté baisserait, mais nous vivons une époque où le travail ne suffit pas à faire reculer la pauvreté. En fait, quand j'entends parler de violences domestiques, je ne peux plus dormir. Quoique ça ne dure pas longtemps... Je commence à réfléchir à ce que je devrais faire. Après tout, tant qu'une maman travaille en tant qu'hôtesse dans un bar, tant qu'elles ne peuvent pas prétendre à une vie stable et autonome, ce genre de délits continuera d'être monnaie courante.

C : Après le 11 mars, je pense que certains musiciens ont hésité à chanter autour de la catastrophe et du nucléaire, car ils se sentaient mal à l'aise vis-à-vis des sinistrés. Qu'est-ce que cela vous évoque ?

T : On ne m'a jamais parlé directement de ma chanson. Mais quand j'ai fait ce fameux concert, le jour de la manifestation, une personne a écrit un article disant que... c'était « un coup marketing ». J'ai été surprise parce que je n'avais pas cette intention-là. Au contraire, le jour du concert est tombé le même jour que la manifestation et... même si j'ai tenté de faire venir mes amis, beaucoup ont participé à la manif', et non à mon concert. J'ai tout de même été un peu paniquée (rires). Et finalement, avec mes collègues, nous avons décidé de mettre en place une réduction spéciale, le « tarif manif' ». Mais certains ont pris cela comme un coup de pub.

C : S'ils avaient écouté l'ensemble de vos chansons depuis le tout début, ils n'auraient pas réagi de la sorte.

T : Oui... Une personne de Fukushima était en contradiction totale avec ce que j'avais mis en œuvre. C'était une femme. Quelqu'un qui avait été dégoutée par les mouvements antinucléaires apparus après le 11 mars. Elle semblait outrée que tout le monde commence d'un seul coup à s'opposer au nucléaire, alors que personne ne s'était préoccupé jusqu'ici du risque qui existait à Fukushima, et ce depuis longtemps. Elle n'était pas en accord avec le fait que l'on chante à ce moment critique. Et ce genre de sentiment est plus ou moins partagé par la population du département de Fukushima, à mon avis. […] En fait, j'ai quand même éprouvé quelques réticences à sortir *Je ne sais pas*. Chanter cette chanson après le 11 mars ne signifiait pas la même chose que si je l'avais chantée avant. J'ai donc hésité. Mais après tout, je l'ai sortie en 2012, parce que c'est une problématique toujours d'actualité, et qui le restera même longtemps après le 11 mars. Je me suis dit qu'il n'y avait aucune raison de se sentir mal.

C : Le fait que vous étiez sensible aux périls du nucléaire avant l'accident de Fukushima Daiichi vous a en quelque sorte encouragée à la sortir ?

T : Oui, certainement. L'accident est arrivé si soudainement. Et créer [une chanson sur ce thème] à partir de zéro peut être un frein pour les artistes. Mais en ce qui me concerne, tout cela était lié... à mon histoire. On peut dire que c'était ma mission. Si ça n'était pas arrivé, il aurait été difficile [de sortir cette chanson]. Quand on me parle de fatalité, c'est certainement le cas... je suis d'accord avec cette idée, en quelque sorte. C'est aussi pourquoi j'avais participé aux manifs.

C : Je crois vous l'avoir dit précédemment, mais vous n'avez pas l'air gênée d'être considérée comme *shakai-ha*.

T : Eh bien, plus ou moins. Par exemple, quand je demande aux artistes *mainstream* de participer au *Rin Rin Fes'*, parfois, ils n'arrivent pas à trouver *la bonne raison* d'y participer. C'est-à-dire que comme ils ont déjà beaucoup de fans, participer à de tels événements humanitaires pourrait rendre leurs groupies perplexes. Ma foi, je pense à certains égards qu'ils ont raison... c'est selon la conscience de chacun. Je cherche à sensibiliser des artistes qui ont un état d'esprit similaire au mien. Enfin, je continue de chercher...

C : Ces artistes accordent de l'importance au jugement du public.

T : C'est vrai. Après tout, les artistes ont le fort sentiment qu'ils se doivent d'évoquer un peu tout dans leurs chansons, sauf ce qui a trait à la politique. Je me demande pourquoi chanter des chansons agréables à l'oreille. Des chansons d'encouragement ou de consolation, des choses toujours positives... mais depuis quand on ne chante que ce genre de choses ? Il y avait tellement de chansons subversives dans les années 1970. Je me demande quand cette tendance a basculé…dans les années 1980, peut-être.

C : C'est une réaction contre les générations précédentes, les artistes de la *new music*, ou *Happy End*[1141]... Il y avait tellement de chanteurs dans les années 1970, mais ils ont finalement fait l'objet de sévères critiques après le déclin des mouvements estudiantins. L'industrie musicale a favorisé cette tendance.

[1141] Voir le chapitre 2 de la première partie.

T : Concernant M. Okabayashi [1142], je pense qu'il était aussi impliqué dans la problématique de l'énergie nucléaire… mais lui en a eu assez des activités militantes. Je comprends. Je me sentais bien lors du dernier concert-débat, quand j'ai chanté *Michiyuki* [Le chemin]. Notamment ce passage : « Au pays de l'amour qu'on ne pourra jamais atteindre ». En effet, j'insinuais que je ne pourrais jamais aisément parvenir à cet endroit abstrait, que j'imagine rempli d'amour. Mais quand je l'évoque dans une telle ambiance, ce « pays d'amour qu'on ne pourra jamais atteindre » fait référence à la situation du Japon. Un pays très hostile, pour les gens vulnérables. Je me suis rendue compte, à ce moment-là, qu'on pouvait interpréter en ce sens les paroles. En fait, on m'a sollicitée pour que cette chanson soit utilisée dans un film. C'était l'histoire d'une personne qui prenait soin des bêtes abandonnées à Fukushima. Je pense que le réalisateur a choisi cette chanson car il était conscient de ce qu'elle connotait. Oui, une fois qu'un artiste est considéré comme engagé, l'interprétation de ses chansons devient parfois caricaturale. Par conséquent, il m'arrive parfois de refuser de participer à des événements très militants. L'équilibre est toujours important dans ma vie. Si l'on se cantonne à une image très engagée, cette étiquette nous collera à la peau. Je ne pense pas que l'on puisse tenir dans la durée sans considérer cet aspect. Je pense donc aussi au succès de mes concerts, ou à mon propre profit... Je ne pourrai quand même pas participer à tous les événements en tant que bénévole... (rires)

C : Si l'on croit que vous acceptez de vous produire à titre gracieux, il y aurait trop de demandes.

[1142] *Ibid.*

BIBLIOGRAPHIE&
DISCOGRAPHIE SELECTIVE

OUVRAGES EN LANGUE JAPONAISE

AKU Yû 阿久悠, *Yume wo kutta otoko tachi – 'stâ tanjô' to kayôkyoku ôgon no 70 nendai* 夢を食った男たち:「スター誕生」と歌謡曲黄金の70年代 [Ces hommes qui ont croqué leurs rêves à pleines dents : « Sutâ tanjô » et les années 1970, l'âge d'or du *kayôkyoku*], Tôkyô, Bungei shunjû, 2007.

ANDÔ Takemasa 安藤丈将, *Nyū refuto undô to shimin shakai: « 60-nendai » no shisô no yukue* ニューレフト運動と市民社会 : « 60年代 »の思想のゆくえ [Les mouvements de la nouvelle gauche et la société civile – le devenir de la pensée « des années 1960 »], Kyôto-shi, Sekai Shisôsha, 2013, 307 p.

ARASAKI Moriteru 新崎盛暉, *Nihon ni totte Okinawa towa nanika日本にとって沖縄とは何か* [Qu'est-ce que représente Okinawa pour le Japon ?], Tôkyô, Iwanamishoten, 2016.

ARENDT Hannah ハンナ・アーレント, *Ningen no jôken* 人間の条件 [La condition humaine](*The Human Condition*), trad. de l' anglais par SHIMIZU Hayao 志水速雄, Tôkyô, Chikuma shobô, 1994,

ASAKAWA Maki 浅川マキ, *Konna fû ni sugite iku no nara* こんな風に過ぎて行くのなら: Asakawa Maki1971-2003. [Si le temps passe comme ceci : Asakawa Maki 1971-2003], Fukuoka, Sekifûsha, 2003.

ARIMA Takashi 有馬敲, *Jidai wo ikiru kaeuta kô : fushi, warai, iroke* 時代を生きる替歌・考: 諷刺・笑い・色気 [Les chansons pardiques de générations : ironie, rire, sensualité], Kyôto, Jinbun shoin, 2003. 265 p.

AZAMI Toshio 生明俊雄, *Popurâ ongaku wa dare ga tsukurunoka : ongaku sangyô no seiji gaku* ポピュラー音楽は誰が作るのか: 音楽産業の政治学[Qui fabrique la musique populaire ? Sciences politiques de l'industrie musicale], Tôkyô, Keisô Shobô, 2004, 251 p.

AZUMA Hiroki, *Dôbutsuka suru posuto modan : otaku kara mita nihon shakai* 動物化するポストモダン: オタクから見た日本社会 [Le postmodernisme animalisé : la société japonaise vue par les *otaku*], Tôkyô, Kôdansha, 2001.

COCCO, *Tôkyô dorîmu* 東京ドリーム [Le rêve de Tôkyô], Tôkyô, Mishimasha, 2013.

___, *Omoigoto.* 想い事。 [Le cahier des idées], Tôkyô, Gentôsha, 2011, 149 p.

___, *Poromeria* ポロメリア [Plumeria], Tôkyô, Tôgensha, 2010.

EHARA Yumiko 江原由美子et YAMAZAKI Keiichi 山崎敬一(dir.), *Jendâ to shakai riron* ジェンダーと社会理論 [De la théorie sociale du genre], Shohan, Tôkyô, Yūhikaku, 2006, 305 p.

FALUDI Susan (trad. par ITÔ Yukiko 伊藤 由紀子, KATÔ Makiko 加藤 真樹子), *Bakku rasshu : gyakushûsareru onna tachi* バックラッシュ : 逆襲される女たち [Backlash : contre-attaque sur les femmes] (*Backlash: The Undeclared War Againt American Women, 1991*), Tôkyô, Shinch, 1994, 325 p.

GOGA Tomoko 伍賀偕子, *On'na orugu-ki: Josei no jiritsu to rôdô kumiai undô no susono wo hirogete* 女・オルグ記: 女性の自律と労働組合運動のすそ野を広げて [Mémoires des

organisatrices : ouvrir les perspectives des mouvements syndicaux et favoriser l'autonomie des femmes], Tôkyô, Domesu shuppan, 2016, 155 p.

GOTÔ Masafumi 後藤正文 et YOSHIKAWA Naohiro 吉川尚宏, *ASIAN KUNG-FU GENERATION FILE 2003-2010*, Tôkyô, Tôkingu rokku, 2010.

Hayamizu Tatsurô 速水達郎, *Tai appu no kayôshi* タイアップの歌謡史 [Histoire du *tie-up* dans le monde de la musique populaire], Tôkyô, Yôsensha, 2007, 238 p

INABA Tsuyoshi 稲葉剛, *Seikatsu hogo kara kangaeru* 生活保護から考える [Réflexions sur la société, du point de vue de l'aide sociale], Tôkyô-to Chiyoda-ku, Iwanami Shoten, « Iwanami shinsho. Shin akaban », 2013, 206 p.

INAMASU Tatsuo 稲増達夫, *Aidoru kôgaku* アイドル工学[L'ingénierie des *aidoru*], 1e éd., Tôkyô, Chikuma Shobô, 1989, p. 213

INOUE Kiyoshi 井上清, *Gendai nihon joseishi* 現代日本女性史 [L'histoire des femmes dans le Japon contemporain], Tôkyô, San'ichi shinsho, 1967.

INOUE Teruko 井上輝子 et EHARA Yumiko 江原由美子(dir.), *Josei no dêta bukku: sei, karada kara seiji sanka made = Women's data book* [Les statistiques sur les femmes : de la sexualité et du corps à la participation politique], Dai 4-Han, Tôkyô, Yūhikaku, 2005, 321 p.

ISOBE Ryô 磯部涼, *Asobi tsukareta asani : 10 nendai indi myûjikku wo meguru taiwa* 遊びつかれた朝に: 10年代インディ・ミュージックをめぐる対話 [Au matin où l'on est fatigué du divertissement – une discussion sur la musique indépendante des années 2010], Tôkyô, P vain, 2014, 240 p.

ITOYA Toshio 糸屋寿雄, *Rôdôka, kakumeika* 労働課・革命歌 [Chants ouvriers, chants de la Révolution], Tôkyô, Aoki shinsho, 1970, 278 p.

KANO Masanao 鹿野政直, *Gendai nihon josei shi – feminizumu wo jiku to shite* 現代日本女性史 フェミニズムを軸として [L'histoire des femmes dans le Japon contemporain – selon un axe féministe], Tôkyô, Yûkai, 2004, 284 p.

KANÔ Mikiyo 加納実紀代, *Hiroshima to Fukushima no aida: Jendâ no shiten kara* ヒロシマとフクシマのあいだ: ジェンダーの視点から[Hiroshima et Fukushima: perspectives genrées], Tôkyô, Inpakuroshuppankai, 2013.

KATÔ Tokiko, *Aoi tsuki no barâdo* 青い月のバラード [La ballade à la lune bleue], Tokyo, Shôgakukan, 2007, 237 p.

KATSUKI Takashi 香月孝史, *« Aidoru » no yomikata: konransuru « katari » wo tou* 「アイドル」の読み方 : 混乱する「語り」を問う[Anatomie des aidoru : l'enjeu de son "discours" complexe], Tôkyô, Seikyūsha, 2014, 211 p.

KIDA Jun'ichirô 紀田 順一郎, *Bakumatsu meiji fûzoku itsuwa jiten* 幕末明治風俗逸話辞典 [Dictionnaire d'anecdotes populaires de la fin du shogunat des Tokugawa et de l'ère Meiji], Shohan, Tôkyô, Tôkyôdô Shuppan, 5, 18 p.

KISHIMOTO Yûichi 岸本祐一 et AZAMI Toshio 生明俊雄, *J-pop mâketingu IT jidai no ongaku sangyô* J-popマーケティング IT時代の音楽産業 [J-pop marketing : l'industrie musicale à

l'ère de l'informatique], Tôkyô, Chûôkeizaisha, 2001, 179 p.

Kishimoto Yûichi 岸本祐一et Tanaka Tatshuhiko田中達彦, *Taiappu songu mâketingu — karaoke zensei jidai no hittokyoku no mekanizumu* タイアップソング・マーケティング: カラオケ全盛時代のヒット曲のメカニズム [La marketing des chansons par *tie-up* - mécanique des tubes de l'âge d'or de karaoké], Tôkyô, Dôbunkan shuppan, 1998, 151 p

KITADA Akihiro 北田暁大, *Warau nihon no nashonarizumu* 嗤う日本のナショナリズム [Rire du nationalisme japonais], Tôkyô, NHK books, 2008, 269 p.

KÔ Mamoru 高 護, *Kayôkyoku – jidai wo irodotta uta tachi* 歌謡曲- 時代を彩った歌たち [*Kayôkyoku*, ces chansons qui ont donné des couleurs à chaque génération], Tôkyô, Iwanami Shoten, « Iwanami shinsho », 2011, 233 p.

KOBAYASHI Midori 小林緑 (dir.), *Josei sakkyoku-ka retsuden* 女性作曲家列伝 [Les vies des compositrices, Tôkyô, Heibonsha, 1999, 388 p.

KYARI PAMYU PAMYU きゃりーぱみゅぱみゅ, *Atashi Aidoru ja nêshi!!!* あたしアイドルじゃねぇし!!! [Moi, je ne suis pas une *aidoru*!!!], Tôkyô, Tôkyô nyûsu tsushinsha, 2017.

MARUYAMA Satomi 丸山里美, *Josei hômuresu to shite ikiru: hinkon to haijo no shakaigaku* 女性ホームレスとして生きる: 貧困と排除の社会学 [Vivre en tant que femme sans-abri : la sociologie de la pauvreté et de l'exclusion], Kyôto-shi, Sekai Shisôsha, 2013, 289 p.

MATSUI Hisako 松井久子 et TANAKA Mitsu 田中美津 (dir.), *Nani wo osoreru: feminizumu wo ikita onnatachi* 何を怖れる フェミニズムを生きた女たち [De quoi avez-vous peur ? Ces femmes qui ont vécu le mouvement féministe], Tôkyô-to Chiyoda-ku, Iwanami Shoten, 2014, 190 p.

MATSUMOTO Isako 松本伊瑳子, postface à la traduction de *Medyûsa no warai* メデューサの笑い [Le Rire de la Méduse] (*Rire de la Méduse*), CIXOUS Hélène (trad. Matsumoto Isako), Tôkyô, Kinokuniya shoten, p. 359.

MATSUMURA Kurisu 松村クリス, *Dare nimo kakenai aidoru ron* 「誰にも書けない」アイドル論 [Un discours sur les *aidoru* comme personne ne pourrait en tenir], Tôkyô, Shôgakukan, 2014, 253 p.

MINAMIDA Katsuya 南田勝也, *Orutanatiburokku no shakai-gaku* オルタナティブロックの社会学 [Socologie du rock alternatif], Tôkyô, Kadensha, 2014.

___, *Rokku myûjikku no shakaigaku* ロックミュージックの社会学 [La sociologie du rock], Tôkyô, Seikyûsha, 2001, 212 p.

MIZOGUCHI Akiyo 溝口明代, SAEKI Yôko 佐伯洋子et MIKI Sôko 三木草子, *Shiryô ûman ribu shi* 資料ウーマンリブ史 III [Documents: histoire des ûman ribu Tome 3], Kyôto, Shôkadôshuppan, 1995.

___, *Shiryô ûman ribu shi* 資料ウーマンリブ史 II [Documents: Histoire des ûman ribu Tome 2], Kyôto, Shôkadôshuppan, 1994, 384 p.

___, *Shiryô ûman ribu shi* 資料ウーマンリブ史 I [Documents: Histoire des ûman ribu Tome 1], Tôkyô, Shôkadô, 1992, 416 p.

MIZUSAWA Fujio 水沢不二夫, *Ken-etsu to hakkin – kindai nippon no genron tôsei »* 検閲と発禁

—近代日本の言論統制 [Censure et interdiction de publication – la réglementation des discours dans le Japon moderne], Tôkyô, Shinwasha, 2016, 465 p.

MÔRI Yoshitaka 毛利嘉孝, *Popyulâ myûjikku to shihonshugi* ポピュラー音楽と資本主義 [La musique populaire et le capitalisme], Tôkyô, Serika shobô, 2012, 283 p.

MORINAKA Taka'aki 守中高明, *Datsukôchiku* 脱構築 [Déconstruction], Tôkyô, Iwanami Shoten, 2001, 122 p.

MURAYAMA Ryôichi 村山涼一, *AKB 48 ga hitto shita itsutsu no himitsu : Burēku genshô wo mâketingu senryaku kara saguru* AKB48がヒットした5つの秘密: ブレーク現象をマーケティング戦略から探る [Les cinq secrets du succès d'AKB48 : une exploration des phénomènes de percée sous l'angle de la stratégie marketing], Tôkyô, Kadokawa shoten, 2011.

NAGATA Hiroko 永田洋子, *Gokuchû kara no tegami* 獄中からの手紙 [Lettres de prison], Tôkyô, Sairyûsha, 1993, 237 p.

___, *Jûroku sai no bohyô (jô)* 十六歳の墓標: 炎と死の青春 上 [16 stèles funéraires], Tôkyô, Sairyûsha, 1982, vol. 1/2, 294 p.

___, *Jûroku no bohyô (ge)* 十六の墓標（下）[Seize stèles funéraires, tome 2], Tôkyô, Sairyûsha, 1983, p. 252.

NAKANISHI Shintarô 中西新太郎, *Shakaikei no sôzôryoku* 社会系の想像力 [De la capacité d'imagination sociale], Tôkyô, Iwanami Shoten, « Wakamono no kibun », 2011, 162 p.

NAMBA Hiroyuki 難波弘之et INOUE Takako 井上貴子, *Shôgen! Nihon no rokku 70's* 証言! 日本のロック70's [Témoignages sur le rock japonais des années 1970], Musashino, Artes, 2009, 320 p.

NHK, *Josei tachi no hinkon 女性たちの貧困* [De la pauvreté des femmes], Tôkyô, Tôgensha, 2015.

NISHI Kenji 西兼志, Aidoru, mediaron kôgi : Idol culture through the prism of media theoryアイドルメディア論講義 [La culture *aidoru* au prisme de la théorie des médias], Shohan, Tôkyô, Tôkyô Daigaku Shuppankai, 2017, 228 p.

NISHIKAWA Naoko 西川直子, *Kurisuteva : porirogosu* クリステヴァ: ポリロゴス [Kristeva, ou le *polylogos*], Tôkyô, Kôdansha, 1999, p. 232

NODA Tsutomu 野田努 et MITA Itaru 三田格(dir.), *Zero nendai no ongaku : bicchi fôku hen* ゼロ年代の音楽: ビッチフォーク編 [De la musique des années 2000 : Bitch Folk], Tôkyô, Kawadeshobô, 2011, 192 p.

OCHIAI Shinji 落合真司, Ongakugyôkai de okotte irukoto 音楽業界で起こっていること [Ce qui est en train d'arriver dans l'industrie musicale], Tôkyô, Seikyûsha, 2008, 169 p.

OGAWA Hiroshi 小川博司, *Ongakusuru shakai* 音楽する社会 [La société sonore], Dai 1-Han, Tôkyô, Keisô Shobô, 1988, 202 p.

OGUMA Eiji 小熊英二, *1968 (jô)* 1968 （上）[1968 Tome 1], Shohan, Tôkyô, Shin'yôsha, 2009, 1091 p.

OGURA Chikako et 小倉千加子, Matsuda Seiko ron 松田聖子論 [À propos de Matsuda Seiko], Tôkyô, Asahi shinbun shuppan, « Kindle », 2012, 224 p.

OKAMOTO Yûichirô 岡本 裕一朗, *Furansu gendai shisô : kôzôshugi kara Derrida ikô e* フランス現代思想史 : 構造主義からデリダ以後へ [La pensée française contemporaine : du structuralisme aux pensées post-derridiennes], Tôkyô, Chûôkôron, 2015, 272 p.

OKANO Yayo 岡野八代, *Sensô ni kôsuru: Kea no rinri to heiwa no kôsô* 戦争に抗する: ケアの倫理と平和の構想 [Contre la guerre: le concept d'éthique de care et de paix], Tôkyô, Iwanami shoten, 2015, 281 p.

___, *Feminizumu no seijigaku: kea no rinri o gurôbaru shakai e* フェミニズムの政治学　ケアの倫理をグローバル社会へ [La science politique au prisme du féminisme : l'éthique du care dans la société internationale], Tôkyô, Misuzu Shobô, 2012, 429 p.

OKUDA Aki 奥田愛基, KURAMOCHI Rintarô 倉持麟太郎 et FUKUYAMA Tetsurô 福山哲郎, *2015 nen anpo –Kokkai no uchi to soto de* 2015年安保 国会の内と外で [Anpo de l'année 2015, à l'intérieur et l'extérieur du Parlement], Tôkyô, Iwanami Shoten, 2015. 195 p.

ÔMORI Seiko 大森靖子 et SAIHATE Tahi 最果タヒ, *Kakegae no nai maguma : Ômori Seiko Gekihaku* かけがえのないマグマ : 大森靖子激白 [Mon magma si précieux : les confessions fracassantes d'Ômori Seiko], Tôkyô, Mainichi shinbun shuppan, 2016, 208 p.

ÔTA Shôichi 太田省一, *Aidoru shinkaron: Minami Saori kara Hatsune Miku, AKB 48 made, Shohan* アイドル進化論: 南沙織から初音ミク、AKB48まで [Evolution des *aidoru* : de Minami Saori à Hatsune Miku et AKB48], Tôkyô, Chikuma Shobô, « Sôsho zero », 2011, 286 p.

ÔTSUKA Eiji 大塚英二, *Kanojotachi no rengô sekigun* 「彼女たち」の連合赤軍: サブカルチャーと戦後民主主義 *[L'Armée Rouge Unifiée, vue par elles]*, Tôkyô, Kadokawa shoten, 2001, 336 p.

SAEKI Keishi 佐伯啓思, *« Yokubô » to shihon shugi: owarinaki kakuchô no ronri* 「欲望」と資本主義-終りなき拡張の論理 ["Désir" et Capitalisme: une logique d'extension infinie], Kindle, Tôkyô, Kôdansha, « Kôdansha gendai shinsho », 1993, 221 p.

SAITÔ Minako 斎藤美奈子, *Kôittenron* 紅一点論: アニメ・特撮・伝記のヒロイン像 [La théorie de la seule femme dans le cercle: l'image des héroïnes dans les anime, la science-fiction et les mythes], Tôkyô, Chikuma Shobô, 2001.

SAITÔ Tamaki 斎藤環, *Sentô bishôjo no seishin bunseki* 戦闘美少女の精神分析 [Psychanalyse des belles enfants guerrières], Tôkyô, Chikuma shobô, 2006.

SAKOGUCHI Sanae 砂古口早苗, *Bugi no joô Kasagi Shizuko – kokoro zukizuki wakuwaku â shindo* ブギの女王・笠置シヅ子－心ズキズキワクワクああしんど [Kasagi Shizuko, la reine du *boogie-woogie* – tantôt blessée, tantôt folâtre, que cela me fatigue !], Tôkyô, Gendai shokan, 2010, 270 p.

SAKURAZAWA Makoto 櫻沢誠, *Okinawa gendai-shi - Beikoku tôchi, hondofukki kara `Ôru Okinawa' made* 沖縄現代史 - 米国統治、本土復帰から「オール沖縄」まで [Histoire contemporaine d'Okinawa - de l'occupation des États-Unis, à la restitution et à « All

Okinawa »], Tôkyô, Chûôkôron, 2015.

SASAYAMA Keisuke 笹山敬輔, *Maboroshi no kindai aidoru-shi: Meiji, Taishô, Shôwa no taishū geinô seisuiki* 幻の近代アイドル史　明治・大正・昭和の大衆芸能盛衰記 [L'histoire inédite des *aidoru* à l'époque moderne : un documentaire sur les vicissitudes de la culture populaire aux ères Meiji, Taishô et Shôwa], Shohan, Tôkyô-to Chiyoda-ku, Sairyūsha, « Figyūru Sai », 2014, 186 p.

SHEENA Ringo 椎名林檎, *Ongakuka no karute* 音楽家のカルテ [Dossier clinique d'une musicienne], Tôkyô, Sicchi pabushisshingu, 2014, 176 p.

SHIBA Tomonori 柴那典, *Hatsune Miku wa naze sekai wo kaeta noka?* 初音ミクはなぜ世界を変えたのか? [Comment Hatsune Miku a-t-elle changé le monde?], Tôkyô, Ôta shuppan, 2014.

SHINTANI Noriko 新谷のり子, *Hansenka : utau koto, soshite ikiru koto* 反戦歌: 唄うこと、そして生きること [La chanson protestataire : chanter et vivre], Tôkyô, Pîpuru sha, 1993.

SONODA Naoya 其田尚也, *RINGO FILE 1998-2008*, Tôkyô, Rokkingu on, 2009.

STEINHOFF Patricia G, *Nihon sekigun ha: sono shakai gaku teki monogatari* 日本赤軍派: その社会学的物語 [L'Armée rouge japonais – un récit sociologique], Tôkyô, Kawade shbô shinsha, 1991.

TAKANO Shûhei 高野修平, *Ongaku no ashita wo narasu* 音楽の明日を鳴らす [Appeler le lendemain de la musique], Tôkyô, Emuon Entateinmento, 2012, 232 p.

TAKENAKA Emiko 竹中恵美子(dir.), *Joshi rôdôron: « kikai no byôdô » kara « kekka no byôdô » e* 女子労働論:　「機会の平等」から「結果の平等」へ [De la théorie de l'employabilité des femmes: de « l'égalité des chances » à « l'égalité des résultats »], Shohan, Tôkyô, Yūhikaku, « Yūhikaku sensho », 58, 290 p.

TANAKA Mitsu 田中美津, *Inochi no onna tachi e- torimidashi ûman ribu ron* いのちの女たちへ: とり乱しウーマン・リブ論 [Aux femmes avec de l'esprit: une théorie désordonnée du *Ûman ribu*], Tôkyô, Pandora: gendai shokan, 2001.

TANAKA Tôko 田中東子, *Media bunka to jendâ no seijigaku : daisanpa féminizumu no shiten kara* メディア文化とジェンダーの政治学: 第三波フェミニズムの視点から [Les sciences politiques des médias et du genre sous l'angle de la troisième vague du féminisme], Tôkyô, Sekaishisôsha, 2012, 302 p.

TANIMOTO Naho 谷本菜穂, *Biyô seikei to keshô no shakai gaku* 美容整形と化粧の社会学 [Sociologie de la chirurgie esthétique et du maquillage], Tôkyô, Shinyôsha, 2008.

TERAO Saho 寺尾紗穂, *Genpatsu rôdôsha* 原発労働者 [Les travailleurs du nucléaire], Tôkyô, Kôdansha gendai shinsho, 2015, 203 p.

___, *Kanashi, hibi* 愛し、日々 [Ces jours si précieux], Tôkyô, Ten'nen bunko, 2012, 253 p.

___, *Hyôden Kawashima Yoshiko: dansô no etoranze* 評伝　川島芳子: 男装のエトランゼ [Biographie critique de Kawashima Yoshiko – l'étrangère en costume masculin], Tôkyô, Bungei Shunjū, « Bunshun shinsho », 2008, 258 p.

TOGAWA Jun 戸川純, *Togawa jun zen kashi kaisetsu shû : shippû dotô tokidoki hare* 戸川純全歌

詞解說集: 疾風怒濤ときどき晴れ [Commentaires des chansons de Togawa Jun : tempête et passion, parfois beau temps], Tôkyô, P-vain, 2016.

TSUDA Daisuke 津田大介, *Dare ga ongaku wo korosu noka?* だれが「音楽」を殺すのか? [Qui tue la « musique »?], Tôkyô, Shôeisha, 2004, 342 p.

TSUZAKI Tetsurô 津崎哲郎, *Kodomono gyakutai – sono jittai to enjo* 子どもの虐待―その実態と援助 [Les mauvais traitements sur les enfants – situation actuelle et aides disponibles], Shohan, Ôsaka-shi, Toki Shobô, 1992, 270 p.

UENO Chizuko 上野千鶴子, *Ikinobiru tame no shisô* 生き延びるための思想 [Philosophie de la survie], Tôkyô, Iwanami Shoten, 2012.

___, *Onnagirai: Nippon no misojinī* 女ぎらい：日本のミソジニー [Détester les femmes: la misogynie du Japon], Tôkyô, Kinokuniya Shoten, 2010, 285 p.

___, *Kafu chôsei to shihonsei: Marukusu-shugi feminizumu no chihei* 家父長制と資本制: マルクス主義フェミニズムの地平 [Patriarcat et capitalisme : la perspective du féminisme marxiste], Tôkyô, Iwanami shoten, « Iwanami-gendai-bunko Gakujutsu », 2009, 457 p.

___, *Nashonarizumu to jendâ* ナショナリズムとジェンダー [Nationalisme et genre], Tôkyô, Seidosha, 1998, 229 p.

UGAYA Hiromichi 烏賀陽弘道, *J-pop no shinshô fûkei* Jポップの心象風景 [Le panorama intérieur de la J-pop], Tôkyô, Bungei shunjû, 2005, 243 p.

___, *J-pop towa nani ka : kyodaika suru ongaku sangyô* Jポップとは何か: 巨大化する音楽産業 [Qu'est-ce que la J-pop? Une industrie musicale en pleine expansion], Tôkyô, Iwanami Shoten, 2005, 235 p.

UNO Koremasa 宇野惟正, *Ozawa Kenji no kikan* 小沢健二の帰還 [Le retour d'Ozawa Kenji], Tôkyô, Iwanami Shoten, 2017, 204 p.

___, *1998 nen no Utada Hikaru* 1998年の宇多田ヒカル [Utada Hikaru, chanteuse de l'année 1998], Tôkyô, Shinchôsha, 2016, 224 p.

WAJIMA Yūsuke 輪島祐介, *Tsukurareta « nihon no kokoro » shinwa –enka wo meguru taishû bunka shi-* 創られた「日本の心」神話-「演歌」をめぐる大衆音楽史 [Le mythe de « l'esprit japonais » - une histoire de la musique populaire autour de l'*enka*], Shohan, Tôkyô, Kôbunsha, « Kôbunsha shinsho », 2010, 358 p.

WRIGHT Elizabeth (trad. par Shîna Michi 椎名美智), *Lacan to posuto féminizumu* ラカンとポストフェミニズム [Lacan et le post-féminisme], Tôkyô, Iwanami Shoten, 2005.

YAMANE Kazuma 山根一眞, *Gyaru no kôzô* ギャルの構造 [De l'anatomie de « *gyaru* »], Tôkyô, Kôdansha, 1993.

YAMASHITA Yoshitaka 山下好孝, *Kansaiben kôgi* 関西弁講義 [Cours de dialecte du Kansai], Tôkyô, Kôdansha, 2013.

YOMOTA Inuhiko 四方田犬彦, *Kawaii ron*「かわいい」論 [La théorie du *kawaii*], Tôkyô, Chikuma shobô, 2010.

YOSHIDA Chia 吉田千亜, *Rupo boshi hinan: kesareyuku genpatsu jiko higaisha* ルポ母子避難―

消されゆく原発事故被害者 [Reportage sur les mères avec enfants déplacées, ou l'effacement des victimes de l'accident nucléaire], Tôkyô, Iwanami Shoten, « Iwanami shinsho. Shin akaban », 2016, 216 p.

YUASA Masayoshi 湯浅政義, *Ongaku bijinesu shikumi no subete* 音楽ビジネス仕組みのすべて [Tout savoir sur le secteur de la musique], Tôkyô, Oricon entateimento, 2004, 367 p.

Disc Collection Japanese Female Idols, Tôkyô, Shinkô Music Entertainment, 2012, 172 p.

Coll., *GS Gurûpu saunzu 1965-1970 Rokku bando ga gurûpu saunzu to yobareta jidai* GSグループサウンズ1965-1970 ロックバンドがグループサウンズと呼ばれた時代[1965-1970 : quand les groupes de rock étaient appelés *Group Sounds*], Kindai eiga-sha, 2013, p. 142.

Gendai-shi shiryô, dai 37, « Daihon'ei » 現代史資料　第37「大本営」[Documents d'Histoire contemporaine, n° 37, « Le quartier général impérial »], Tôkyô, Misuzu Shobô, 1967

Protest Song Chronicle, Tôkyô, Music Magazine, 2001. 190 p.

ARTICLES DANS DES REVUES OU DES OUVRAGES COLLECTIFS

ARAI Masato 新井真人, « *Oyamada vs Ozawa tettei hikaku purofairu* » 小山田vs小沢　徹底比較プロファイル [Une comparaison radicale entre Oyamada et Ozawa] in *Ongaku shi ga kakanai J-pop hihyô*, Takarajimasha, vol.25, 2003, p. 24

ARIMURA Yû 有村悠, « VOCALOID Leads Us To the Future », in *Eureka*, n° 15, vol. 40, 2008, p. 210‑227.

DOI Takayoshi 土井隆義, « AKB48's manic state, Hatsune Miku's Depressed state: The light and shadow of over-communicative society », in *Shakaigaku jânaru*, n° 39, mars 2014, p. 1‑22.

EHARA Yumiko 江原由美子, « Jendâ gainen no yûkôsei ni tsuite » ジェンダー概念の有効性について [De la valeur de la conception de genre], in *Bakku rasshu! , op. cit.*, 2006, pp. 41-44.

FUJISAWA Gô 藤沢剛, « Nakayama Rabi 中山ラビ » in Nihon no josei shingâ songu raita 日本の女性シンガーソングライター [Les auteures-compositrices-interprètes au Japon], Tôkyô, Shinka Music, 2013, p. 108‑108.

FURUGORI Tomoko 古郡鞆子et RI Seiga 李青雅, « Social Environments for Becoming Street-Homeless and an Analysis on the Determinants of Homelessness in Japan », in *Shôgakuronsan*, n° 3, vol. 55, mars 2014.

HASEGAWA Kei 長谷川啓, « 3.11 go no feminizumu ni mukete 3.11後のフェミニズムに向けて [Vers un féminisme post-mars 2011] » in *« 3.11 Fukushima » igo no feminizumu*「3.11フクシマ」以後のフェミニズム [Le féminisme après les évènements de mars 2011 et Fukushima], Tôkyô, Ochanomizu shobô, 2012, p. 94‑99.

HINAGO Akira 日名子暁, « Yoake no honogurai yami 夜明けのほの白い闇 [Pâle obscurité de l'aurore] » in ちょっと長い関係のブルース　君は浅川マキを聴いたか Chotto nagai kankei no burûsu – kimiha Asakawa Maki wo kiitaka, [De bien longues relations avec le blues — avez-vous écouté Asakawa Maki ?], Tôkyô, Yûraku shuppansha, 2011, p. 139‑144.

HIROSE Reiko 広瀬玲子, « The formation of Hiratsuka Raicho's thought: a discussion of the influence of Ellen Key's ideas on Hiratsuka Raicho and Honma Hisao », in *Jendâ shigaku*, vol. 2, 2006, p. 35‑48.

HIROSE Shin'ya 廣瀬晋也, « Shimao Toshio no nantô ron 島尾敏雄の南島論 [La théorie des îles du sud chez Shimao Toshio] », in *Amami nyuzu retâ*, nº 24, novembre 2005, p. 1‑7.

HOUSTON Barbara, « 'Jendâ furî' gainen ni kansuru komento »「ジェンダー・フリー」概念に関するコメント [Commentaires sur le concept de *gender free*] » in *Bakku rasshu ! Naze jendâ furî wa tatakareta noka ?* [Backlash ! Pourquoi le concept de « gender free » a-t-il fait l'objet d'attaques ?], traduit par Tomomi Yamaguchi, Tôkyô, Sôfûsha, 2006, p. 241‑242.

IBUKI Mikiko 伊吹美貴子, « Maria Mies's Subsistence Perspective : Rethinking Ecofeminism and Illich », in *Nihonjoshidai daigakuin ningen shakai kenkyū-ka kiyô*, vol. 22, mars 2016.

IDA Hiroyuki 伊田広行, « Feminisuto no ichibu ga dôshite jendâ furî gainen wo sakeru noka » フェミニストの一部がどうしてジェンダーフリー概念を避けるのか [Pourquoi une partie des féministes cherchent-elles à esquiver la notion de *gender free* ?] » in *Jendâ no kiki wo koeru! Tettei tôron bakku rasshu* ジェンダーの危機を超える！徹底討論バックラッシュ [Au-delà de la crise du genre ! Débat exhaustif autour du *backlash*], Tôkyô, Seikyûsha, 2006, p. 237‑245.

IDA Kumiko 伊田久美子, « Ekofeminizumu no konnichi teki igi : saiseisan rôdô no kanten kara » エコフェミニズムの今日的意義：再生産労働の視点から [La valeur actuelle de l'écoféminisme sous l'angle de la reproduction], in *Joseigaku kenkyû*, vol. 23, mars 2016, p. 33‑35.

IDE Maaya 井出真綾et USHIYAMA Yoshiyuki 牛山佳幸, « Formation of Attitudes Toward Pollution (kegare) in Ancient Japan », in *Shinshûdaigaku kyôikugakubu ronshû*, vol. 9, 31 mars 2016, p. 81‑93.

IGARASHI Tadashi 五十嵐正, « Ongaku sangyô ni okeru josei » 音楽産業における女性 [Les femmes dans l'industrie musicale] in *Narihibiku sei 鳴り響く性*, Tôkyô, Keisô Shobô, 1999, p. 84‑106.

IMANAKA Tetsuji 今中哲二, « Ītatemura jūmin no shoki gaibuhibaku-ryô no mitsumori » 飯舘村住民の初期外部被曝量の見積もり [Estimation de l'exposition externe initiale des résidents du village d'Iitate], in *Kagaku*, nº 3, vol. 84, mars 2014, p. 322‑330.

INAMASU Tatsuo 稲増達夫, « Introduction to Japanese Idology », in *Bulletin of Society for Changing Customs in Contemporary Japan*, nº 16, 2015, p. 32‑41.

INO Shin'ichi et 伊野真一, « Shutai, aidentiti, êjenshî – batorâ gainen no saikentô » 主体・アイデンティティ・エージェンシー-バトラー概念の再検討 [Sujet, identité, capacité d'agir - de la réconsidération des concepts chez Butler], in Gendai shisô, no 14, vol. 28, décembre

2000, p. 247‑255.

INOUE Takako 井上貴子, « Taiken-teki nihon rokku ron » 体験的ロック論 [Discours par expérience sur le rock japonais] in *Shogen ! Nihon no rokku 70's* 証言! 日本のロック70's. [v.1] [Témoignages du rock au Japon dans les années 1970 « vol.1 »], Musashino, Artes, 2009, p. 17‑19.

___, « "Itsudatsu" wo enjiru – onna no ko bando taiken kara mita "rokku to sei" » 「逸脱」を演じる—女の子バンド体験から見た「ロックと性」 [Jouer la « déviation » : le rock et le genre à travers les expériences des groupes de rock féminins] in *Narihibiku sei* 鳴り響く性, Tôkyô, Keisô Shobô, 58-83.

INOUE Teruko 井上輝子, « 'Jendâ', 'jendâ furî' no tsukaikata tsukawarekata » 「ジェンダー」「ジェンダー・フリー」の使い方、使われ方 [L'usage et l'utilisation des termes *gender* et *gender free*] in *Jendâ no kiki wo koeru! Tettei tôron bakku rasshu*, Tôkyô, Seikyūsha, 2006, p. 61‑82.

INOUE Teruko, NAGAO Yôko 長尾洋子 et FUNAHASHI Kuniko 舟橋邦子, « Ûman ribu no shisô to undô – kanren shiryô no kisoteki kenkyû » ウーマンリブの思想と運動--関連資料の基礎的研究 [Pensée et activisme pendant les Ûman rib – documents et recherches relatifs], in *Tozai Nanboku : Bulletin of the Wako Institute of Social and Cultural Sciences*, vol. 2006, 2006, p. 134‑158.

ITÔ Shigeki 伊藤茂樹, « IJIME (Bullying) Constructed as a Problem of Mind », in *Kyôîku-shakai-gaku kenkyû*, vol. 59, 1996, p. 21‑37.

IWATA Kanae 岩田香奈江, « Social Structural Effects on Regional Truancy Rates: A Preliminary Study for the School Attendance Policy Reforms in Tôkyô City », in *Jinbungakuhô-shakai-gaku*, vol. 43, mars 2008, p. 23‑36.

KAMEWADA Takeshi 亀和田武, « Zasetsu sae dekinakatta 1970 nendai no watashi tachini » 挫折さえできなかった1970年代の私たちに [À nous, la génération des années 1970, qui ne pouvions même pas décourager] in *Chotto nagai kankei no burûsu – kimiha Asakawa Maki wo kiitaka* ちょっと長い関係のブルース　君は浅川マキを聴いたか [De bien longues relations avec le blues — avez-vous écouté Asakawa Maki ?], Tôkyô, Yûraku shuppansha, 2011, p. 170‑175.

KANAI Yoshiko 金井淑子, « Rôdô undô feminizumu – shokuba ni mochikomareta kafuchôsei » 労働運動フェミニズム—職場にもちこまれた家父長制 [Le féminisme dans le syndicalisme – le patriarcat sur le lieu de travail], in *Rôdô undô kenkyû*, n° 244, 1989.

KATÔ Natsuki 加藤夏希, « Sabetsu-go kisei to media -- "chibikurosanbo" mondai wo chūshin ni » 差別語規制とメディア-『ちびくろサンボ』問題を中心に [Censure de mots discriminatoires et médias: à travers l'analyse du débat sur *Chibikuro sanbo*], in *Riterashî-sh ikenkyû*, n° 3, 2010, p. 41‑54.

KAWATA Takuya 河田拓也, « Nakajima Miyuki wa kauntâ karuchâ deha nai ! » 中島みゆきはカウンターカルチャーじゃない！ [Nakajima Miyuki ne fait pas partie des milieux de la contre-culture !], in *Ongakushi ga kakanai J-pop hihyô*, n° 24, avril 2003, p. 115.

KINOSHITA Chigaya 木下ちがや, « Hangenpatsu demo wa dono yôni tenkai shitaka » 反原発デモ

はどのように展開したか [Comment les manifestations antinucléaires se sont-elles développées?] in *Genpatsu wo tomeru hitobito* 原発を止める人々 [Ces personnes qui arrêtent les centrales nucléaires], Tôkyô, Bungei Shunjû, 2013, p. 305‑313.

KITAGAWA Junko 北川純子, « Nihon no popyurâ ongaku to 'josei no hyôgen' »日本のポピュラー音楽と「女性の表現」 [la musique populaire au Japon et « l'expression des femmes »] in *Shikaku hyôshô to ongaku [les représentations visuelles et la musique]*, Tôkyô, Akashi shoten, « Jendâ shi sôsho », 2010, p. 136‑140.

KOBAYASHI Mariko 小林万里子 et IGARASHI Fumio 五十嵐文生, « `Otoko no kao ga hikitsuru yôna uta wo'-- josei kaihô o sakebi tsudzukeru kashu -- Shinga - songuraita - kobayashi mariko-san »「男の顔がひきつるような歌を」--女性解放を叫び続ける歌手--シンガ-・ソングライタ- 小林万里子さん « Des chansons crispantes pour les hommes » : l'ACI Kobayashi Mariko, celle qui ne cessera de donner de la voix pour l'émancipation des femmes], in *Asahi jânaru*, n° 44, vol. 22, 31 octobre 1980, p. p34-39.

KONDÔ Kazuko 近藤和子, « Greenham no onna tachi kara Fukushima no onna tachi e » グリーナムの女たちから福島の女たちへ [Des femmes de Greenham aux femmes de Fukushima] in *Fukushima genpatsu to onna tachi* 福島原発と女たち [La centrale nucléaire de Fukushima et les femmes], Tôkyô, Nashinokisha, 2012.

KUROKI Mayo 黒木真代, « Sekaino domannaka de kawaii wo sakebu mono » 世界のど真ん中でかわいいを叫ぶもの [Celle qui crie « *kawaii* » au centre du monde], in *Eureka*, n° 7, vol. 49, 2017, p. 206‑211.

LEE Jinah 李津娥, « Kôkoku, shôhi, jendâ » 広告、消費、ジェンダー [Publicité, consommation et genre] in *Media to jendâ*, Jinah Lee (dir.), Dai 1-Han, Tôkyô, Keisô Shobô, 2012, p. 145‑177.

MASUBUCHI Hideki 増渕英紀, « Nihon ga taiken shita rokku no riariti » 日本が体験したロックのリアリティ [La réalité du rock que l'a vécue le Japon] in *Nihon no rokku ga atsukatta koro* 日本のロックが熱かったころ [L'époque où le rock japonais a connu l'essor], Tôkyô, Seikyûsha, 2008, p. 87‑88.

MITA Munesuke 見田宗介, « Kindai Nippon no shinjô no rekishi 近代日本の心情の歴史 [Histoire des sentiments et des mentalités dans le Japon moderne] » in *Mita Munesuke chosaku shû IV 見田宗介著作集IV [Recueil d'œuvres populaires de Mita Munesuke]*, Tôkyô, Iwanami Shoten, 2012, p. 336.

MIYADAI Shinji 宮台真司, « Nejireta shakai no genjô to mezasu beki dai san no michi ねじれた社会の現状と目指すべき第3の道 [L'état actuel d'une société gauchie et la troisième voie à cibler] » in *Bakku rasshu ! Naze jendâ furî wa tatakareta noka?*, Tôkyô, Sôfûsha, 2006, p. 15‑16.

MOROI Katsuhide 諸井克英, « A Pop Star is Adapting to the Times », in *Dôshishajoshidaigaku seikatsukagaku*, vol. 47, 2013, p. 38‑42.

NAGASAWA Tomoyuki 中沢伴行, « Nakajima Miyuki 中島みゆき » in *1970 Ongakujin hyakka*, Tôkyô, Gakushûkenkyûsha, 1994.

NAGATA Mieko 永田美江子, "The Present Situation and the Problem of the Equal Employment

Opportunity Law Between Men and Women", in *Heian Jogakuin University journal*, vol. 9, 31 mars 2009, p. 43‑53.

NAKAJIMA Ikuko 中嶋郁子, « 'Hôsô kinshi uta' wo megutte – jidai ni honrô sareta uta »「放送禁止歌」をめぐって　時代に翻弄された歌 [Autour des « chansons interdites de diffusion » – des œuvres à la merci des conjonctures sociales], in *Nihonbunkaronnenpô*, vol. 16, 31 mars 2013, p. 27‑60.

NAKAMORI Akio 中森昭夫, « Haisengo aidoru ron » 敗戦後アイドル論 [Les aidoru après la guerre], in *Issatsu no hon*, nº 2, vol. 19, février 2014, p. 43‑45.

NAKAMURA Momoko 中村桃子, « Naze shôjo wa jibun wo boku to yobunoka » なぜ少女は自分を「ぼく」と呼ぶのか [Pourquoi les jeunes filles se désignent-elles par un pronom personnel masculin ?] in *Hyôgen to media* 表現とメディア [Médias et expression], Tôkyô, Iwanami Shoten, « Nihon no féminizumu », 2009, p. 275‑290.

NAMBA Kôji 難波功士, « Concerning Youth Subcultures in the Postwar Era Vol. 4: "Otaku-zoku" and "Shibuya-kei" », in *Kwansei gakuin shakai gakubu kiyô*, vol. 99, 2005, p. 131‑153.

NOIZ et NORANEKO, « Saundo demo' shikô: Hito wa donchansawagi no naka ni shakai henkaku no yume wo miru ka » 「サウンドデモ」史考――人はどんちゃん騒ぎのなかに社会変革の夢を見るか [Considération historique "Sound Demo" - Est-ce que les gens rêvent des changements sociaux dans une ambiance festive?] in *Anâkizumu*, vol. 12.

OCHIAI Emiko 落合恵美子, « Bijuaru imêji toshite no onna _ sengojosei zasshi ga miseru seiyakuwari » ビジュアル・イメージとしての女―戦後女性雑誌が見せる性役割 [Les femmes comme images visuelles : des rôles genrés dans les magazines depuis la Seconde Guerre mondiale] in *Hyôgen to media* 表現とメディア [Médias et expression], Tôkyô, Iwanamishoten, « Shinpen Nihon no feminizumu », 2009, p. 39‑70.

OGUMA Eiji, « Môten wo saguri ateta shikô – 3.11 igo no shoundô no tsûshi to bunseki » 盲点を探り当てた思考 - 3.11以後の諸運動の通史と分析 [Penser les angles morts - Histoire et analyse de divers mouvements depuis le 11 mars] in *Genpatsu wo tomeru hitobito* 原発を止める人々 [Ces gens qui arrêtent les centrales nucléaires], Tôkyô, Bungei Shunjū, 2013, p. 200.

ÔHASHI Yukako 大橋由香子, « Shigarami, nariyuki, akirame no nakadeno hitori hitori no sentaku wo taisetsu ni shitai -bosei, feminizumu, yûsei shisô » しがらみ、なりゆき、あきらめのなかでの一人ひとりの選択を大切にしたい　－　母性、フェミニズム、優生思想 [Respectons le choix de chacun dans la contrainte, le processus de vie et la résignation – maternité, féminisme et eugénisme] in *Fukushima genpatsu jiko to on'na-tachi ― deai wo tsunagu* 福島原発事故と女たち―出会いをつなぐ[L'accident de la centrale nucléaire de Fukushima et les femmes - Rencontres], Tôkyô, Nashinokisha, 2012.

OKAZAKI Kanjirô, « Oto wa Nihongo wo tachikireru ka » 音はニホンゴを断ち切れるか [La sonnorité peut-elle se détacher de la langue japonaise?] in *Eureka*, nº 9, vol. 35, juin 2003, p. 145‑157.

OKAMURA Shino 岡村詩野, « Aidoru to shite no furippâzu gitâ » アイドルとしてのフリッパーズ・

ギター [Les Flipper's Guitar en tant qu'idoles] in Ongaku shi ga kakanai J-pop hihyô, ibid., p. 36.

ÔMORI Seiko 大森靖子et ONOJIMA Dai 小野嶋大, « "Kamisama" wo tsukuridasu ongaku » 「神様」をつくり出す音楽 [La musique qui génère "Dieu"] in *Eureka*, nº 7, vol. 49, 2017, p. 54‐73.

ÔTA Yoshitaka 大田純貴, « Soredemo nao, tamerau koto : "hesitation" to/no tamerai no geijutsu » それでもなお、ためらうこと："hesitation"と／のためらいの芸術 [Hésiter malgré tout : "l'hésitation" et/de l'art de scrupule] in *Arutesu*, vol. 1, p. 76‐88.

OZAWA Kenji 小沢健二, « Kigyôteki na shakai, serapî teki na shakai » 企業的な社会、セラピー的な社会 [Société entrepreneuse, société thérapeutique] in *Shakai-rinshô zasshi*, nº 3, vol. 14, 11 mars 2007, p. 2‐52.

___, « Usagi! (daisan-wa) » うさぎ! (第3話) [Usagi! Episode 3] in *Kodomo to mukashi-banashi*, nº 27, 2006, p. 23‐36.

___, « Shinrensai Usagi! (daiichi-wa) » 新連載 うさぎ! (第1話) [Nouvelle série : Usagi! Episode 1] in *Kodomo to mukashi-banashi*, nº 25, 2005, p. 28‐38.

RIKUTA Izumi 陸田いずみ, « Dêta de miru hataraku josei no jitsujô » データでみる働く女性の実情 [Situation actuelle des femmes actives du pointde vue statistique] in *Report*, Kyôristu sôgô kenkyûsho, vol. 154, 2014, p. 39‐44.

SAITÔ Masami 斎藤正美, « Ūmanribu to media'`ribu to josei-gaku' no danzetsu o saikô suru --1970-nen aki "Asahishinbun" tonai-ban no ribu hôdô o kiten to shite » 「ウーマンリブとメディア」「リブと女性学」の断絶を再考する--1970年秋『朝日新聞』都内版のリブ報道を起点として [Reconsidérer la rupture discurive au sujet des rapports entre Ûman ribu, médias et études féminines à partir des informations diffusées dans l'édition régionale du quotidien Asahi, au cours de l'automne 1970] in *Nihon joseigaku kenkyûkai*, nº 24, , p. 1‐20.

SAKAI Kazuko 酒井和子, « Jendâ kara mita rôdô undô to josei rôdô undô no orutanatibu »ジェンダーからみた労働運動と女性労働者運動のオルタナティブ[Les alternatives au syndicalisme et au syndicalisme féminin du point de vue du genre] in *Rôdô hôritsu shunpô*, nº 1572, mars 2004, p. 54‐58.

SASAKI Wataru 佐々木渉, « Umino oya ga kataru Hatsune Miku to angura karuchâ » 生みの親が語る初音ミクとアングラカルチャー [La voix du créateur de Hatsune Miku sur Miku et la culture *underground*] in *Eureka*, nº 15, vol. 40, 2008, p. 8‐17.

SATÔ Yoshiaki 佐藤良明, « Sekai to nihon no rokku no hajimari » 世界と日本のロックの始まり [Les débuts du rock au Japon et dans le monde] in INOUE Takako (dir.), *Nihon de rokku ga atsukatta koro* [Quand la musique rock enflammait le Japon], Tôkyô, Seikyûsha, 2009, p. 60‐61.

SHIBATA Eri 柴田英里, « Yasashisa » niyotte misuterareru subete no mono ni sasageru airabuyû – Ômori Seiko no feminizumu » 「やさしさ」によって見棄てられる総てのものに捧げるあいらぶゆー [Le "I love you" qui est dédié, par sa bienveillance, à tous ceux qui ont été abandonnés] in *Eureka*, nº 7, vol. 49, 2017, p. 196‐205.

SHUTÔ Wakana 首藤若菜, « Josei kumiai yakuin no zôka to kumiai undô no henka » 女性組合役員の増加と組合運動の変化 [L'augmentation du nombre de femmes dans les syndicats et l'évolution du syndicalisme] in *Ohara shakai mondai kenkyû-jo*, n° 633, juillet 2011, p. 20‐35.

SUZUKI Midori 鈴木みどり, « Genjitsu wo tsukuridasu sôchi / imêji CM » 現実を作り出す装置・イメージCM [Le dispositif moteur de la réalité : la publicité visuelle] in *Hyôgen to media 表現とメディア [Médias et expression]*, Tôkyô, Iwanamishoten, « Shinpen Nihon no feminizumu », 2009.

TACHI Kaoru 舘かおる, « Kindai tennô sei kokka to seibetsu nibunka » 近代天皇制国家と性別二分化 [L'État impérial de l'ère moderne et la division des sexes] in TANAZAWA Naoko 棚沢直子 et NAKAJIMA Ikuko 中島郁子 (dir.), フランスから見る日本ジェンダー史 [Histoire des femmes au Japon : Une approche française], Tôkyô, Shin.yôsha, 2007, p. 135‐166.

TAGAWA Takahiro 田川隆博, « Direction of Otaku study », in *Nagoya bunri daigaku kiyô*, n° 9, 2009, p. 73‐80.

TAKAHASHI Shirô 高橋史郎, « Kateika toiu kankyô horumon, farosu wo tamete kuni tatazu – momo kara umareta momoko chan wa oni to kyôsei ? Iikagen ni shiro, feminizumu no koshinuke domo »「家庭科」という環境ホルモン ファロスを矯めて国立たず--桃から生まれたももこちゃんは鬼と共生? いい加減にしろ、フェミニズムの腑抜けども [Des perturbateurs endocriniens nommés *économie domestique* : le contrôle du phallus ne servira pas à l'État. Une jeune fille née d'une pêche peut-elle cohabiter avec un démon ? J'en ai marre de ces abruties de féministes!] in *Shokun*, n° 7, vol. 34, juin 2002, p. 156‐166.

TAKAHATA Akihisa , 高畑明尚 « `Jendâ' no senryaku to `tenkai'-- irīchi kara feminizumu he »「ジェンダー」の戦略と「転回」--イリイチからフェミニズムへ [Stratégie de « genre » et « évolution » - de Illch au féminisme] in *Ryûkyû-daigaku keizai-kenkyû*, n° 57, mars 1999, p. 79‐103.

TAKARA Miki 高良美樹, OKUDA Iwao 與久田巌 et KURAMOTO Naoki 倉元直樹, « Can we measure "Okinawan Identity"? : Survey for undergraduate Students in Okinawa », in *Journal of quality education*, vol. 4, mars 2012, p. 131‐148.

TAKEDA Tôru 武田徹, « Kanojo wa nani wo utawankatatta noka? » 彼女は何を歌わなかったのか ? [Que n'a-t-elle donc chanté?] in *Ongakushi ga kakanai J-pop hihyô*, vol. 16, décembre 2001.

TAKEMURA Kazuko 竹村和子, « 'Ima wo ikiru' 'posuto' feminizumu riron »「今を生きる」'ポスト'フェミニズム理論 [La théorie du « post » féminisme de « l'instant présent »] in *"Posuto" feminizumu*「ポスト」フェミニズム ["Post" féminisme], Tôkyô, Sakuhinsha, 2003, p. 105‐117.

TAKENAKA Emiko 竹中恵美子, « Recommendation » in *Onna, orugu ki [La mémoire de l'impliquation des femmes]*, Tôkyô., Domesu shuppan, 2016.

TANADA Teruyoshi 棚田輝義, YAMAUCHI Hiroyuki 山内博之 « An Analysisi of Lyrics in New Music -The Loss of Folk Song Lyric Characteristics- », in *Jissenkokubungaku*, vol. 81, 15 mars 2012, p. 1‐23.

TANAKA Mitsu 田中美津, « Benjo kara no kaihô » 便所からの解放 [La libération des chiottes] in *Ribu to feminizumu*, Tôkyô, Iwanami Shoten, « Shinpen nihon no feminizumu feminizumu », 2009, p. 56‑58.

TANAKA Yûko 田中裕子, « « Ikagawashisa », « Taihai », « Shi » 「いかがわしさ」「退廃」「死」 [« louche », « décadence », « mort »] » in *Chotto nagai kankei no burûsu – kimiha Asakawa Maki wo kiitaka*, op.cit., 2011, p. 91‑99.

TANIGUCHI Hideko 谷口秀子, « "Yamamba" as a Heroine in Contemporary Children's Literature in Japan », in *Gengobunkaronkyû*, vol. 19, 2004, p. 171‑178.

TOGAWA Jun 戸川純 et MIZUKOSHI Maki 溝口真紀, « Togawa jun, intabyû » 戸川純、インタビュー [Entretien avec Togawa Jun] in *Zero nendai no ongaku -bicchi fôku hen-* ゼロ年代の音楽　ビッチフォーク編 [La musique des années 2000 - « Bitch Folk »], Tôkyô, Kawade shobô shinsha, 2011, p. 121‑126.

TSUNO Kimio 津野公男, « Shinjiyû shugi ka no rôdôsha kaikyû no jôtai » 新自由主義下の労働者階級の状態 [La situation des ouvriers sous le néolibéralisme] in, Tôkyô, Izumibashi shobô, 2009, p. 203‑218.

UA et KAWAGUCHI Miho 川口美保, « Hontô no chikyû no aruki kata » 本当の地球の歩き方 [La vraie manière d'explorer la Terre] in *SWITCH*, nº 7, vol. 25, juillet 2007, p. 32‑45.

___, « Grounding soul songs – shizuka na mono no koe Grounding soul songs - 静かなものの声 [Grounding soul songs – la voix des silencieux] », in *SWITCH*, nº 11, vol. 23, novembre 2005, p. 26‑34.

UENO Chizuko 上野千鶴子, « Neo liberarizumu to jendâ » ネオリベラリズムとジェンダー [Néolibéralisme et genre] in *Journal of gender studies, Ochanomizu University :* お茶の水女子大学ジェンダー研究所年報, nº 20, mars 2017, p. 21‑33.

___, « Migi mo hidari mo makkura yami no jidai deshita » 右も左も真っ暗闇の時代でした [C'était une époque sombre] in ちょっと長い関係のブルース　君は浅川マキを聴いたか Chotto nagai kankei no burûsu – kimiha Asakawa Maki wo kiitaka, [De bien longues relations avec le blues — avez-vous écouté Asakawa Maki ?], Tôkyô, Yûraku shuppansha, 2011, p. 21‑26.

___, « Fuan na otoko tachi no kimyô na "rentai" » 不安なオトコたちの奇妙な「連帯」 [L'étrange « solidarité » des hommes angoissés] in *Bakku rasshu ! Naze jendâ furî wa tatakareta noka?* バックラッシュ！なぜジェンダー・フリーは叩かれたのか？[Backlash ! Pourquoi le concept de « gender free » a-t-il fait l'objet d'attaques ?], Tôkyô, Sôfûsha, 2006, p. 378‑439.

UENO Chizuko et ÔTSUKA Eiji, « `Sengo minshu shugi' to `Matsuda Seiko'» 「戦後民主主義」と「松田聖子」 [La "démocratie d'après-guerre" et Matsuda Seiko], in *Shokun!*, nº 11, vol. 26, 1994, p. 90‑102.

USHIYAMA Miho 牛山美穂, « The notions of "resistance" and 'tactics' », in *Shiseigaku kenkyû*, vol. 8, 25 novembre 2006, p. 191‑210.

WAKAKUWA Midori 若桑みどり, « Bakku rasshu no nagare » バックラッシュの流れ [L'évolution du *backlash*] in *Jendâ no kiki wo koeru! Tettei tôron bakku rasshu*, Tôkyô, Seikyūsha,

2006, p. 83‑124.

WATANABE Jun 渡辺潤, « Wakamono bunka kara seiji wo miru » 若者文化から政治を見る [La politique sous l'angle de la culture des jeunes], in *Wakamono no genzai 'Seiji'* 若者の現代と「政治」[L'actualité de la jeune génération – politique], Tôkyô, Nippon tosho sentâ, 2011, p. 266‑270.

YAMADA Wataru 山田航, « Shijin Ômori Seiko – zetsubô no gendai kei- » 詩人大森靖子 - 絶望の現代系 [La poète Ômori Seiko - le désespoir de notre temps] in *Eureka*, n° 7, vol. 49, 2017, p. 188‑195.

YAMAGUCHI Shin'ya 山口晋也 et ISA Tsunetoshi 伊佐常利, « The Popular Song in which Broadcast was Forbidden: The Actual Condition and Problems of Self-imposed Control System in Okinawa Broadcasting Station », in *Bunka-jôhôgaku kenkyû*, vol. 2, 2003, p. 51‑82.

YAMAGUCHI Tomomi 山口智美, « Jendâ furî ronsô to feminizumu undô no ushinawareta 10 nen » ジェンダーフリー論争とフェミニズム運動の失われた10年 [La décennie perdue du débat sur le *Gender Free* et des mouvements féministes] in *Bakku rasshu ! Naze jendâ furî wa tatakareta noka?*, Tôkyô, Sôfûsha, 2006, p. 267.

YAMAMOTO Toshiharu 山本俊治, « Ôsakafu hôgen » 大阪府方言 [Le parler d'Osaka] in *Kinkihôgen no sôgô-kenkyû [Étude générale des dialectes de la région du Kinki]*, Tôkyô, Sanshôdô, 1962, p. 421‑494.

YAMANE Sumika 山根純佳, « Genpatsu jiko ni yoru `boshi hinan' mondai to sono shien: Yamagata ken ni okeru hinan-sha chôsa no dēta kara » 原発事故による「母子避難」問題とその支援: 山形県における避難者調査のデータから [Le problème des « mères déplacées avec leurs enfants » à la suite de l'accident nucléaire et des aides : données de l'enquête sur les évacués dans la préfecture de Yamagata] in *Yamagata-daigaku jinbun-gakubu kenkyū nenpô*, n° 10, février 2013, p. 37‑51.

YAMASAKI Aki 山崎晶, « Content analysis of Japanese popular music », in *Ningengaku kenkyû*, vol. 17, mars 2017, p. 1‑11.

YAMASHITA Teruhiro 山下輝裕, « Nojuku seikatsu ni okeru nakama to iu komyunikêshon » 野宿生活における仲間というコミュニケーション [Les *nakama*, une forme de communication dans la vie à la rue], in *Shakaigaku hyôron*, n° 3, vol. 57, 12 septembre 2006, p. 587‑599.

YOKOYAMA Michifumi 横山道史, « Nihon ni okeru feminizumu to ekorojî no fukô na sôgû to ribetsu : féminizumu to ekorojî no kessetsuten ni kansuru ichikôsatsu » 日本におけるフェミニズムとエコロジーの不幸な遭遇と離別 : フェミニズムとエコロジーの結節点に関する一考察 [La rencontre et la séparation malheureuses de l'écologie et du féminisme au Japon : une étude sur les liens entre féminisme et écologie] in *Gijutsu-manéjimento kenkyû*, vol. 6, 2007, p. 21‑33.

YOSHIDA Tsuneo 吉田恒雄, « Jidô gyakutai bôshi-hôoyobi jidô fukushi-hô no kaisei to korekara no kadai »児童虐待防止法および児童福祉法の改正とこれからの課題 [La révision et les futures problématiques de la Loi sur la protection de l'enfance et de la Loi sur la prévention des abus envers les enfants] in *Kodomo no niji jôhô kenshû sentâ kiyô*,

2005.p. 22.

YOSHII Michiko 吉井美知子, « Study on Anti-Nuclear Songs of Japan in 2011 : Compared with Anti-War Songs of Vietnam in 1960s » in *Miedaigaku kokusai kôryôsentâ kiyô*, vol. 7, 2012, p. 55‑65.

OUVRAGES EN LANGUES OCCIDENTALES

ALLEN Matthew, *Identity and Resistance in Okinawa*, Lanham, Md, Rowman & Littlefield Publishers (coll. « Asian voices »), 2002, 265 p.

AOYAGI Hiroshi, *Islands of Eight Million Smiles: Idol Performance and Symbolic Production in Contemporary Japan*, Cambridge, Mass, Harvard University Asia Center : distributed by Harvard University Press (coll. « Harvard East Asian monographs »), 2005, 290 p.

ARYA Rina, *Abjection and Representation: An Exploration of Abjection in The Visual Arts, Film and Literature*, s.l., Palgrave Macmillan, 2014, 244 p.

ATTALI Jacques, *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Libr. Générale Française (coll. « Le livre de poche Biblio Essais »), 1986, 247 p.

BARRETT Michèle et PHILLIPS Anne (eds.), *Destabilizing Theory: Contemporary Feminist Debates*, Stanford, Calif, Stanford University Press, 1992, 224 p.

BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, 233 p.

BAUDRILLARD Jean et MEYER J. P., *La société de consommation: ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard (coll. « Collection folio Essais »), 2009, 318 p.

BERQUE Augustin, *Écoumène: introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2010.

BERQUE Augustin, *Médiance: de milieux en paysages*, Paris, Belin, 2000.

BHABHA Homi K., *The Location of Culture*, London ; New York, Routledge, 1994, 285 p.

BIZZONI Lise, PRÉVOST-THOMAS Cécile et SAINT-LAURENT Dany (eds.), *La chanson francophone contemporaine engagée: essai*, Montréal, Triptyque, 2008, 185 p.

BOURDAGHS Michael K., *Sayonara Amerika, Sayonara Nippon: A Geopolitical Prehistory of J-Pop*, New York, Columbia University Press (coll. « Asia perspectives: history, society, and culture »), 2012, 285 p.

BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Éd. augm. d'une préface., Paris, Ed. du Seuil (coll. « Collection Points Essais »), 2002, 177 p.

BROOKS Ann, *Postfeminisms Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*, London, Routledge, 2002, 240 p.

BRYSON Valerie, *Gender and the Politics of Time: Feminist Theory and Contemporary Debates*, Bristol, Policy, 2007, 222 p.

BURNS Lori et LAFRANCE Mélisse, *Disruptive divas: Feminism, Identity & Popular Music*, New York, Routledge (coll. « Studies in contemporary music and culture »), 2002, 228 p.

BUTLER Judith, *Bodies That Matter: on The Discursive Limits of « Sex »*, Abingdon, Oxon ; New York, NY, Routledge (coll. « Routledge classics »), 2011, 219 p.

BUTLER Judith, *Gender Trouble: Feminism and The Subversion of Identity*, New York, Routledge (coll. « Routledge classics »), 2006, 236 p.

BUTLER Judith, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London ; New York, Verso, 2004, 168 p.

BUTLER Judith, CERVULLE Maxime, MARELLI Joëlle et BUTLER Judith, *Défaire le genre*, Paris, Editions Amsterdam, 2016.

BUTLER Judith et SCOTT Joan Wallach (eds.), *Feminists Theorize the Political*, New York, Routledge, 1992, 485 p.

CERTEAU Michel de, GIARD Luce et CERTEAU Michel, *Arts de faire*, Nouvelle éd., Paris, Gallimard (coll. « L' invention du quotidien »), 2010, 349 p.

CRITCHLEY Simon et MOUFFE Chantal (eds.), *Deconstruction and Pragmatism*, London ; New York, Routledge, 1996, 88 p.

DAVIS Natalie Zemon, THÉBAUD Françoise, FRAISSE Geneviève, SCHMITT-PANTEL Pauline, DUBY Georges, PERROT Michelle et KLAPISCH-ZUBER Christiane, *Histoire des femmes en occident*, Paris, Perrin, 2002, 896 p.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix et DELEUZE Gilles, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de minuit (coll. « Collection "Critique" »), 1980, 645 p.

DERRIDA Jacques, *L' écriture et la différence*, Paris, Seuil (coll. « Collection Tel Quel »), 1997, 435 p.

DERRIDA Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Collection "Critique" »), 1967, 448 p.

DODANE Claire, *Yosano Akiko : poète de la passion et figure du féminisme japonais*, Aurillac, Publications Orientalistes de France, 2000, 356 p.

EVANS Liz (ed.), *Women, Sex, and Rock'n'Roll: in Their Own Words*, London ; San Francisco, Pandora, 1994, 276 p.

EYERMAN Ron et JAMISON Andrew, *Music and Social Movements –Mobilizing Traditions in the Twentieth Century–*, Cambridge, [England] ; New York, Cambridge University Press (coll. « Cambridge cultural social studies »), 1998, 191 p.

FERRY Luc, *Le nouvel ordre écologique: l'arbre, l'animal et l'homme*, Paris, B. Grasset,

1993.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris, Gallimard (coll. « Collection TEL »), 2008, 360 p.

FRASER Nancy et BARTKY Sandra Lee (eds.), *Revaluing French Feminism: Critical Essays on Difference, Agency, and Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1992, 201 p.

FREEDMAN Estelle B, *No Turning Back: the History of Feminism and the Future of Women*, New York, Ballantine Books, 2003, 464 p.

FRITH Simon, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, 1. Harvard Univ. Press pb. ed., 3. print., Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1999, 352 p.

FRITH Simon et GOODWIN Andrew (eds.), *On record: Rock, Pop, and the Written Word*, Reprinted., London, Routledge, 2007, 492 p.

GALBRAITH Patrick W., *The Moé Manifesto: an Insider's Look at the Worlds of Manga, Anime, and Gaming*, North Clarendon, VT, Tuttle Publishing, 2014, 192 p.

GALBRAITH Patrick W. et KARLIN Jason G. (eds.), *Idols and Celebrity in Japanese Media Culture*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York, Palgrave Macmillan, 2012, 239 p.

GILLIGAN Carol, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1993, 184 p.

HARVEY David, *A Brief History of Neoliberalism*, Reprinted., Oxford, Oxford Univ. Press, 2011, 247 p.

HEBDIGE Dick, *Sous-culture: le sens du style*, Paris, La Découverte, 2008, 156 p.

HELD Virginia, *The Ethics of Care: Personal, Political, and Global*, Oxford ; New York, Oxford University Press, 2006, 211 p.

HOOKS bell, *Feminist Theory: From Margin to Center*, New York, Routledge, 2015, 179 p.

HOOKS bell, *Feminism is For Everybody: Passionate Politics*, Second edition., New York, Routledge, 2015, 123 p.

IDDON Martin et MARSHALL Melanie L. (eds.), *Lady Gaga and Popular Music: Performing Gender, fashion, and Culture*, New York, Routledge (coll. « Routledge studies in popular music »), 2014, 302 p.

JOLIVET Muriel, *Japon, la crise des modèles*, Arles, Philippe Picquier (coll. « Reportages »), 2010, 308 p.

KOSKOFF Ellen et CUSICK Suzanne G., *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender*, Urbana, Ill., Univ. of Illinois Press (coll. « New perspectives on gender in music »), 2014, 237 p.

KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil

(coll. « Points. Essais »), 1980, 247 p.

KUERSTEN Ashlyn K., *Women and the Law: Leaders, Cases, and Documents*, Santa Barbara, Calif, ABC-CLIO, 2003, 256 p.

KUMAGAI Naoko et NOBLE David, *The Comfort Women: Historical, Political, Legal and Moral Perspectives*, First English edition., Tokyo, International House of Japan (coll. « LTCB international library selection »), 2016, 229 p.

LAKOFF George et JOHNSON Mark, *Metaphore, We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, 276 p.

LATOUR Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique*, Kindle., Paris, Editions La Découverte (coll. « Collection L'Armillaire »), 2013, 210 p.

LEBRUN Barbara (ed.), *Chanson et performance: mise en scène du corps dans la chanson francaise et Francophone*, Paris, Harmattan (coll. « Logiques sociales. Études culturelles »), 2012, 216 p.

LEBRUN Barbara, *Protest Music in France: Production, Identity and Audiences*, Farnham, England ; Burlington, VT, Ashgate (coll. « Ashgate popular and folk music series »), 2009, 192 p.

LEONARD Marion, *Gender in The Music Industry: rock, Discourse, and Girl Power*, Aldershot, Hampshire, England ; Burlington, VT, Ashgate (coll. « Ashgate popular and folk music series »), 2007, 239 p.

LÉVY Christine (ed.), *Genre et modernité au Japon: la revue Seitô et la femme nouvelle*, Rennes, Presses Univ. de Rennes (coll. « Archives du féminisme »), 2014, 352 p.

MACKIE Vera C., *Feminism in Modern Japan*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press (coll. « Contemporary Japanese society »), 2003, 293 p.

MANABE Noriko, *The Revolution Will Not Be Televised: Protest Music After Fukushima*, New York, NY, Oxford University Press, 2015, 433 p.

MARCUS Sara, *Girls to the Front: the True Story of the Riot Grrrl Revolution*, 1st ed., New York, HarperPerennial, 2010, 367 p.

MAUPASSANT Guy de, *Les contes de la bécasse*, Paris, Michel (coll. « Le Livre de Poche »), 1993, 191 p.

MCCLARY Susan et DEUTSCH Catherine, *Ouverture féministe: musique, genre, sexualité :*, s.l., Philharmonie de Paris (coll. « RUE MUS-MUSICOL »), 2015, 384 p.

MCLAUGHLIN Janice, *Feminist Social and Political Theory: contemporary debates and dialogues*, Basingstoke, Hampshire ; New York, Palgrave Macmillan, 2003, 214 p.

MCLUHAN Marshall, *Understanding Media: the Extensions of Man*, 1st MIT Press ed., Cambridge, Mass, MIT Press, 1994, 365 p.

MCVICKER Mary Frech, *Women Composers of Classical music: 369 Biographies From 1550 into the 20th Century*, Jefferson, NC, McFarland, 2011, 253 p.

MIES Maria et SHIVA Vandana, *Ecofeminism*, London, Zed Books, 2014, 328 p.

MILLETT Kate, *Sexual Politics*, London, Virago Press, 1997, 393 p.

MOI Toril, *What is A Woman? and other essays*, Oxford ; New York, Oxford University Press, 1999, 517 p.

MOLASKY Michael S., *The American Occupation of Japan and Okinawa: Literature and Memory*, London New York, Routledge, 1999, 244 p.

NEGUS Keith, *Popular Music in Theory: An Introduction*, Reprinted., Cambridge, Polity Press, 2009, 243 p.

NEGUS Keith, *Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry*, London ; New York : New York, E. Arnold ; Distributed in the USA by Routledge, Chapman, and Hall, 1992, 175 p.

NISHIMURA Junko, *Motherhood and Work in Contemporary Japan*, London ; New York, Routledge, Taylor & Francis Group (coll. « Routledge research on gender in Asia »), 2016, 121 p.

PAQUOT Thierry, *Introduction à Ivan Illich*, Paris, La Découverte (coll. « Collection Repères Sciences politiques, droit »), 2012, 123 p.

PELLETIER Philippe, *La japonésie: géopolitique et géographie historique de la surinsularité au Japon*, Paris, CNRS éditions (coll. « Espaces & milieux »), 1997, 391 p.

PENDLE Karin (ed.), *Women & Music: A History*, 2. ed., Bloomington, Indiana Univ. Press, 2001, 516 p.

RABAU Sophie (ed.), *L' intertextualité*, Paris, Flammarion (coll. « GF Corpus Lettres »), 2002, 254 p.

RAVET Hyacinthe, *Musiciennes: enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement (coll. « Autrement Collection mutations Sexe en tous genres »), 2011, 333 p.

RAWLS John, *A Theory of Justice*, Rev. ed., Cambridge, Mass, Belknap Press of Harvard University Press, 1999, 538 p.

RIOT-SARCEY Michèle, *Histoire du féminisme*, Nouv. éd., Paris, La Découverte (coll. « Repères Histoire »), 2008, 120 p.

ROSE Tricia, *Black noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover, NH, University Press of New England (coll. « Music/culture »), 1994, 237 p.

ROSENTHAL Robert et FLACKS Richard, *Playing for Change: Music and Musicians in the Service of Social Movements*, Boulder, Paradigm, 2012, 323 p.

ROSS Kristin, *Rimbaud, la Commune de Paris et l'invention de l'histoire spatiale*, Paris,

Prairies Ordinaires, 2013.

RUDDICK Sara, *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace ; with a new preface*, Boston, Beacon Press, 1995, 291 p.

RUDENT Catherine, *L'album de chansons: entre processus social et oeuvre musicale: Juliette Greco, Mademoiselle K, Bruno Joubrel*, Paris, Honore Champion Editeur (coll. « Musique - musicologie »), 2011, 274 p.

SAMOYAULT Tiphaine, MITTERAND Henri et ARMAND COLIN, *L'intertextualité: mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2014.

SARTRE Jean-Paul et ELKAÏM-SARTRE Arlette, *L' être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*, Edition corrigée., Paris, Gallimard (coll. « Collection TEL »), 2017, 836 p.

SHIGEMATSU Setsu, *Scream From the Shadows: The Women's Liberation Movement in Japan*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012, 271 p.

TANAKA Toshiyuki, *Japan's Comfort Women: Sexual Slavery and Prostitution During World War II and the US Occupation*, London ; New York, Routledge (coll. « Asia's transformations »), 2002, 212 p.

THOMAS Helen, *The Body, Dance, and Cultural Theory*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.

TOFFOLETTI Kim, *Cyborgs and Barbie dolls: Feminism, Popular Culture and the Posthuman Body*, London, IB Tauris, 2007, 205 p.

URY-PETESCH Jean-Philippe (ed.), *L'intertextualité lyrique: recyclages littéraires et cinématographiques opérés par la chanson*, Rosières-en-Haye, Camion blanc, 2010, 351 p.

WARREN Karen et ERKAL Nisvan (eds.), *Ecofeminism: women, culture, nature*, Bloomington, Indiana University Press, 1997, 454 p.

WEITZ Rose (ed.), *The Politics of Women's Bodies: Sexuality, Appearance, and Behavior*, 2nd ed., New York, Oxford University Press, 2003, 299 p.

WRIGHT Elizabeth, *Lacan and postfeminism*, Trumpington, Icon Books [u.a.] (coll. « Postmodern encounters »), 2000, 76 p.

YANO Christine Reiko, *Tears of longing: nostalgia and the nation in Japanese popular song*, 1. paperback ed., [Nachdr.]., Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press (coll. « Harvard East Asian monographs »), 2010, 255 p.

ZALEWSKI Marysia, *Feminism After Postmodernism? Theorising Through Practice*, s.l., 2003, 162 p.

ARTICLES DANS DES REVUES OU DES OUVRAGES COLLECTIFS

BALSAMO Anne, « Forms of Technological Embodiment: Reading the Body in Contemporary Culture » dans *Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*, London, SAGE Publications, 1995, p. 215‑237.

BARTHES Roland, « La mort de l'Auteur » dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil (coll. « Essais critiques / Roland Barthes »), 1984, p. 61‑67.

BLACK Daniel, « The Virtual Idol: Producing and Consuming Digital Femininity » dans *Idols and Celebrity in Japanese Media Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 209‑228.

BORDO Susan, « "Material Girl": The Effacements of Postmodern Culture' » dans *The Female Body: Figures, Styles, Speculations*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1991, p. 215‑237.

BROWN Alexander et MACKIE Vera, « Introduction: Art and Activism in Post-Disaster Japan », *Japan Focus*, 16 février 2015, vol. 13, nº 7.

BURGART GOUTAL Jeanne, « Un nouveau printemps pour l'écoféminisme ? », *Multitudes*, 2017, vol. 67, nº 2, p. 17‑28.

BURY Mariane et PARIS-SORBONNE Université, « Maupassant et les états d'angoisse », *Fabula Colloques*, 19 février 2012.

BUTLER Judith et SCOTT Joan Wallach (eds.), *Feminists theorize the political*, New York, Routledge, 1992, 485 p.

CHRISTINA Chrosby, « Dealing with Differences » dans Judith Butler et Joan Wallach Scott (eds.), *Feminists Theorize the Political*, New York, Routledge, 1992, p. 130‑143.

CISLER Walker L., « Economic Feasibility: The Dual Purpose Reactor », *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 1953, vol. 290, p. 45‑49.

CLICK Melissa A., LEE Hyunji et HOLLADAY Holly Willson, « Making Monsters: Lady Gaga, Fan Identification, and Social Media », *Popular Music and Society*, juillet 2013, vol. 36, nº 3, p. 360‑379.

COGAN Brian et COGAN Gina, « Gender and Authenticity in Japanese Popular Music: 1980–2000 », in *Popular Music and Society*, no 1, vol. 29, février 2006, p. 69‑90.

COHEN Monica F., « Introduction » dans *Professional Domesticity in the Victorian Novel: Women, Work, and Home*, Cambridge, U.K. ; New York, Cambridge University Press (coll. « Cambridge studies in nineteenth-century literature and culture »), 2005, p. 1‑11.

COTELETTE Patrick, « Actuel Bourdieu », *Lectures*, 23 octobre 2013.

DE LA TORRE Carlos, « In the Name of the People: Democratization, Popular Organizations, and Populism in Venezuela, Bolivia, and Ecuador », *European Review of Latin American and Caribbean Studies | Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, 9 octobre 2013, vol. 0, nº 95, p. 27.

DESCHÊNES Bruno, « JAPON. Okinawa. Chants classique et courtois des Ryûkyû. Enregistrement : Claire Levasseur, assistée de Romain Lenoir ; texte : Alain Desjacques. CD Ocora C560244, 2012 », *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, 15 novembre 2015, nº 28, p. 287‑288.

DEVREUX Anne-Marie, FASSIN Éric, HIRATA Helena, LÖWY Ilana, MARRY Catherine, BESSIN Marc et JAMI Irène, « La critique féministe et La domination masculine », *Mouvements*, 2002, vol. 24, nº 5, p. 60‑72.

DIALLO David, « Intertextuality in Rap Lyrics », *Revue française d'études américaines*, 2015, vol. 142, nº 1, p. 40‑54.

DOWNS Laura Lee, ROGERS Rebecca et THÉBAUD Françoise, « Gender studies et études de genre : le gap », *Travail, genre et sociétés*, 2012, vol. 28, nº 2, p. 151.

EDELMAN Nicole, « Représentation de la maladie et construction de la différence des sexes. Des maladies de femmes aux maladies nerveuses, l'hystérie comme exemple », *Romantisme*, 2000, vol. 30, nº 110, p. 73‑87.

EDMOND Maura, « Here We Go Again: Music Videos after YouTube », *Television & New Media*, mai 2014, vol. 15, nº 4, p. 305‑320.

ELAFROS Arthena, « Subculture » dans William F Thompson (ed.), *Music in the social behavioral sciences, an encyclopedia*, California, SAGE Publications, 2014, vol. 2/2.

FALQUET Jules, « Penser la mondialisation dans une perspective féministe », *Travail, genre et sociétés*, 2011, vol. 25, nº 1, p. 81.

FRITH Simon et MCROBBIE Angela, « Rock and Sexuality » dans *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, London, Routledge, 1990, p. 317‑332.

GILLIS-FURUTAKA Amanda, « The Role of YouTube in Accessing Popular Music in Japan », *Jinbunkagaku kenkyû*, mars 2014, vol. 47, p. 51‑71.

GONON Anne, « Le féminisme à l'épreuve d'une catastrophe nucléaire. Mères, nature et care dans le Japon d'après-Fukushima », *Cahiers du Genre*, 2015, vol. 59, nº 2, p. 153‑171.

GRAY Sally et RUTNAM Anusha, « Her Own Real Thing: Lady Gaga and the Haus of Fashion » dans Martin Iddon et Melanie L Marshall (eds.), *Lady Gaga and Popular Music: Performing Gender, Fashion, and Culture*, New York, Routledge, 2013.

GROSE Anouchka, « La violence de la mode », *Savoirs et clinique*, 2009, vol. 10, nº 1, p. 39‑44.

HAMBLETON Alexandra, « Idol as Accidental Activist: Agnes Chan, Feminism, and Motherhood in Japan » dans *Idols and Celebrity in Japanese Media Culture*, New,

Palgrave Macmillan, 2012, p. 153‑165.

HENNION Antoine, « The Production of Success : An Antimusicology of the Pop Song », *Popular Music*, vol. 3, p. 158‑193.

HESMONDHALGH David, « Musique, émotion et individualisation », *Réseaux*, 2007, vol. 141‑142, nº 2‑3, p. 203‑230.

HIBBETT Ryan, « What Is Indie Rock? », *Popular Music and Society*, février 2005, vol. 28, nº 1, p. 55‑77.

HOUSTON Barbara, « Should Public Education be Gender Free? » dans *The Education Feminism Reader*, New York, Routledge, 1994, p. 122‑134.

HUTCHEON Linda, « Ironie, Satire, Parodie : Une Approche Pragmatique de l'Ironie », *Poetique : Revue de Theorie et d'Analyse Litteraires*, 1981, vol. 12, nº 46, p. 140‑155.

KANAI Yoshiko, « Issues for Japanese Feminism » dans *Voices from the Japanses Women's Movement*, New York, An East Gate Book, 1996, p. 3‑22.

KARLIN Jason G., « Through a Looking Glass Darkly: Television Advertising, Idols, and the Making of Fan Audiences » dans *Idols and celebrity in Japanese media culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 72‑93.

KLEIN Gabriele, « Dancing Politics: Worldmaking in Dance and Choreography » dans *Emerging Bodies The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, Bielefeld, Transaction Publishers, 2011, p. 17‑27.

KURIMOTO Akira, « Histoire et actualité des coopératives de consommateurs au Japon : un modèle unique ? », *Recma*, 2012, nº 324.

LACASSE Serge, « Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music » dans *The Musical Work : Reality or Invention?*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000, p. Chap.2.

LAMOUREUX Diane, « Y a-t-il une troisième vague féministe ? », *Cahiers du Genre*, 2006, HS 1, nº 3, p. 57‑74.

LARRÈRE Catherine, « L'écoféminisme ou comment faire de la politique autrement », *Multitudes*, 2017, vol. 67, nº 2, p. 29.

LARRÈRE Catherine, « L'écoféminisme : féminisme écologique ou écologie féministe », *Tracés*, 21 juin 2012, nº 22, p. 105‑121.

LAUGIER Sandra, FALQUET Jules et MOLINIER Pascale, « Genre et inégalités environnementales : nouvelles menaces, nouvelles analyses, nouveaux féminismes: Introduction », *Cahiers du Genre*, 2015, vol. 59, nº 2, p. 5.

LEE BARTKY Sandra, « Foucault, Feminity, and the Modernization of Patriarchal Power » dans *The Politics of Women's Bodies: Sexuality, Appearance, and Behavior*, 2e éd., New York, Oxford University Press, 2003.

LOLLIVIER Stéfan, « La pauvreté : définitions et mesures », *Regards croisés sur l'économie*, 2008, vol. 4, nº 2, p. 21‑29.

LONT Cynthia, « Women's Music: No Longer a Small Private Party » dans Reebee Garofalo (ed.), *Rockin' the boat: mass music and mass movements*, Boston, MA, South End Press, 1992.

LOUIS Marie-Victoire, « Bourdieu: Défense et illustration de la domination masculine », *Le Temps Moderne*, 1999, nº 604, p. 325‑358.

MANDSZIUK Roseann M, « Feminist Politics and Postmodern Seductions: Madonna and the Struggle for Political Articulation » dans *The Madonna Connection*, Colorado, Westview Press, 1993, p. 167‑188.

MARX David, « The Jimusho System: Understanding the Production Logic of the Japanese Entertainment Industry » dans *Idols and Celebrity in Japanese Media Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 35‑55.

MCCARTHY Kate, « Not Pretty Girls?: Sexuality, Spirituality, and Gender Construction in Women's Rock Music », *The Journal of Popular Culture*, février 2006, vol. 39, nº 1, p. 69‑94.

MCCORMACK Gavan et OKA NORIMATSU Satoko, « Ryukyu/Okinawa, From Disposal to Resistance », *38*, 9 septembre 2012, vol. 10, nº 1, (coll. « Japan Focus »).

MITCHELL John, « Nuchi Du Takara, Okinawan Resistance and the Battle for Henoko Bay », *35*, 1 septembre 2013, vol. 11, nº 3, (coll. « Japan Focus »), p. 10.

MIZUNO Noriko, « La notion de famille », *Revue internationale de droit comparé*, 2001, vol. 53, nº 4, p. 831‑851.

MOLLER Daniel, *Redefining Music Video [En ligne]*, s.l., 2011.

NOMURA Toyohiro, « Le droit japonais de la responsabilité des dommages nucléaires et son évolution après l'accident de Fukushima », *Revue juridique de l'environnement*, 2014, vol. 39, nº 4, p. 629‑639.

NOSOWITZ Dan, *OK Go Ditches Label Over YouTube Embedding Rights*, https://www.fastcompany.com/1578965/ok-go-ditches-label-over-youtube-embedding-rights , 11 mars 2010, consulté le 4 avril 2016.

OGUMA Eiji, « A New Wave Against the Rock: New Social Movements in Japan Since the Fukushima Nuclear Meltdown », *Japan Focus*, 1 juin 2016, vol. 14, nº 13‑2, p. 39.

OPREA Denisa-Adriana, « Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne », *Recherches féministes*, 2008, vol. 21, p. 5‑27.

OTERO Marcelo, « Repenser les problèmes sociaux. Le passage nécessaire des populations « problématiques » aux dimensions « problématisées » », *SociologieS*, 15 novembre 2012.

PAINTER Andrew A., « Japanese Daytime Television, Popular Culture, and Ideology »,

Journal of Japanese Studies, 1993, vol. 19, nº 2, p. 295‑325.

PANCHENKO L. F., FEDOTOV N. S. et TARSHIS M. A., « Transport properties of membrane vesicles from Acholeplasma laidlawii. II. Kinetic characteristics and specificity of glucose transport system », *Folia Microbiologica*, 1975, vol. 20, nº 6, p. 480‑487.

PECKNOLD Diane, « These Stupid Little Sounds in Her Voice » dans *Voicing Girlhood in Popular Music: Performance, Authority, Authenticity*, Kindle., s.l., Routledge, 2016.

PELLETIER Philippe, « Frictions frontalières en Japonésie », *L'Information géographique*, 2011, vol. 75, nº 3, p. 69.

PELLETIER Philippe, « Insularité et démographie dans la mer intérieure japonaise », *Mappemonde*, 1992, vol. 4, p. 29‑32.

PLUMWOOD Val, « La nature, le moi et le genre : féminisme, philosophie environnementale et critique du rationalisme », *Cahiers du Genre*, traduit par Hicham-Stéphane Afeissa, 2015, vol. 59, nº 2, p. 21‑47.

PRUSA Igor, « Megaspectacle and Celebrity Transgression in Japan: The Sakai Noriko Media Scanda » dans *Idols and celebrity in Japanese media culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 56‑71.

RAIBAUD Yves, « Les Musiques du monde à l'épreuve des études postcoloniales. Introduction », *Volume !. La revue des musiques populaires*, 15 octobre 2008, 6 : 1-2, p. 5‑16.

SAKAMOTO Rumi, « 'Koreans, Go Home!' Internet Nationalism in Contemporary Japan as a Digitally Mediated Subculture », *Japan Focus*, mars 2011, vol. 10, nº 2, p. 19.

SATÔ Yôko et Trad. par FUJIMURA-FANSELOW Kumiko, « From Home to the Political Arena » dans FUJIMURA-FANSELOW Kumiko et KAMEDA Atsuko (ed.), *Japanese Women - New Feminist Perspective on the Past, Present, and Future*, New York, The Feminist Press, 1995, p. 365‑372.

SCHIFFER Sheldon, « "The Cover Song as Historiography, Marker of Ideological Transformation Cover song as 'revealing cultural artefacts" » dans *Play It Again – Cover songs in Popular Music*, Farnham, Ashgate, 2010, p. 77‑98.

SLATER David H, NISHIMURA Keiko et KINDSTRAND Love, « Social Media, Information and Political Activism in Japan's 3.11 Crisis », *Japan Focus*, 7 juin 2012, vol. 10, nº 1, p. 1‑33.

SOLIS Gabriel, « I Did It My Way: Rock and the Logic of Covers », *Popular Music and Society*, juillet 2010, vol. 33, nº 3, p. 297‑318.

SORGENFREI Carol Fisher, « Showdown at Culture Gap: Images of the West in the Plays of Shuji Terayama », *Modern Drama*, mars 1992, vol. 35, nº 1, p. 117‑126.

SUZUKI Asami, « The Performativity of the Self : Subjectivity Formation in Althusser, Foucault, and Butler », *Atomieibungaku*, 1999, vol. 13, p. 65‑77.

TETZLAF David, « Metatextual Girl : patriarchi →postmodernism → power → money →Madonna » dans Cathy Schwichtenberg (ed.), *The Madonna Conexion Representational Politics, Subcultural Identities, ans Cultural Theory*, Oxford, Westview Press, 1993, p. 239‑263.

TOURNADRE-PLANCQ Jérôme, « La Troisième voie et la question sociale », *Informations sociales*, 2010, vol. 159, nº 3, p. 24‑33.

VIGNOLLE Jean-pierre, « Mélange des genres, alchimique sociale ; La production des disques de variété », *Sociologie du travail*, vol. 2, p. 129‑151.

WAGNER Patrick, « La notion d'intellectuel engagé chez Sartre », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, 17 mars 2005.

WALDRON Jeremy, « Cultural Identity and Civic Responsibility » dans Will Kymlicka et Wayne Norman (eds.), *Citizenship in Diverse Societies*, s.l., Oxford University Press, 2000, p. 155‑174.

WAUGH Patricia (ed.), « Postmodernism and Feminism » dans Patricia Waugh (ed.), *Contemporary Feminist Theories*, New York, New York University Press, 1998, p. 177‑193.

WISSNER Reba, « Protest Music » dans *The Social Behavioral Sciences - an Encyclopedia*, Los Angeles, SAGE Publications, 2014, p. 1360.

YATABE Kazuhiko, « Cocco d'Okinawa : un autre regard sur la domination coloniale du Japon », *Hermès, La Revue*, 2008, vol. 52, nº 3, p. 41‑50.

YOSHIKAWA Hideki, « Dugong Swimming in Uncharted Waters: US Judicial Intervention to Protect Okinawa's "Natural Monument" and Halt Base Construction », *Japan Focus*, 29 janvier 2009, vol. 6, nº 4.

ZIELINSKI Agata, « L'éthique du *care*. Une nouvelle façon de prendre soin », *Études*, 2010, vol. 413, nº 12, p. 631‑641.

« Musiciennes », 2007, vol. 25, nº 1, p. 320.

THESES

DODANE Claire, *Yosano Akiko (1878-1942) : de ses premiers poèmes à ses essais sur la condition féminine*, INALCO, 1995.

HOSOI Ayame 細井綾女, *Le « Corps asiatique » de Yang Seog-il, fils du Japon post-colonial : Questions sur la subjectivité et le parricide dans la littérature zainichi contemporaine et intertexte avec la littérature maghrébine d'expression française*, Université Jean Moulin Lyon III, 2011.

MATTHEWS Jacob Thomas, *Industrie musicale, médiations et idéologie : pour une approche*

critique réactualisée des « musique actuelles », Bordeaux 3, 2006.

ÔTANI Taito 大谷泰斗, *Taiappu songu no jigyô shisutemu : Bunka shakaigakuteki apurôchi ni yoru jûsôteki rikai* タイアップソングの事業システム : 文化社会学的アプローチによる重層的理解 [Le système du business des chansons en *tie-up* : compréhension pluridimensionnelle par approche socioculturelle], Kôbe, 2012, (dactyl.)

PENG Lei, *Rock en Chine : Contestation et consommation*, Université Jean Moulin Lyon III, 2014.

ARTICLES DE JOURNAL

KAWAMURA Yoshihiro et MASUDA Satoshi, « `Ongaku to seiji' ronsô no fumô-kan `eguzairu wa?' Ketsuraku shita taisei-gawa to iu shiten 「音楽と政治」論争の不毛感　「EXILE は?」欠落した体制側という視点 [La stérilité du débat sur la musique et la politique : "Et le groupe EXILE?" Le manque de conscience du régime] », in *Withnews*, 21 juill. 2016 p.

MCCURRY Justin, « New generation of Japanese anti-war protesters challenge Abe », in *The Gardien*, 16 sept. 2015 p.

MESMER Phillipe, « Japon : une loi sur les secrets d'Etat fait polémique », in *Le Monde*, 13 déc. 2013 p.

MYRMECOLEON, « Vocaloid ha itsukara josei ninki ga takamatta noka ? VOCALOIDはいつから女性人気が高まったのか？[Depuis quand le vocaloïde est-il si populaire auprès des femmes?] », in *ASCII.jp*, 19 juin 2014 p.

OKADA Yuka, « Deguchi gan ai, kenri sha ha dare-Hatsune Miku niji sôsaku no kadai 「出口がない」「権利者は誰」――初音ミク2次創作の課題 ["Sans sortie" "A qui apprtient le droit?" : les problématiques de la création dérivée de Hatsune Miku] », in , 03 2008 p.

___, « Kami tûru – Hatsune Miku Odoraseru Sofuto MikuMikuDance Daininki 神ツール―初音ミク躍らせるソフト　ミクミクダンス　大人気 [L'outil divin - un logiciel qui fait danser Hatsune Miku et l'effervescence publique] », in , 03 2008 p.

SAKAKI Hiroto, « Nyû myûjikku no jidai' wo ken-in shita popukon to sekai kayôsai「ニューミュージックの時代」を牽引したポプコンと世界歌謡祭 [Les concours *pop* et le Yamaha Music Festival : les deux axes de l'ère « *new music* »] », in *Ongakushiga kakanai J-pop hihyô*, 2004 p. 35.

STRAUSS Neil, « CRITIC'S NOTEBOOK; Forget About the Next Star; Look for What's Different », in *The New York Times*, 23 mars 1998 p.

SUGIMOTO Kyôko et MATSUMOTO Hajime, « 1 Man 5000 nin ga atsumatta! Kôenji "4 . 10

Genpatsu yamero demo" shusai-sha ni intabyû » 1万5000人が集まった！　高円寺『4.10原発やめろデモ』主催者にインタビュー [150 000 personnes se sont mobilisées ! Entretien avec les organisateurs de la manifestation antinucléaire du 10 avril à Kôenji], in *Gajetto tsûshin*, 15 avr. 2011 p.

TAKEDA Atsuko, « `Taisetsunahito o mamoru koto ga muzukashī yononaka ni natta' eiga "kotoko" kantoku tsukamoto shin'ya intabyū 「大切な人を守ることが難しい世の中になった」　映画『KOTOKO』監督・塚本晋也インタビュー ["Il est devenu un monde où il est difficile de protéger les personnes importantes" Entretien avec Shinya Tsukamoto, réalisatrice du film "KOTOKO") », in *Gajetto tsûshin*, 8 avr. 2012 p.

TANAKA Mitsu, « Onna de arisugita kanojo 女でありすぎた彼女 [Cette femme qui se voulait trop la féminité] », in *Asahi shinbun*.

YAMASHITA Tsutomu, « Kakusan shita hôshaseibusshitsu AERA ga abaita `kakusa rete ita dēta' Fukushima dai ichi genpatsu jiko 拡散した放射性物質　ＡＥＲＡが暴いた「隠されていたデータ」　福島第一原発事故 [La substance radioactive diffusée : AERA a découvert des « données cachées » : l'accident nucléaire de Fukushima Daiichi] », in *AERA*, 4 avr. 2011 p. 17.

« Beigun-ki tsuiraku, Okinawa de 45-nenkan ni 47-ken jiko ha kei 709-ken » 米軍機墜落、沖縄で45年間に47件　事故は計709件 [Crash d'un avion militaire américain, 47 cas à Okinawa depuis 45 ans ; Accidents au total 709] , 12 oct. 2017 p.

« Anti-base Okinawa activist released after five months in detention », 19 mars 2017 p.

« Björk on sexism: "Women in music are allowed to sing about their boyfriends" », in *The Gardien*, 21 déc. 2016 p.

« Anpo hôsei wo 59-kakoku shiji Chūtô Afurika mo, sekigyokuteki heiwa shugi ni rikai hirogaru chūkan wa kensei `ginen hikiokosu''tômei-sei wo'» 安保法制を５９カ国支持　中東・アフリカも、積極的平和主義に理解広がる　中韓は牽制「疑念引き起こす」「透明性を」 [Soutenant la législation sur la sécurité dans 59 pays, le Moyen-Orient et l'Afrique comprendront aussi le pacifisme actif. La Chine et la Corée du Sud alertent : « Cela induit le sceotisme du public » « Il faut la transparence »], http://www.sankei.com/politics/news/160321/plt1603210007-n2.html , 21 juin 2016, consulté le 19 septembre 2016.

« Tsurubé, Smap Nakai, Miwa Akihiro, Kishida Shigeru, SHELLY, Takada Nobuhiko....Kyôkô saiketsu o mae ni môichido yonde hoshī anpo hantai no koe » 鶴瓶、SMAP中居、美輪明宏、岸田繁、SHELLY、高田延彦…強行採決を前にもう一度読んでほしい安保反対の声 [Tsurubé, Smap Nakai, Miwa Akihiro, Kishida Shigeru, SHELLY, Takada Nobuhiko....Voix d'opposition à la sécurité à connaitre avant l'adoption forcée de la loi], in *LITTERA*, 17 sept. 2015 p.

« Anpo hôan `ima kokkai de' 25-pâsento honsha seronchôsa » 安保法案「今国会で」25% 本社世論調査 [Projet de loi sur la sécurité : 25% favorable « actuellement à l'Assemblée

nationale »], https://www.nikkei.com/article/DGXLASDE24H04_U5A520C1MM8000/ , 24 mai 2015, consulté le 23 septembre 2016.

« Sazan Kuwata “hikeshi shazai” no butai ura »サザン桑田“火消し謝罪”の舞台裏 [Kuwata de Sazan ôru sutâzu: les dessous de son message “d’excuses d’arrangement”], in *Tôsupo web*, 17 janv. 2015 p.

« Sazan’ôrusutâzu no `chobi hige’ kôhaku pafômansu, Abe shushô hihan to wadai ni » サザンオールスターズの「チョビ髭」紅白パフォーマンス、安倍首相批判と話題に ["La petite moustache" de Sazan ôru sutâzu : la “critique du Première ministre Abe” qui fait l’écho] , in *Huffpost*, 1 janv. 2015 p.

« Kokumin ni funinki » tokutei himitsu hogo ho shiko- aimaisa no kenen wo kaigai media tsutaeru » “国民に不人気” 特定秘密保護法施行　「あいまいさ」への懸念を海外メディア伝える [Application de la Loi sur les secrets d'État « impopulaire auprès des citoyens » : les médias étrangers soulignent leur inquiétude quant à son « ambiguïté »], in *NewSphere*, 11 déc. 2014 p.

« Une chanteuse du groupe japonais AKB48 couche avec un homme : elle se rase le crâne », in *RTL*, 1 févr. 2013 p.

« AKB48 pop star shaves head after breaking band rules », in *BBC News*, 1 févr. 2013 p.

« Tôhoku chihô Taiheiyô oki jishin no hisai-chi e no âtisuto katsudô o shôkai shite ikimasu. » 東北地方太平洋沖地震の被災地へのアーティスト活動を紹介していきます。[Nous présenterons des activités d’artistes dans les zones sinistrées du séisme de la côte du Pacifique de la région de Tohoku.], in *EMTG MUSIC*, 30 mars 2011 p.

RESSOURCES INTERNET

ABE Casio, UCHIUMI Masa’aki et ASAI Shûichi, *Sheena Ringo « Karuki zamen kurinohana » wo megutte 椎名林檎『加爾基　精液　栗ノ花』をめぐって [Autour du « Karuki Zâmen Kuri no hana » de Sheena Ringo]*, http://abecasio.s23.xrea.com/collaboration/02.html, consulté le 29 mai 2014.

AMRI, *UA san rongu intabû UAさんロングインタビュー [Entretien exclusif d’UA]*, https://amritara-com.ssl-xserver.jp/amazing/interview/article02.html, consulté le 7 octobre 2016.

CABINET OFFICE, GOVERNMENT OF JAPAN, *Kokumin seikatsu ni kansuru seron chôsa 2 国民生活に関する世論調査　2 [Sondage d’opinion sur le quotidien de la population 2]*, https://survey.gov-online.go.jp/h26/h26-life/2-1.html, 2014, consulté le 24 décembre 2016.

CNRTL, *ENGAGEMENT : Définition d’ENGAGEMENT*,

http://www.cnrtl.fr/definition/engagement, consulté le 20 novembre 2017.

ECOUMENE, *Comment pénétrer la subjectité japonaise ?*, http://ecoumene.blogspot.com/2011/01/comment-penetrer-la-subjectite.html, consulté le 27 décembre 2017.

FUJIMORI Kayoko, *Disney animêshon to feminizumu nojuyô /senyû – Mulan niokeru onna senshi no hyôshô wo megutte ディズニー・アニメーションとフェミニズムの受容／専有 [Les films d'animation de Disney et la réception/possession du féminisme — de la représentation des guerrières dans le film « Mulan »]*, http://www.aynrand2001japan.com/reports/report2_5.html, 1999, consulté le 22 mars 2016.

GOTÔ Masafumi, *Mirai ni tsuite hanasô 未来について話そう [Parlons-nous de l'avenir]*, http://www.thefuturetimes.jp/gotoh/2011/07/, consulté le 6 février 2017.

IMAI Ryôsuke, *Anpo hôan wo meguru yoron ①hôan teishutsu mae no jôkyô 安保法案をめぐる世論① 法案提出前の状況 [L'opinion publique quant au projet de loi sur la sécurité avant sa présentation]*, http://blogos.com/article/134594/, 17 septembre 2015, consulté le 26 septembre 2016.

INC Natasha, *Cocco jugon ni okuru Okinawa gentei shinguru [Cocco] ジュゴンに贈る沖縄限定シングル [Cocco : chanson en édition limitée, dédiée aux Dugongs]*, https://natalie.mu/music/news/3274, consulté le 16 octobre 2016.

___, *Ômori Seiko x Mineta Kazunobu (Gin'nan BOYZ) 大森靖子×峯田和伸（銀杏BOYZ）対談 [L'entretien de Ômori Seiko et Mineta Kazunobu (Gin'nan BOYZ]*, https://natalie.mu/music/pp/oomoriseiko, consulté le 6 juin 2017.

ITÔ Masayo, *Sasanomaly « Obake to omochabako » intabyû ササノマリイ「おばけとおもちゃ箱」インタビュー [Entretien avec Sasanomaly à l'occasion de la sortie de l'album* Obake to omocha bako*]*, https://natalie.mu/music/pp/sasanomaly, consulté le 8 juin 2017.

KATÔ Tokiko, *Owari to hajimari no nijûsô 終わりと始まりの二重奏 [En duo du début à la fin]*, http://www.tokiko.com/poet/jibunshi/jibunshi_18.html, aout 2017.

___, *Itetsuita fuyu 凍てついた冬 [Un hiver gelé]*, http://www.tokiko.com/jibunsi/jibunsi17.htm, consulté le 5 juillet 2017.

KAWAGUCHI Miho, *UA wo Okinawa hontô yanbaru ni tazunete UAを沖縄本島ヤンバルに訪ねて [Rencontre avec UA, sur l'ile majeure d'Okinawa]*, http://www.chie-project.jp/014/no01.html, consulté le 17 avril 2016.

KIIKO et SAITÔ Kazuyoshi, *Saitô kazuyoshi intabyū. Meikyoku `zutto usodatta' ni tsuite kataru (naiyô ichibu kakidashi) 斉藤和義インタビュー。名曲「ずっとウソだった」について語る（内容一部書き出し）[Extrait de l'entretien avec Saitô Kazuyoshi, qui expose le chef d'œuvre « Il était toujours dans le mensonge »]*,

http://kiikochan.blog136.fc2.com/blog-entry-461.html , 12 juin 2011, consulté le 12 juin 2015.

KITAZAWA Natsuo, *MIDI RECORD CLUB MAGAZINE INTERVIEW #1 Terao Saho « Ai no himitsu »*, http://midiinc.com/cgi/contents/magazine.php?id=25, consulté le 23 mai 2016.

KURAISHI Tadahiko, *Kenshô ! « yamanba » no tôjô to suitai 検証！「ヤマンバ」の登場と衰退 [Enquête : l'apparition et le déclin des yamamba]*, https://www.shibukei.com/special/118/, consulté le 18 octobre 2014.

MATSUMOTO Mari, Entretien *« Genpatsu to saiseisan rôdô – feminizumu no kadai » 原発と再生産労働―フェミニズムの課題 [L'énergie nucléaire et le travail de reproduction – le devoir du féminisme]*. Japan Fissures in the Planetary Apparatus, 12 juin 2011 : https://jfissures.files.wordpress.com/2011/11/matsumoto_ interview_jp. pdf, consulté le 3 aout 2017.

MATSUNAGA Yôsuke, *« Obasan-tachi ga an'nai suru mirai no sekai » o mitekita 「おばさんたちが案内する未来の世界」を見てきた*, http://art.way-nifty.com/ysk/2007/12/post_f778.html, consulté le 25 décembre 2017.

MATSUURA Satoru, *Kyôto no fûai to Quruli no ongaku 京都の風合と、くるりの音楽 [L'ambiance de Kyôto et la musique de Quruli]*, http://www.yumeco-records.com/archives/763, 11 mars 2012, consulté le 28 juin 2016.

MIYAMOTO Michiko 宮本みち子, *Wakamono ga "shakaiteki jakusha" ni tenraku suru » 若者が「社会的弱者」に転落する [Quand les jeunes se précarisent socialement]*, actes d'une conférence donnée à l'Université de Shizuoka en 2004 : www.geocities.jp/shizuokarouken/shohou/shohou7.pdf, consulté le 7 juillet 2017.

MUTÔ Yûya, *Yuya Muto Photography | Social activity | SEALDs*, http://photo-muto.com/Social_activity/SEALDs.html, consulté le 26 septembre 2016.

NAKAMORI Hazuki, *« Daen no yume » PV seisaku uraba nashi 楕円の夢PV制作うらばなし [L'envers du décor de la production vidéographique « Daen no yume »]*, https://note.mu/rakkyou/n/nc738bb64416f, consulté le 14 juillet 2017.

NISHIO Hideko, *Jôsei dôshi no iyana kanji, shôtai ha "mounting"女性同士のイヤな感じ、正体は「マウンティング」[Le malaise entre les femmes : il s'agit de « mounting »]*, https://style.nikkei.com/article/DGXMZO78200780Z01C14A0000000, consulté le 7 mai 2016.

NOKO et ÔYAMA Takuya, *Interview de Shinsei kamattechan*, http://natalie.mu/music/pp/kamattechan02, consulté le 15 octobre 2017.

OTABE Jin, *Shinde shimatta hitobito, Tenshi, inosento - Terao Saho ga kataru, shinshi na seino kiseki kizanda « Tayorinai mono no tameni » 死んでしまった人々、天使、イノセント―寺尾紗穂が語る、真摯な生の軌跡刻んだ〈たよりないもののために〉[Les gens qui*

sont morts, les anges, les innocents - Terao Saho nous parle de « Pour les innocents », album pénétré des traces de vies précieuses], http://mikiki.tokyo.jp/articles/-/14524, consulté le 10 octobre 2017.

ÔTANI Takayuki, *Ai to inori o kometa 7-nen-buri no arubamu « JaPo » 愛と祈りを込めた7年ぶりのアルバム「JaPo」[Nouvel Album après 7 ans d'absence "JaPo", qui incarne prière et l'amour]*, https://natalie.mu/music/pp/ua03, consulté le 12 octobre 2017.

___, *UA « JaPo » intabyû UA「JaPo」インタビュー [L'entretien avec UA sur « JaPo »]*, https://natalie.mu/music/pp/ua03, consulté le 20 mai 2016.

ÔYAMA Takuya, *Shin kyôchi e to fumidasu ippo 15-shûnen kabâarubamu `kaba' 新境地へと踏み出す一歩15周年カバーアルバム「KABA」[Album de reprise à l'occasion de l'anniversaire de ses 15 ans de sa carrière « KABA » : pour entrer dans une nouvelle perspective]*, https://natalie.mu/music/pp/ua02, consulté le 29 juin 2017.

___, *Shinsei kamattechan 神聖かまってちゃん*, http://natalie.mu/music/pp/kamattechan02, consulté le 15 octobre 2017.

OZAWA Kenji, *Kin'yô no Tokyo 金曜の東京 [Un Vendredi à Tokyo]*, http://hihumiyo.net/fridaysintokyo.html, consulté le 14 décembre 2017.

___, *Usagi! Dai 24-wa (genpatsu ni tsuite) netto kôkai ni yosete うさぎ！第24話（原発について）ネット公開によせて [Usagi! Episode 24 (A propos de la centrale nucléaire) Concernant la version Internet]*, http://hihumiyo.net/usagi24free.html, consulté le 2 août 2017.

___, *Warera, toki 我ら、時 [De notre temps]*, http://ozkn.net/, consulté le 4 août 2017.

ROAST, *Memory and Gender in the Music of Jun Togawa*, http://groundzeromongkok.blogspot.com/2010/12/memory-and-gender-in-music-of-jun.html, 23 décembre 2010, consulté le 3 mars 2015.

SHING02, *Boku to kaku 「僕と核」[Moi et le nucléaire]*, http://www.e22.com/atom/index2.htm, consulté le 21 juin 2015.

TERAO Saho, *Yamanba no iru tokoro 山姥のいるところ [Là où se trouve yamanba]*, http://webheibon.jp/yamanba/2016/02/post.html, consulté le 1 juillet 2017.

TOSCHES Nick, *Patti smith : _penthouse_ interview*, http://www.oceanstar.com/patti/intervus/760400ph.htm, consulté le 7 juillet 2017.

TSUKAMOTO Shin'ya, *Eiga « Kotoko » ni tsuite 映画「KOTOKO」について [À propos du film Kotoko]*, http://intro.ne.jp/contents/2012/03/24_1320.html, 24 mars 2012.

YASUDA Kôichi, *Nihonjin no mujikaku na Okinawa sabetsu 日本人の無自覚な沖縄差別 [La discrimination des Japonais à l'égard d'Okinawa]*, http://www.newsweekjapan.jp/stories/world/2016/11/post-6192.php, consulté le 11

novembre 2016.

M ji kâbu `tani' yuruyaka ni 30 ~ 40-dai josei no rishoku hadome M字カーブ「谷」緩やかに30～40代女性の離職歯止め La partie « vallée » de la courbe M plus nuancée : un frein à la vague de protestation chez les travailleuses de la génération des 30 -40 ans], https://www.nikkei.com/article/DGXLASDF29H17_Y7A900C1MM8000/, 9 septembre 2017, consulté le 12 novembre 2017.

Anpo hôsei wo 59-kakoku shiji Chûtô Afurika mo, sekigyokuteki heiwa shugi ni rikai hirogaru chûkan wa kensei `ginen hikiokosu'`tômei-sei wo' 安保法制を５９カ国支持　中東・アフリカも、積極的平和主義に理解広がる　中韓は牽制「疑念引き起こす」「透明性を」[Soutenant la législation sur la sécurité imposée dans 59 pays, le Moyen-Orient et l'Afrique comprendront également le pacifisme actif. La Chine et la Corée du Sud alertent : « Cela induit le scepticisme du public » « Il faut de la transparence »], http://www.sankei.com/politics/news/160321/plt1603210007-n2.html, 21 juin 2016, consulté le 30 juin 2016.

Anpo hôan `ima kokkai de' 25-pâsento honsha seronchôsa 安保法案「今国会で」25％本社世論調査 [Projet de loi sur la sécurité : 25% de votes favorables « actuellement à l'Assemblée nationale »], https://www.nikkei.com/article/DGXLASDE24H04_U5A520C1MM8000/, 24 mai 2015, consulté le 25 septembre 2016.

Japon : la nouvelle loi sur le secret d'état pourrait placer sous tutelle la liberté d'expression · Global Voices en Français, https://fr.globalvoices.org/2015/02/10/180962/, 10 février 2015, consulté le 25 février 2017.

UA ga RAINBOW 2012 ASO de "kappôgi ~zu" to `rabu mī tendâ' o nesshô ― UAがRAINBOW 2012 ASOで"割烹着～ず"と「ラブ・ミー・テンダー」を熱唱 [UA chante Love Me Tender accompagnée de Kappôgîzu dans RAINBOW 2012 ASO, https://ototoy.jp/news/72629, 23 octobre 2012, consulté le 15 novembre 2016.

SPEEDI report deepens suspicions, https://www.japantimes.co.jp/opinion/2012/08/11/editorials/speedi-report-deepens-suspicions/, 11 août 2012, consulté le 19 mai 2014.

Femidoru ni kike! Kashu kobayashi mariko-san フェミドルに聞け！歌手小林万里子さん [Entretien avec fémi-doru : Kobayashi Mariko], http://archive.fo/irESt, 21 août 2003, consulté le 15 janvier 2017.

« Tu prends combien ? » De jeunes comédiennes et musiciennes racontent les ravages du sexisme dans les milieux artistiques, http://ecoleduspectacle.blog.lemonde.fr/2017/11/29/tu-prends-combien-de-jeunes-comediennes-et-musiciennes-racontent-les-ravages-du-sexisme-dans-les-milieux-artistiques/, consulté le 14 décembre 2017.

2016 nendo oricon nenkan CD rankingu 2016年度 オリコン年間CDシングルランキング [Classement annuel dse ventes de CD pour l'année 2016], https://www.oricon.co.jp/rank/js/y/2016/, consulté le 5 février 2017.

About, https://www.bigissue.com/about/, consulté le 12 décembre 2017.

« Are You A Feminist? » Celebrities' Answers from BUST Magazine's 22-Year Archive May Surprise You, http://bust.com/feminism/14540-are-you-a-feminist-celebrity-answers-from-bust-magazine-s-22-year-archive-may-surprise-you.html, consulté le 11 décembre 2017.

Bei eiga sekuhara giwaku ni « Watashi mo » Higai shôgen no ugoki hirogaru 米映画界セクハラ疑惑に「私も」　被害証言の動き広がる [Scandales des harcèlements sexuels dans le monde du cinéma américain : « Moi aussi » le témoignage des victimes prend de l'ampleur], https://this.kiji.is/293540599733339233?c=39546741839462401, consulté le 14 décembre 2017.

Dennô sekai kara umareta 18 sai josei âtisuto « DAOKO » 電脳世界から生まれた18歳女性アーティスト「DAOKO」[Daoko, artiste féminine de 18 ans née du monde virtuel], http://www.sensors.jp/post/18daoko-.html, consulté le 17 septembre 2016.

Henoko and the U.S. Military: A History of Dependence and Resistance－－ | The Asia-Pacific Journal: Japan Focus, http://apjjf.org/2012/10/4/Steve-Rabson/3680/article.html, consulté le 17 décembre 2017.

Ikarino doramu demo 怒りのドラムデモ [Protestation des tambours indignés], http://drumsofprotest.blogspot.fr/, consulté le 25 septembre 2015.

Inégalités - Taux de pauvreté - OCDE Data, http://data.oecd.org/fr/inequality/taux-de-pauvrete.htm, consulté le 1 janvier 2018.

Intabyū koko kara [kashu katô tokiko 〜"jidai" wo utai tsudzukeru 〜[インタビュー ここから【歌手・加藤登紀子〜"時代"を歌い続ける〜】] [L'entretien : Katô Tokiko, la musicienne qui interprète l'ère], http://tvtopic.goo.ne.jp/program/nhk/44681/899341/, consulté le 5 juillet 2017.

Jiko chokugo no dêta wo kôhyô sezu: 40 nengo no mirai he fukushima genpatsu jiko no ima 事故直後のデータを公表せず | 40年後の未来へ 福島第一原発の今 [Enquête suivie sur le cancer de la thyroïde chez les enfants – Qui est responsable de la mesure relative aux compléments en iode?], http://www3.nhk.or.jp/news/genpatsu-fukushima/20110604/0600_data.html, consulté le 17 juillet 2017.

Kokusaikekkon to rikon, hâgu jôyaku to DV 国際結婚と離婚、ハーグ条約とＤＶ [Les mariagse et divorces internationaux, la Convention de la Haye et la violence domestique], http://www.okinawajosei.org/?p=23356, consulté le 10 octobre 2017.

Missu iD ミスiD [Miss iD], http://miss-id.jp/nominee/3026, consulté le 14 septembre 2017.

Nakajima miyuki "jidai" ga kyô mo utai tsuga reru riyū ~ en no fukai 3 nin ga, sono kotae wo dashita 中島みゆき『時代』が今日も歌い継がれる理由～縁の深い３人が、その答えを出した La raison pour laquelle on continue à chanter « Ere » de Nakajima Miyuki aujourd'hui - Trois bons amis ont apporté la réponse,

http://gendai.ismedia.jp/articles/-/48297, consulté le 9 septembre 2017.

No Nukes 2012, http://nonukes2012.jp/en/, consulté le 16 octobre 2017.

[OFFICIAL] HIMEYURI PEACE MUSEUM, http://www.himeyuri.or.jp/EN/war.html, consulté le 30 décembre 2017.

Okinawa enjô heri ni hôshaseibusshitsu beikaiheitai, zenryô o jokyo 沖縄炎上ヘリに放射性物質 米海兵隊、全量を除去 [A Okinawa, substances radioactives transportées par hélicoptère militaire en proie aux flammes : US Marine Corps les élimine toutes], https://www.nikkei.com/article/DGXMZO22276290U7A011C1ACYZ00/, consulté le 24 octobre 2017.

Okinawa: pocket of resistance | The Japan Times, https://www.japantimes.co.jp/life/2014/08/09/lifestyle/okinawa-pocket-resistance/#.WjaBTd_iaUk, consulté le 17 juillet 2017.

Ozawa kenji ga eko katsudô ni bottô! Sono "shin'i" to ha? 小沢健二がエコ活動に没頭！ その "真意"とは？[Ozawa Kenji son immersion dans les activités écoligistes! Quelle est son « intention »?], http://news.livedoor.com/article/detail/3573113/, consulté le 7 septembre 2017.

Sangi in gi'in Yamatani Eriko 参議院議員 山谷えり子〜yamatani-eriko.com [La sénatrice Yamatani Eriko - yamatani-eriko.com], http://www.yamatani-eriko.com/old/news/2002/news09.html, consulté le 16 juillet 2017.

Sangi in gi'in Yamatani Eriko 参議院議員 山谷えり子〜yamatani-eriko.com [La sénatrice Yamatani Eriko - yamatani-eriko.com], http://www.yamatani-eriko.com/old/news/2002/news06.html, consulté le 16 juillet 2017.

Shôni kôjôsen gan wo ou – yôsozai fukuyô wo uyamuya ni shita sekininsha ha dareka ? 【小児甲状腺がんを追う】ヨウ素剤服用をうやむやにした責任者は誰か? – 世界を視るフォトジャーナリズム月刊誌DAYS JAPAN [Enquête sur le suivi des jeunes patients atteints du cancer de la thyroïde– qui est responsable de la mesure visant à distribuer les compléments d'iode ?], https://daysjapan.net/2017/01/19/%e3%80%90%e5%b0%8f%e5%85%90%e7%94%b2%e7%8a%b6%e8%85%ba%e3%81%8b%e3%82%99%e3%82%93%e3%82%92%e8%bf%bd%e3%81%86%e3%80%91%e3%83%a8%e3%82%a6%e7%b4%a0%e5%89%a4%e6%9c%8d%e7%94%a8%e3%82%92%ef%bf%bc%e3%81%86/, consulté le 27 janvier 2017.

Sokerissa | hômuresu seikatsu-sha no nikutai hyôgen ソケリッサ | ホームレス生活者の肉体表現 [Sokelissa | Expression corporelle des sans-abri], http://sokerissa.net/, consulté le 30 juillet 2017.

Stop-rokkasho.org, http://stop-rokkasho.org/, consulté le 15 juin 2015.

TheFutureTimes, http://www.thefuturetimes.jp/, consulté le 21 septembre 2016.

Utsubo kôen / Ôsakajô kôen de no gyôsei daishikkô ni yoru nojuku kyôsei haijo ni taisuru kôgi seimei 靱公園・大阪城公園での行政代執行による野宿者強制排除に対する抗議声明 [Déclaration protestataire contre l'expulsion musclée des sans-abris par décret administratif], http://kamapat.seesaa.net/article/12655111.html, consulté le 18 décembre 2017.

World Popular Song Festival in Tokyo '73, http://www.yamaha-mf.or.jp/history/e-history/wpsf/wpsf4.html, consulté le 27 juillet 2017.

Yasai nimo hitokoto iwasete ! Sayonara genpatsu demo 野菜にもひとこと言わせて！さよなら原発デモ [Laissez aussi la parole aux légumes! La manifestation pour sortir du nucléaire], http://yasaidemo.web.fc2.com/, consulté le 25 septembre 2015.

Yûmin, josei sainenchô "62-sai 10-kagetsu" de arubamu ichii ユーミン、女性最年長"62歳10ヶ月"でアルバム1位 [Yuming, la musicienne la plus âgée (62 ans 10 mois), a terminé à la 1e place du classement des meilleures ventes d'album], https://www.oricon.co.jp/news/2081108/full/, consulté le 15 septembre 2017.

VIDEOS YOUTUBE

COCCO, *東日本大震災復興支援企画第2弾 チャリティ・シングル「Coccoシングル CD スペシャルパンチ」利益全額寄付についてのご報告 [Le 2ème tour du projet de l'aide à la reconstruction de l'est du Japon «Cocco Single CD Special Punch» Rapport sur le don]*, https://www.youtube.com/watch?v=oNI1SSbCF6M , 14 août 2015, consulté le 10 octobre 2017.

COCCO, *ドラゴン気流* Doragon kiryû [Le souffle de Dragon], https://www.youtube.com/watch?v=hgELVdt431E, 10 mars 2015, consulté le 5 septembre 2017.

OIRAHOME, *戸川純ー好き好き大好き [Togawa Jun - Je t'aime à fond]*, https://www.youtube.com/watch?v=VQkG-5M0qd8 , 1 octobre 2007, consulté le 6 juin 2017.

ÔMORI SEIKO YOUTUBE CHANNEL, *大森靖子「イミテーションガール」 [Ômori Seiko « Imitêshon gâru »]*, https://www.youtube.com/watch?v=WbKu4Xx0_Us , 1 décembre 2014, consulté le 8 janvier 2018.

P-VINE, INC., *寺尾紗穂 - たよりないもののために*, https://www.youtube.com/watch?v=bLUn9J6Kch0 , 5 juin 2017, consulté le 8 janvier 2018.

___, *寺尾紗穂 - 楕円の夢*, https://www.youtube.com/watch?v=2Od6Iwt2eV4 , 2 décembre 2015, consulté le 12 octobre 2017.

UA, *UA- AUWA*, https://www.youtube.com/watch?v=Rz9m2OKIKgE , 20 mai 2016, consulté

le 25 juillet 2017.

___, *黄金の緑／UA [Vert doré /UA]*, https://www.youtube.com/watch?v=irnPOYu_qsw , 19 mai 2009, consulté le 25 juillet 2017.

UA et Kappogi's, *Kappôgîzu « Rabu mî tendâ »割烹着～ず「ラブ・ミー・テンダー」[Kappogi's « Love Me Tender »]*, https://www.youtube.com/watch?v=DKQlL6QWmjs, 14 mai 2012, consulté le 2 octobre 2017.

VICTOR ENTERTAINMENT, *Cocco ／ミニドキュメンタリー「８月１５日 沖縄にて」[Cocco court métrage documentaire / le 15 aout à Okinawa]*, https://www.youtube.com/watch?v=mgX-gN6pSkY , 31 août 2010, consulté le 10 janvier 2018.

YUKIJIRUSHI OFFICIEL, *カサネテク｜無敵の合コンテクニック！？[Kasaneteku ; La technique absolue de drague!?]*, https://www.youtube.com/watch?v=yyVIUDx1n34&feature=youtu.be , 03/04/02017, consulté le 8 janvier 2018.

DISCOGRAPHIE SELECTIVE

ASIAN KUNG-FU GENERATION, *Wonder Future*, KRE, 2015.

COCCO, *Puran C プランC* [Plan C], Victor Entertainment, 2014.

___, *Emerarudo エメラルド* [Emaraude], Victor Entertainment, 2010.

___, *Zansaian ザンサイアン*, Victor Entertainment, 2006.

___, *Besuto + Ura besuto + mihappyôkyokushû ベスト+裏ベスト+未発表曲集* [Oeuvres collectives + chansons inédites], Victor Entertainment, 2001.

KOBAYASHI Mariko, *Fâsuto arubamu ファースト・アルバム* [Premier album], CLINCK RECORDS, 2003.

OKABAYASHI Nobuyasu, *HIkigatari fôku sakuhin shû 弾き語り フォーク作品集* [Oeuvres complètes], FUJI/岡林信康, 2015.

ÔMORI Seiko, *Kitixxxgaia*, avex trax, 2017.

___, *Sennô 洗脳* [Lavage de cerveau], avex trax, 2014.

___, *Zettai shôjo 絶対少女* [Fille absolue], Indîzu rêberu, 2013.

___, *PINK*, PINK RECORDS, 2012.

OZAWA Kenji, *Ecology Of Everyday Life 毎日の環境学*, EMIミュージック・ジャパン, 2006.

___, *LIFE*, EMI Myûjikku Japan, 1994.

QURULI, *Rutsubo no borutsu* *坩堝の電圧* [La tension du creuset], Victor Entertainment, 2012.

SAITÔ Kazuyoshi, *45 STONES*, ビクターエンタテインメント, 2011.

SHEENA Ringo, *Karuki Zamen Kurino hana* *加爾基 精液 栗ノ花* [Chlorure de chaux, sperme et fleurs de châtaigner], EMIミュージックジャパン, 2003.

___, *Muzai moratoriamu* *無罪モラトリアム* [Le moratorium innocent], EMI Records Japan, 1999.

___, *Shôso sutorippu* *勝訴ストリップ* [Strip' au procès gagnant], EMI Records Japan, 2000.

TERAO Saho, *Tayorinai mono no tameni* *たよりないもののために* [Pour les innocents], P-vain record, 2017.

___, *Daen no yume* *楕円の夢* [Le rêve d'ovale], P-vain record, 2015.

___, *Aoi yoru no sayonara* *青い夜のさよなら* [Adieu de la nuit d'azur], Midi, 2012.

___, *Hôsô kinshi uta* *放送禁止歌* [Chansons interdites de diffusion], Midi, 2010.

___, *Kanashi, hibi* *愛し、日々* [Ces jours si précieux], MS Entertainment, 2006.

TOGAWA Jun, *Tôkyô no yaban* *東京の野蛮* [Barbare de Tôkyô], Sony Music Direct, 2016.

UA, *JaPo*, Victor Entertainment, 2016.

___, *KABA*, Victor Entertainment, 2010.

___, *Golden Green*, Victor Entertainment, 2007.

___, *Breath*, Victor Entertainment, 2005.

___, *SUN*, Victor Entertainment, 2004.

YAMAHIRA Kazuhiko, *Hôsô kinshi uta* *放送禁止歌* *[Chanson interdite de diffusion]*, King Records, 2012.