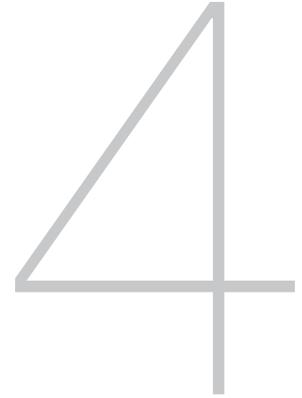




Libre COURS



Actualité de la recherche sur le livre et la lecture des enfants et des jeunes

LES DÔYÔ, CHANTS POUR ENFANTS JAPONAIS

PAR CLARA WARTELLE-SAKAMOTO

Chercheuse à l'Institut français de recherche sur l'Asie de l'Est.

Sa recherche est soutenue par la Bibliothèque nationale de France, où elle est chercheuse associée depuis 2019.

Le mouvement des chants pour enfants au Japon fait écho à l'intérêt pour les rimes enfantines que présentèrent les poètes français du début du xx^e siècle. Les comptines japonaises ont pu sortir de l'anonymat pour devenir des pièces artistiques, de nouvelles formes poétiques et musicales. Ceci dans un contexte de libéralisme culturel, où le statut de l'enfant devient l'objet de réflexions, alimentées par la littérature et les théories pédagogiques importées et diffusées sur l'archipel au même moment.

Les années 1910 à 1930 au Japon furent une période propice au changement des idées, des modes de pensée et à l'introduction d'éléments de la culture occidentale (dès la seconde moitié du xix^e siècle), ainsi qu'aux développements d'ordre économique, social et politique. On y constate également un « boom » de la culture populaire qui devait beaucoup à un sentiment très répandu de libération, dans un contexte où l'éthique prédominante de l'ère précédente (construite sur le dévouement au service de l'État et de l'Empereur) avait progressivement cédé le pas à la nouvelle éthique de l'ère Taisho (1912-1926), centrée sur les questions de la vie privée et de la famille, avec des rêves d'aisance matérielle. Parallèlement, des questionnements sur les formes de la culture populaire, apparus à la fin du xix^e siècle, et la remise en

←

« Chansons de bébés » regroupe 13 chansons traditionnelles dont une de Majima Setsuko : Fukuinkan Shoten, 1977.

cause de l'idée de modernité, telle qu'elle avait justifié la quête nationale jusqu'alors, nourrissaient le débat au sein de la classe pensante. Dans ce contexte de libéralisme culturel, la place de l'enfant dans la société japonaise devint l'objet de profondes réflexions, alimentées par la littérature et les théories pédagogiques importées et diffusées sur l'archipel au même moment.

UNE ÈRE NOUVELLE

En effet, jusque dans les années 1890, l'enfant était pensé comme un adulte en devenir, destiné à contribuer au renforcement économique et militaire du pays et éduqué en ce sens. Ce n'est qu'au tournant du siècle qu'apparut une reconsidération de la figure de l'enfant et une reconnaissance du folklore autochtone qui lui était associé, dans un souci plus général de conservation et de valorisation du patrimoine national. C'est d'abord par la littérature de jeunesse que ce phénomène put s'observer, grâce à une production toujours plus abondante de collections de contes, de romans et de périodiques pour enfants chez les éditeurs japonais à partir de la fin des années 1890. Les progrès technologiques en matière d'imprimerie bénéficièrent à une presse distractive et éducative à périodicité variable. Ces périodiques furent, dans un premier temps, un support aux enseignements scolaires. Mais cette presse enfantine devint également la scène d'expression des poètes et des romanciers mus par la volonté de créer une littérature de jeunesse japonaise. La production connut une évolution importante en raison de critiques sévères à l'égard des enseignements apportés par un système éducatif sclérosé, imposant des lectures moralisatrices et des textes extraits de classiques austères, en décalage avec les changements culturels et sociaux de l'époque. Ces changements concernaient également les milieux artistiques : le dessin, le théâtre et la musique.

Alors que l'enseignement musical se normalisait, depuis son introduction dans le curriculum scolaire en 1872, de plus en plus d'initiatives individuelles firent preuve d'une ambition créatrice. En effet, ce dernier consistait essentiellement en l'apprentissage de la musique tonale et métrique, occidentale donc, et d'un répertoire de chants

constitué sur le modèle des manuels américains. De fait, les mélodies européennes ou américaines dont les paroles avaient, parfois hâtivement, été traduites ou remplacées par des textes japonais, étaient enseignées aux enfants et ce de manière obligatoire depuis 1907. Cette prise de conscience, qui naquit dans les cénacles littéraires, aboutit à une véritable volonté de refondre la culture musicale japonaise en rompant avec l'écriture conventionnelle des chants scolaires, jusque-là soumise à l'autorité de la musique occidentale et aux enseignements de l'école. Ce mouvement est caractéristique du Japon urbain des années 1920 et les chants auxquels il donna naissance sont intimement liés au développement simultané de divers domaines tels que la littérature de jeunesse, la publicité, les disques, les revues, la radio, le cinéma. Nous nous proposons de revenir sur l'histoire de ce mouvement littéraire et musical, et de décrire les caractéristiques et l'évolution du répertoire de dōyō à l'origine duquel il est.

DE LA CRITIQUE DES CHANTS SCOLAIRES À LA VOLONTÉ DE CRÉATION D'UN RÉPERTOIRE NATIONAL

Le mouvement des chants pour enfants se développa au cours d'une période importante dans le milieu de la pédagogie au Japon. En effet, depuis la fin des années 1900, l'éducation prônée jusqu'alors par les élites de la nation faisait l'objet de critiques de la part des enseignants de terrain. En ce qui concerne l'éducation musicale, les paroles des chants scolaires, qui empruntaient bien souvent à des textes extraits des classiques de la littérature japonaise ou des préceptes moraux issus du confucianisme, furent jugées inadaptées aux élèves du primaire. Elles n'étaient pas comprises par eux, en raison du registre très soutenu et très écrit auquel elles appartenaient, et prenaient la forme d'apologues édifiants en désaccord avec les tendances pédagogiques de l'époque. Il y avait bien eu des tentatives de simplifier les paroles et d'introduire des mots du lexique enfantin dans ces chants, mais avec un résultat assez peu satisfaisant. Les mélodies posaient aussi problème. L'introduction unilatérale de la musique



↑
Suekichi Akaba : *Warabe Uta*, Kaisei-Sha, 1977.

tonale à la fin du XIX^e siècle avait certes permis aux Japonais de se familiariser aux mélodies occidentales, mais se trouvait en complet décalage avec les chansons populaires et les comptines que les enfants avaient l'habitude d'entonner en dehors des murs de l'école. Or, ces dernières avaient été évincées en raison de leur nature jugée vulgaire¹. Dans le même temps, les chants scolaires abondamment conçus au Japon pour enrichir les manuels de chant se présentaient bien souvent comme de simples pastiches de valse ou de marches manquant cruellement d'originalité. Or, les premières collectes de chansons populaires dans l'archipel avaient révélé la richesse de l'idiome régional, qu'il soit musical ou poétique. Les chants scolaires, qui mêlaient de manière inconsiderée les thèmes japonais avec la musique tonale, furent donc assimilés à une musique iconoclaste et contre-artistique, incapable d'exprimer avec authenticité l'essence de l'enfance et de la culture japonaises. Les musiciens cherchèrent dès lors à s'inspirer à la fois des répertoires occidentaux et du folklore musical autochtone.

LES REVUES DE LITTÉRATURE DE JEUNESSE DONNENT LE « LA »

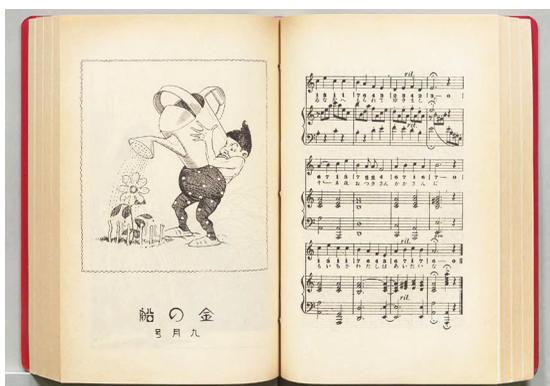
C'est donc dans ce contexte de reconsidération de l'éducation, de la culture et de la place de l'enfant qu'apparut une volonté forte de créer un répertoire destiné aux enfants, à la fois en s'opposant aux chants scolaires et en exprimant au mieux une forme « d'authenticité » japonaise. Les revues de littérature enfantine furent les médias incubateurs des premiers dôyô et le support d'où émergea cette révolution musicale. La revue dans laquelle se manifesta ouvertement pour la première fois ce mouvement est *L'Oiseau rouge* (*Akai tori*), fondée par l'écrivain Suzuki Miekichi (1882-1936). Ce dernier, qui avait suivi des études de littérature anglaise à l'université impériale de Tokyo, était parfaitement au fait des travaux réalisés dans les pays européens au cours du XIX^e siècle par les sociétés savantes comme les associations d'amateurs dans la collecte et la centralisation des contes populaires. Il n'était pas sans savoir que la littérature pour enfants avait acquis ses lettres de noblesse en Grande-Bretagne (beaucoup de chefs-d'œuvre du début du



siècle furent rapidement traduits au Japon). Il revendiqua à son tour une telle littérature de qualité pour le Japon et confia la tâche à d'éminents écrivains et poètes. Sa revue proposa des histoires et des poèmes qu'il nomma « dōyō ».

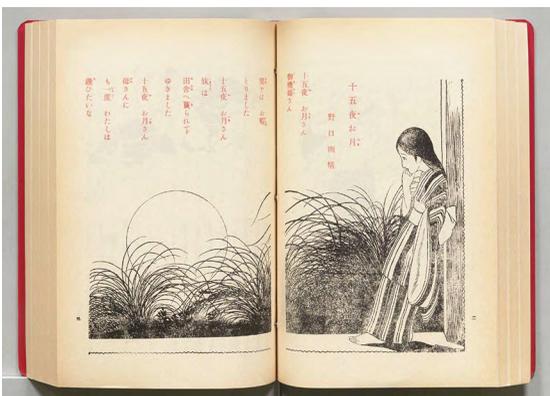
Les dōyō qui parurent dans les premiers numéros de la revue étaient des textes courts qui devaient être déclamés, ou chantés sur une mélodie au choix de l'enfant. Puis à la demande du lecteur, les dōyō parus dans les pages de *L'Oiseau rouge* furent mis en musique et prirent véritablement le sens de « chants pour enfants ».

Les autres revues de littérature enfantine proposèrent à leur tour une rubrique de dōyō qui rencontrèrent plus ou moins de succès. Les auteurs et les compositeurs proposaient leurs créations et les pièces sélectionnées étaient publiées sous forme de partition de musique, à raison d'une ou deux par numéro. *Le Bateau d'or* (« Kin no fune »), revue rebaptisée *L'Étoile d'or* (« Kin no hoshi ») en 1922, a elle aussi permis de faire connaître des chansons qui rencontreront un grand succès, comme « La pleine lune » (« Jūgoya otsuki-san ») parue dans le numéro de septembre 1920.



UN RETOUR AUX COMPTINES TRADITIONNELLES

Suzuki Miekichi et ses pairs préconisaient la création d'œuvres inédites susceptibles de mettre en valeur l'univers particulier de l'enfant, ses jeux et son imaginaire. Concrètement, ils entendaient s'inspirer du répertoire de chansons enfantines traditionnelles tout en se basant sur des méthodes de composition musicale plus abouties que celles des chants scolaires. Au Japon, on appelle « warabe uta » ce qui correspond à nos comptines enfantines. Celles-ci furent une importante source d'inspiration pour les musiciens chargés d'assurer la composition musicale des dōyō. Leur existence précédant l'introduction de la musique tonale et leur transmission étant essentiellement orale, un important travail de collecte de ces chansons fut entrepris par des musiciens ou des poètes comme Kitahara Hakushū (1885-1942), chargé de la rubrique des dōyō de *L'Oiseau rouge*. Il s'agissait, pour la partie musicale, d'une transcription selon les modes d'écriture de la musique tonale permettant également de stabiliser les formes de ces



↑
Jūgoya otsuki-san « La pleine lune » :
 Texte : Noguchi Ujō
 Musique : Motoori Nagayo
 Kin no fune, Kin no hoshi sha, septembre 1920.

comptines qui, par nature, présentaient une multiplicité de variantes.

Parmi les exemples les plus célèbres, on peut citer la comptine Tôryanse « Passez, passez », transcrite par le compositeur Motoori Nagayo (1885-1945)³, qui contribua aux chants de la revue *Le Bateau-L'Étoile d'or* à partir du cinquième numéro. À l'origine, il s'agissait d'un type de jeu dit « jeu de passage de la porte » (« mon kuguri asobi ») ou « jeu de la barrière » (« sekisho asobi ») consistant à ce que deux enfants forment un pont avec leurs bras tandis que d'autres passent en dessous à tour de rôle. Lorsque la chanson s'achève, les deux enfants baissent les bras pour capturer le dernier à passer : à l'instar de « La P'tite Hironnelle » française. Il existe des variantes plus ou moins complexes et déjà en vogue au milieu du XIX^e siècle.

La mélodie de Tôryanse à la tonalité mélancolique peut être entendue aujourd'hui aux feux piétons équipés de dispositifs sonores. Bien que la transcription de cette comptine par Motoori ait nécessairement réduit cette dernière à une unique version, qui s'apparente de fait davantage à un arrangement musical, elle l'a durablement inscrite dans le répertoire de la chanson enfantine.

Pendant, dans les revues comme *L'Oiseau rouge* ou *Le Bateau-L'Étoile d'or* paraissaient des compositions originales inspirées de contes et de légendes japonais, ou décrivant l'enfance sur un mode poétique. Les thèmes étaient ainsi soigneusement choisis et une attention particulière fut portée aux registres de langue et à l'écriture musicale adoptés. Les paroles employaient un style oral et enfantin, les auteurs des paroles de dōyō n'hésitaient pas à recourir à des termes dialectaux, des « impressifs » (sorte d'onomatopées dont la langue japonaise est très riche) mais également des jeux de mots que l'on retrouve dans les comptines japonaises. La ligne mélodique, quant à elle, suivait plus fidèlement l'intonation de la phrase japonaise et se construisait sur les intervalles caractéristiques de ces comptines.

Les dōyō participèrent également à véhiculer auprès des enfants une vision nostalgique des campagnes japonaises avec d'abondantes descriptions du fantasme d'un pays natal commun à tous les Japonais, à une époque qui voyait la population urbaine fortement augmenter.

Tôryanse

Arrangement : Motoori Nagayo

↑

Paroles : anonyme.

Musique : anonyme.

Arrangement : Motoori Nagayo.

La comptine du feu vert

Quel est ce sentier ?

C'est le sentier de Tenjin-sama,

Laissez-moi donc passer,

**Ceux qui n'ont rien à y faire ne peuvent
passer,**

Pour fêter les sept ans de ce petit,

Je viens déposer une offrande,

**L'aller est rassurant mais le retour est
effrayant,**

Même en étant effrayé passez,

Passez donc.





↑ Sur le site de la revue du *Bateau d'or*.



↑ Monument à la mémoire de Suzuki Miekichi à Hiroshima.

DIFFÉRENTES VISIONS DE L'ENFANCE

Si les partisans de ce mouvement s'entendaient autour de la nécessité de concevoir un nouveau répertoire de chants pour enfants, on pouvait cependant observer des divergences d'opinion et à plusieurs niveaux.

Un être pur : Suzuki Miekichi

Ainsi, Suzuki Miekichi considérait l'enfant comme une entité singulière dont il mettait en avant le caractère « pur », différence fondamentale d'avec l'adulte, qui devait être préservé en particulier dans les productions lui étant destinées. Ainsi, le manifeste du numéro de juillet 1918 de *L'Oiseau rouge* commençait par la déclaration suivante :

« La grande partie des lectures enfantines en vogue aujourd'hui sont, pour de nombreuses raisons, de très mauvaise qualité, ainsi que le montrent, sous de multiples aspects, leurs couvertures vulgaires. L'idée qu'elles puissent nuire à la pureté des enfants est terrifiante. »

La mention des couvertures vulgaires nous laisse penser qu'il s'agissait d'une réflexion portée sur l'image générale véhiculée par la presse jeunesse alors en plein essor : ce reproche pointe sur-

tout du doigt la politique commerciale menée par les maisons d'édition comme Hakubunkan, qui se caractérisait avant tout par une importante production de revues vendues à des tarifs très raisonnables, dans une volonté de distribution large.

Pour Suzuki, la majorité de ces lectures, vouées au simple divertissement, ignoraient les ravissements de l'enfance, allant même jusqu'à détourner les enfants de savoirs et de distractions plus nobles. C'est pour cela que Suzuki souhaitait confier la création des *dôyô* aux meilleurs poètes et écrivains, garants d'une production littéraire de qualité et susceptibles d'exprimer au mieux la culture enfantine japonaise.

La mise en musique de ces *dôyô* et la présence de partitions, avec accompagnement piano, de ces chants assurait un côté résolument moderne et artistique à *L'Oiseau rouge* qui devint un modèle pour les autres revues de l'époque. Enfin, Suzuki souhaitait vivement que les *dôyô* soient diffusés dans le cadre intime de la vie familiale et s'émanciper de ce qu'une lecture silencieuse et individuelle impose aux œuvres publiées dans sa revue. L'enregistrement des chants fut donc une manœuvre stratégique qui permit non seulement de faire la promotion des *dôyô* nouvellement composés (et des auteurs de *L'Oiseau rouge*), mais également d'as-

soir ces chants en tant que catégorie musicale. Le mouvement des chants pour enfants selon Suzuki devait s'enraciner dans l'air de l'époque.

Un esprit à ouvrir à l'intériorité et au lyrisme : Saijô Yaso

Saijô Yaso (1892-1970) est l'auteur du premier dôyô mis en musique dans la revue *L'Oiseau rouge*, intitulé *Le Canari*. Mais il est davantage connu aujourd'hui pour être l'auteur de nombreuses chansons à succès dans les années 1920-1930, que l'on peut qualifier de premiers tubes de l'histoire du Japon. Très inspiré par la culture occidentale (il était diplômé de littérature anglaise et étudia à la Sorbonne), il traduisit plusieurs *nursery rhymes* qu'il présenta au Japon et contribua activement aux revues pour enfants *Kodomo no Kuni* (« Le pays des enfants ») et *Dôwa* (« Contes »), pour lesquelles il écrivit de nombreux poèmes et paroles de chants. Bien qu'il reconnût la valeur des comptines populaires, il était nécessaire selon lui de concevoir un répertoire de dôyô qui soit distinct de la culture populaire enfantine. En effet, en tant que chants créés par les adultes, les dôyô étaient pour lui fondamentalement différents des comptines chantées par les enfants, qui évoluent, elles, de manière spontanée. La finalité des dôyô allait, pour Saijô Yaso, au-delà de l'objet de récréation : elle devait susciter chez l'enfant des sentiments plus profonds et le sensibiliser au lyrisme.

Un sujet façonné par l'Histoire :

Kitahara Hakushû

Kitahara Hakushû, autre important contributeur de *L'Oiseau rouge*, avait une vision différente et affirmait ainsi :

« Les nouveaux chants pour enfants japonais doivent se baser sur les comptines japonaises pré-existantes. C'est ici que se trouve la différence avec les chants scolaires de l'école élémentaire qui ont oublié les paysages, la culture et le cœur des enfants japonais. [...] »

Quel est l'esprit de ce mouvement [...] ? Quel est son objectif ? C'est l'amour du pays. C'est le développement de la culture des chants pour enfants japonais. Puis, c'est le rejet des chants scolaires non artistiques et utilitaires. Autrement

dit, c'est la renaissance des chansons pour les enfants japonais, et également une offre de nouveaux chants sains et artistiques². »

Pour Kitahara Hakushû, il ne s'agit donc pas seulement de s'inspirer des comptines traditionnelles, mais de les perfectionner pour constituer un répertoire de qualité. Son travail de collecte dans tout l'archipel fut une référence majeure pour la création de dôyô. En introduisant dans ses œuvres des éléments du folklore populaire, il parvint à les inscrire solidement dans l'identité culturelle de l'enfant. C'est pourquoi il arrangea des berceuses ou des chansons à jeux populaires de l'époque, comme les *temari uta* : comptines pour jouer à la balle. Ce qu'il nomme « l'amour du pays » consiste en l'attachement à des traditions prétendues séculaires, les seules qui puissent façonner l'esprit des enfants japonais de manière « saine » et « artistique ». Ainsi, les thématiques de ses textes avaient souvent une forte inflexion patriotique. Si, dans un premier temps, il affirmait qu'il était préférable que les poèmes parus dans la revue *L'Oiseau rouge* soient chantés librement par les enfants et non dictés par une mélodie pré-écrite, il collabora par la suite avec des musiciens.

Une vision réaliste

Noguchi Ujô (1882-1945) est – avec Saijô Yaso et Kitahara Hakushû – le troisième des poètes les plus connus du mouvement des chants pour enfants. Ayant étudié auprès de l'écrivain et dramaturge Tsubouchi Shôyô, à Waseda, il s'intéressa de près aux chansons populaires « *min'yô*³ » et en édita des compilations. En 1919, il fut recommandé par Saijô Yaso pour publier des chants au sein de la revue *Le Bateau d'or*, créée la même année. Ses textes dépeignent la nostalgie et la solitude, les déceptions amoureuses ou professionnelles. Mais, mis en musique par Nakayama Shinpei (1887-1952), Motoori Nagayo ou encore Fujii Kiyomi (1889-1944), ils sont aujourd'hui parmi les plus célèbres du répertoire.

Le succès de ses poèmes l'est aussi en raison des mélodies composées par les compositeurs du *Bateau d'or*. Sa vision des dôyô se rapproche de celle de Kitahara lorsqu'il affirme que les dôyô doivent être en accord avec la vie quotidienne des

enfants. Si le premier numéro du *Bateau d'or* a immédiatement intégré les dôyô dans ses pages, ils semblent plus diversifiés dans leurs thématiques et ont fait l'objet d'une recherche d'intégration d'éléments issus de la musique traditionnelle, sans accompagnement instrumental systématique (piano ou harmonium comme c'était le cas dans les chants scolaires ou les chants parus dans *L'Oiseau rouge*). Noguchi Ujô s'efforçait de décrire de manière réaliste le quotidien des enfants de l'ère Taishô. Le très célèbre *Aoi me no ningyô* « La Poupée aux yeux bleus » paraît dans *Le Bateau d'or* en 1921, mis en musique par Motoori Nagayo en 1922. Cette chanson, qui s'inscrit dans un contexte de durcissement des politiques d'immigration américaine sur fond de poussée raciste, aurait provoqué l'envoi au Japon en 1927 de 13 000 poupées par les Américains... remerciés quelque temps plus tard par des poupées japonaises offertes depuis tout le territoire. Si les paroles se démarquent par une grande simplicité, le chant rencontra un succès important et figure parmi les dôyô les plus connus aujourd'hui.

Nous avons ici évoqué les visions de trois poètes parmi d'autres, mais il ne faut pas oublier les musiciens dont la conception des dôyô pouvait différer, parfois de manière radicale, selon les priorités qu'ils accordaient dans leur processus compositionnel. Yamada Kôsaku (1886-1965), par exemple, destinait ses dôyô aux adultes qui souhaitaient faire s'exprimer leur âme d'enfant. Il existait pour lui : les dôyô artistiques, nés de l'intuition ou du sentiment « enfant » chez l'adulte, et les dôyô de divertissement consistant en une retranscription de jeux enfantins, vus par un adulte. Selon Yamada, un enfant ne pouvait être un artiste, car sa création, spontanée et naïve, n'était pas destinée à exprimer une idée.

Ces divergences dans la définition et la finalité des dôyô reflètent les questionnements de l'époque sur l'enfant et l'enfance. Elles ont permis de mener les premières études sur le folklore enfantin, soit pour le valoriser, soit pour le recréer. Les recherches menées par les partisans du mouvement des chants pour enfants sont les pionnières d'une abondante littérature académique japonaise, régulièrement enrichie de nos jours, témoignant d'un intérêt qui ne décroît pas.

LES COMPTINES SORTIES DE L'OMBRE

Le mouvement des chants pour enfants au Japon fait complètement écho à l'intérêt pour les rimes enfantines que présentèrent les poètes français du début du xx^e siècle. Les comptines ont ainsi pu sortir de l'anonymat pour devenir des pièces artistiques, de nouvelles formes poétiques et musicales. Mais cette valorisation du quotidien de l'enfance demeurait sous le contrôle de poètes renommés qui représentaient l'excellence de la culture japonaise dans le but d'instruire les enfants dans un idéal national d'érudition du peuple. Si le contexte discursif du début du siècle a permis la mise en place d'un cadre intellectuel dans des projets d'inspiration nationaliste, il demeure cependant une chose que les initiateurs du mouvement des chants pour enfants n'avaient peut-être pu prévoir concernant l'évolution des dôyô.

L'Oiseau rouge cessa d'être publié après le décès de Suzuki Miekichi en 1936 et l'on constate que le mouvement des chants pour enfants dans son sens le plus strict (la création de chants artistiques de qualité) ne connut qu'un engouement collectif assez bref, sur la vingtaine d'années que dura la publication de la revue. Le développement de l'industrie musicale et de la musique de masse dans les années 1920, le cinéma, la radio, les enregistrements sur disques jouèrent un rôle indéniable dans la popularité gagnée par certains chants, parfois au détriment d'autres, selon des critères qui n'étaient pas nécessairement ceux défendus par leurs auteurs. Face aux impératifs dictés par l'industrie musicale, les compositeurs durent s'adapter à ce changement afin de pouvoir tirer un bénéfice de cette évolution de l'offre et de la demande en matière de chants pour enfants. La popularisation croissante de ces chants, combinée au succès des chansons en vogue et des premiers « tubes », aboutit à une modification de la pratique coutumière du chant populaire dont les limites avec le chant scolaire imposé à l'école se firent de plus en plus floues. Mais il faut signaler que l'utilisation des chansons pour enfants dans le cinéma, la radio et la télévision ont consolidé des images véhiculées par (ou construites sur) ces mélodies pour les graver dans la mémoire collective.

Aujourd'hui, ce répertoire de dôyô est très bien conservé, bien que la distinction avec les chants scolaires et les comptines ait parfois tendance à s'estomper. Plusieurs ont intégré les manuels scolaires et sont chantés par les élèves durant leur cours de musique, obligatoire en primaire et au collège. Une liste des dôyô et des comptines les plus célèbres, «Nihon no uta hyakusen» ou «collection de cent chansons japonaises», fut élaborée en 2006 sur la base d'un sondage soutenu par l'agence pour les Affaires culturelles, dépendant du ministère de l'Éducation. Si ces chansons de plus d'un siècle subissent la concurrence des génériques de dessins animés ou des chansons originales des films d'animation, il n'est pas rare qu'on les entende à tout moment et tout lieu de la journée, dans les gares, les passages piétons, les boutiques, rappelant discrètement aux Japonais les mélodies de leur riche répertoire. ●

1. Les critiques pédagogiques concernant les chants scolaires faisaient écho à des problématiques que l'Europe et les États-Unis connaissaient de manière similaire depuis la moitié du XIX^e siècle. En France, Philippe Kuhff regrette, en 1878, dans la préface des *Enfantines*, le manque d'intérêt de l'éducation dans l'emploi de chants et de textes anonymes (Philippe Kuhff : *Le Livre des mères. Les Enfantines* du « bon pays de France », Paris, Sandoz et Fischbacher, 1878, p.V).

2. Hakushû Kitahara : *Shinkô dôyô to jidô jiyû shi*, Iwanami Kôza, Tokyo, 1932, pp. 5-6.

3. Noguchi Ujô aurait été inspiré par la poupée Kewpie pour créer le texte de ce dôyô.



Références et liens

• Numéros en ligne du *Bateau d'or* :
<https://www.kinnohoshi.co.jp/archive/>

• Albums sur les comptines japonaises :
 Éditeur Fukuinkan shoten : <https://www.fukuinkan.co.jp/book/?id=3048>

Illustrations : Majima Setsuko : *Kodomo no tomo nenchû muki*, janvier 1977.

Notice dans le catalogue de la Bnf : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43390632j>



En scannant ce QR Code, vous pourrez écouter, découvrir la traduction des textes et tout savoir sur ces quatre comptines japonaises :

- *Aoi me no ningyô* « La poupée aux yeux bleus »
- *Aka tonbo* « La libellule rouge »
- *Tôryanse* « Passez, passez »
- *Ame furi o tsuki* « La lune sous la pluie »