

L'industrie japonaise du disque sous l'occupation du GHQ

Caroline BOISSIER

Introduction

Le 26 juillet 1945, l'U.R.S.S s'associe à l'ultimatum adressé par les Anglo-américains au Japon par le biais de la déclaration de Potsdam (ポツダム宣言). Les trois pays vainqueurs exigent une capitulation sans condition. Sans réponse du Japon, une première bombe atomique est lancée sur Hiroshima le 6 août puis une seconde sur Nagasaki le 9 août. Le 15 août 1945 l'Empereur fait un discours à la radio: *gyokuon hōsō* (玉音放送). Il annonce, non pas la capitulation, mais l'acceptation de la déclaration de Postdam. C'est la première fois que les Japonais entendent la voix de l'Empereur. De par son langage archaïque, beaucoup ne comprennent pas le sens de ses paroles. Un commentateur explique alors le message. Cela marque ainsi la fin de la guerre du Pacifique et la fin de la Seconde Guerre Mondiale pour le Japon. La défaite est accentuée par les stigmates de la guerre. La population japonaise est épuisée moralement et matériellement.⁽¹⁾

Dès le 2 septembre, est mis en place le Commandant Suprême des Forces Alliées, le SCAP (*rengō kokugun saikō shireikan sōshireibu* 連合軍最高司令官総司令部), un titre porté par Douglas Mac Arthur (ダグラス・マッカーサー-1880-1964) qui désigne également son administration mise en place au Japon.⁽²⁾ Le terme japonais est General Headquarter (GHQ). Celle-ci a pour mission d'imposer au pays des réformes sociales (droit de vote aux femmes, réforme de l'éducation, etc.), économiques (démilitarisation, relance économique, etc.) et politiques

(décentralisation, etc.). Le but est que le Japon accède à une constitution démocratique. En ce qui concerne les médias, l'article 21 de la nouvelle Constitution de 1947 interdit toutes les formes de censure, promouvant la liberté d'expression. Cependant, l'occupation américaine agit de la même manière que les institutions japonaises d'avant-guerre en exerçant une censure sur toutes formes médiatiques, et notamment sur les maisons de disques.⁽³⁾

Pour traiter ce sujet, nous aborderons dans une première partie les conséquences engendrées par la guerre afin de comparer la situation de l'industrie musicale japonaise d'avant et d'après-guerre. Puis, nous traiterons de la censure exercée dans un premier temps par le GHQ, avant que celui-ci permette à l'industrie japonaise du disque de prendre un nouveau départ afin d'exercer librement ses activités.

A-Les conséquences de la guerre

A-1 *Les conséquences de la guerre sur les acteurs de l'industrie musicale japonaise*

À la fin de la guerre, l'industrie musicale japonaise est quasi inexistante. Alors qu'à la veille de la guerre, le Japon comptabilisait plus de cinq mille magasins de vente de disques, en août 1945, ils ne sont plus que cinq cents. Les contrats signés entre les diverses maisons de disques et ces magasins de disques ont été détruits ou ont disparu pendant la guerre.⁽⁴⁾

De même, il ne reste plus que cinq maisons de disques à savoir Nippon Columbia (qui se fait encore appeler depuis 1942 Nitchiku Kōgyō Kabushiki Gai-

sha), Nippon Victor, Polidor, Teichiku et King. Ces maisons de disques ont toutes subi des dégâts plus ou moins importants. Par exemple, le 16 avril 1945, deux bâtiments de l'usine de Nippon Columbia situés à Kawasaki et sept autres où logent les ouvriers, sont détruits par les bombes américaines. Le 25 mai 1945, son magasin de vente situé à Ginza ainsi qu'un entrepôt où sont stockés les machines à l'usine de Kawasaki sont brûlés. Les entrepôts externes sont également détruits. Par chance, la firme a fait stocker, avant le début du conflit, son matériel à l'usine de Mōka située à plus d'une centaine de kilomètres au nord de Tôkyô. Les bureaux de la maison-mère de cette firme situés à Tôkyô ont été épargnés par les bombes. Les dégâts de Columbia cités ci-précédemment ne sont pas trop graves comparés aux autres fabricants de disques comme Victor dont l'usine a brûlé à 80%. Nitchiku Kōgyō propose alors à ses concurrents d'utiliser une partie de ses locaux dans l'usine de Kawasaki pour que celles-ci puissent fabriquer leurs propres disques. Cela prend néanmoins plusieurs mois à ces entreprises pour permettre la mise en place de mesures favorisant le retour des employés qui ont été mutés ou renvoyés dans leur famille. En effet, faire revenir les employés signifie non seulement leur garantir de travailler dans des conditions adéquates mais également leur donner les moyens de se loger. Or, les villes japonaises sont en grande partie détruites. Les réseaux de circulation sont très endommagés. Les dortoirs de ces entreprises sont également brûlés. Les ports et les voies de transports internes sont anéantis. Ces conditions ne favorisent pas la relance des activités des acteurs de l'industrie musicale japonaise.⁽⁵⁾

Ces maisons de disques étaient, avant la guerre, regroupées sous la Nihon Rekōdo Hanbai Kabushiki Gaisha (日本レコード販売株式会社), une société dont la fonction concerne les ventes des disques japonais. Avec la guerre, le nombre de disques détruits dans le réseau de distribution de Nippon Columbia,

par exemple, atteint plus de trente mille exemplaires et cette société est contrainte de cesser ses activités. À la fin de la guerre, les dirigeants des cinq maisons de disques encore restantes se réunissent pour discuter des stratégies à mettre en place afin de redémarrer leurs commerces. L'une des premières mesures est la reprise des activités de la Nihon Rekōdo Hanbai Kabushiki Gaisha dès septembre 1946. Cette mesure permet de renouveler les contrats entre les différents acteurs de la vente des disques (notamment entre les maisons de disques et les magasins de vente de disques). Grâce à la proposition ci-précédemment citée par Nitchiku Kōgyō, chaque firme récupère rapidement son retard et se sent prête à mettre en place son propre système de vente.⁽⁷⁾

A-2 Les conséquences de la guerre sur les matériaux et les matériels de reproduction sonore

Cependant, au lendemain de la guerre, le Japon a perdu son empire et donc son approvisionnement en matières premières et en produits énergétiques qui s'est depuis, épuisé ou se fait rare. Cela provoque une flambée des prix. Or, le pouvoir d'achat des revenus des ménages sert avant tout aux besoins de consommation alimentaire des ménages. La production des phonographes et des phonogrammes est jugée inutile et superflue. Elle n'est donc pas à l'ordre du jour.⁽⁸⁾ De plus, il existe trois obstacles majeurs à la reprise de la fabrication rapide des disques.

Le premier obstacle à la reprise est l'insuffisance des phonographes. Pendant la guerre, beaucoup de maisons ont brûlé et avec, électrophones, disques, etc. Cependant, après la guerre, les gens ont besoin d'entendre des chants et de la musique. Avant d'acheter des disques, il faut avant tout posséder un phonographe. Or, au lendemain de la guerre, les Japonais préfèrent se ruer sur les denrées alimentaires. Heureusement, certaines maisons de disques ont stocké leur matériel. Par exemple, Nitchiku Kōgyō a

entreposé avant la guerre dans l'usine de Môka beaucoup de machines et de matériels pour la fabrication des phonographes afin que ceux-ci ne soient pas détériorés. Elle peut donc pour un temps les utiliser pour relancer l'activité de son entreprise. Pour cela, Nichiku Kôgyô décide de ne pas suivre la hausse des prix et de vendre son stock à bas coût. Son but est que chaque foyer puisse posséder un phonographe. Elle espère par la suite pouvoir fabriquer le maximum d'appareils sonores. Cette stratégie lui est risquée. Elle subit des pertes financières car la vente des appareils sonores à bon marché ne peut, au final, concurrencer les hausses des prix des achats des matériaux.⁽⁹⁾

Le second obstacle à cette reprise est l'insuffisance des matériaux dans la fabrication des disques et des phonographes. Jusqu'alors, les disques étaient conçus en *shellac* appelé aussi *gomme-laque*, un matériau utilisé comme plastique naturel dans leur confection. Il est issu de la sécrétion d'une cochenille asiatique vivant dans les forêts du sud-est asiatique. Avant et pendant la guerre, le Japon possède un empire en Asie. Nombre de ces colonies (Singapour, Mandchourie, etc.) possèdent des forêts où vivent ces cochenilles. Le Japon en profite pour y installer des entreprises travaillant pour la production de ce produit. La fin de la guerre marque la fin de la colonisation du Japon dans ces pays. Cela met également un terme à l'accès à ce genre de matériaux qui se raréfient au Japon. Pour remédier à ce problème, les maisons de disques comme Nichiku Kôgyô songent dans un premier temps à récupérer les anciens disques pour en produire de nouveaux. Cela s'avère impossible: les prix des anciens disques sont devenus trop élevés. Il leur faut donc trouver des matériaux de substitution.⁽¹⁰⁾

Alors qu'il est possible de concevoir et vendre des électrophones bon marché, le manque de matériels et de matériaux se fait bientôt ressentir. Le troisième et dernier obstacle à la reprise, à savoir l'inflation

que connaît le Japon depuis la fin de la guerre, n'arrange pas les affaires des fabricants de disques et de phonographes nippons. Utiliser ce genre de matériaux pour leur conception est considéré comme *«inutile et superflu»*.⁽¹¹⁾ Tandis qu'en mars 1945, les magasins de disques les vendent encore à 1,50 yens, les prix augmentent soudain. Ils passent à 3 yens puis 5 yens. En février 1946, ils atteignent jusqu'à 10 yens.⁽¹²⁾

Il faut savoir que dans le Japon d'après-guerre, il existe des différences entre les grandes entreprises dominantes et les petites firmes dominées. Ces divergences concernent leurs organisations, leur capacité de production et la condition de leurs ouvriers. Le Japon possède, à cette époque, une capacité de production et une force de travail. Cependant, celles-ci sont trop importantes par rapport aux débouchés réduits. La part d'autofinancement n'occupe pas 40% pour l'ensemble des firmes et les salaires restent bas: *«Le pouvoir d'achat des revenus servant à acquérir les biens de consommation était la seule force motrice pour l'activité économique nationale.»*⁽¹³⁾ Le gouvernement japonais procède alors à diverses réformes:

—la première est l'ajustement des prix afin de les stabiliser, et ce en se basant sur ceux fixés entre 1934 et 1936. Le 1^{er} avril 1947, une première baisse des prix est appliquée à près de 80% des produits. Cependant, cela ne concerne pas les disques dont le prix continue d'augmenter passant ainsi de 35 yens à 75 yens entre mai et septembre 1947. En juillet 1948, une nouvelle loi sur la révision des prix est adoptée. Ils baissent de 50%, mais ceux des disques sont exclus de cette diminution. De ce fait, en septembre 1948, le coût d'un disque est en moyenne de 120 yens;⁽¹⁴⁾⁽¹⁵⁾

—la seconde réforme concerne la création du Fond monétaire de Reconstruction⁽¹⁶⁾ entre 1947 et 1949. Il est chargé de réaliser des investissements à long terme en vue de la reconstruction du secteur sec-

ondateur. Mais seules quelques grandes entreprises comme Nitchiku Kōgyō en bénéficient;

—la troisième réforme est la mise en place du Fond d'aide américain⁽¹⁷⁾. Jusqu'en 1949, l'aide américaine se concrétise de diverses formes (envoi de matières premières comme le coton ou le bois, alimentation, etc.). Dès 1949, le Japon adopte «la ligne de Dodge ドッジ・ライン» conçue par l'économiste Joseph Dodge (1890-1964). Il s'agit d'une politique monétaire pour que le Japon regagne son indépendance économique. Pour cela, il lui faut réduire l'inflation, augmenter les taxes, mettre un terme à la création de Fonds monétaires de Reconstruction et fixer un taux de change du yen à 360 yens pour 1 dollar.

A-3 Les conséquences de la guerre sur le monde artistique

Au lendemain de la guerre, toutes les vedettes d'avant-guerre ont disparu ou ne font plus partie du circuit. Il faut songer à recruter de nouveaux artistes et engager des compositeurs et des paroliers.⁽¹⁸⁾ En attendant, les maisons de disques n'ont d'autres choix que de presser et vendre les anciens *hits*. Cela permet de «calmer» le cœur des Japonais avec de jolies mélodies et préparer les nouvelles chansons.⁽¹⁹⁾ Cependant, ce sont en grande partie des *enka*, des chansons populaires prenant pour thèmes le pays natal, l'amour et les faiblesses du cœur humain. Or dans le Japon d'après-guerre, il est tabou d'avoir conscience de son patriotisme. Le GHQ insiste sur le principe de soi dans le peuple et le fait qu'il soit normal d'avoir une pensée critique.⁽²⁰⁾

Dès 1946, le Ministère de l'Éducation, des Sciences et de la Culture-*Monbushō*⁽²¹⁾ invite à une nouvelle éducation musicale dans les écoles dans le cadre de la loi japonaise pour la protection des biens culturels. Le terme se réfère aux compétences humaines possédées par des individus ou des groupes, indispensables pour produire des biens culturels. Pour cela, quatre points sont mis en évidence:⁽²²⁾

—adoption d'airs musicaux;

—étude des partitions;

—on ne doit pas se contenter de regrouper dans un matériel pédagogique des chansons; il faut également en apprécier le contenu;

—les illustrations servent également de pochettes de disques.

De plus, dès 1947, il annonce la mise en place de *Gakushū shidō yōryō* 学習指導要領, l'appréciation de la musique au moyen de disques, de phonographes et de la théorie dans les écoles. Pour cela, il fait appel à la coopération des maisons de disques. Cela leur permet à ces dernières d'obtenir une exemption d'impôt et de recevoir des matériaux pour la conception des phonographes et des disques. Pour ces disques éducatifs, une attention particulière est accordée à la danse traditionnelle populaire, *fōkudansu* フォーク・ダンス.

Dès 1945, avec l'occupation américaine et la présence des soldats GI sur le sol nippon, surgissent de nouvelles musiques. La culture américaine pénètre et envahit le marché japonais. En effet, parmi ces soldats GI, un grand nombre d'entre eux sont des musiciens. Ils jouent dans les bars et influencent les jeunes musiciens japonais aux courants musicaux d'outre-pacifique. C'est ainsi que se créent des orchestres mixtes de boogie-woogie, de mambo, de blues, etc.⁽²³⁾

Apparaissent des musiques hawaïennes avec un rythme léger sur une mesure à quatre temps, prêtant aux rêves et à l'inspiration paisible. La musique hawaïenne utilise le chant traditionnel *maori* (le *mele*) accompagné de danse, le *hula*, qui dramatise le *mele*. Le chant est accompagné de la guitare hawaïenne, une guitare à au moins six cordes qui se pose sur les genoux. La main gauche fait glisser sur les cordes un objet métallique ou en verre. Nous citerons en exemple «Ringo oiwake-リングオ追分» dont les paroles sont écrites par Ozawa Fujio (小沢不二夫

-1912-1966), la musique composée par Yoneyama Masao (米山正夫-1912-1985) et interprétée par Misora Hibari (美空ひばり-1937-1989). Cette chanson utilise des métaphores, des nuances et des sens cachés qu'on appelle dans la musique hawaïenne *kaona*. Par exemple, *oiwake* 追分 fait référence à la province, la campagne. En cette période d'après-guerre, celle-ci est considérée comme un lieu de calme et de repos. Le rythme de la mélodie et du chant illustrent ce thème.⁽²⁴⁾

Hattori Ryôichi (服部良一-1907-1993), auteur et compositeur de Nippon Columbia, qui était parti à Shanghai en 1944 revient et contribue à faire avancer la musique japonaise d'après-guerre. Dès l'automne 1947, sort un nouveau genre musical: le *boogie-woogie* ブギウギ, une manière pianistique d'interprétation dont le rythme est deux fois plus rapide que le *blues*. Hattori compose par exemple «Tôkyô boogie-woogie-東京ブギウギ» dont les paroles sont écrites par Suzuki Masaru (鈴木勝-???) et interprétées par Kasagi Shizuko (笠置シヅ子-1914-1985). L'énergie de la voix de Kasagi est accentuée par la musique jouée par un big band sur le rythme du *boogie-woogie*.⁽²⁵⁾ Il compose d'autres musiques qui deviennent également des hits sur le rythme du *boogie-woogie*, comme «Kaimono boogie-買い物ブギ» qu'il écrit et compose seul, et est chantée également par Kasagi Shizuko en 1950.⁽²⁶⁾

Les émissions de radio participent également à la diffusion de morceaux de musiques étrangères dont les paroles sont traduites en japonais et interprétées par des artistes japonais. Nous citerons par exemple «Ai no sanko-愛の賛歌», une chanson écrite à l'origine par Édith Piaf (1915-1963) et composée par Marguerite Monnot (1903-1961). Les paroles ont été traduites en japonais par Iwatani Tokiko (岩谷時子-1916-2013). Elle est chantée en japonais par Awaya Noriko (淡谷のり子-1907-1999) en juillet 1951. Les chansons s'utilisent en général dans une intention et sont ainsi dramatisées. Elles sont en général interpré-

L'industrie japonaise du disque sous l'occupation du GHQ

⁽²⁷⁾
tées par un orchestre symphonique.

Beaucoup de morceaux sont également composés sur le rythme du *tango*. Nous citerons l'exemple d'Itô Hisao (伊藤久男-1910-1981) qui interprète «Saraba sôgen yo-さらば草原よ», une reprise de «Adiós pampa mía», une musique composée à l'origine par Francisco Canaro (1888-1964) et Mariano Mores (1918-), utilisant un orchestre qui joue sur le rythme du *tango*.⁽²⁸⁾ D'autres rythmes étrangers comme le *mambo* font leur apparition. Nous mentionnerons l'exemple de «Omatsuri mambo-お祭りマンボ» interprété en 1952 par Misora Hibari sur une musique et des paroles composées par Hara Rokurô (原六郎-1915-2001). Le rythme de la mélodie prend le rythme du *mambo* avec accélération⁽²⁹⁾ rythmique à la fin du morceau.

B-La censure exercée par le GHQ

B-1 Contrôles exercés sur l'industrie musicale

L'un des problèmes majeur auquel est confrontée l'industrie du disque après la Seconde Guerre Mondiale est le démantèlement des *zaibatsu* ordonné en novembre 1945 par le General Headquarter (GHQ). Par ce terme, on désigne les grands groupes d'entreprises présents dans presque tous les secteurs de l'économie. Durant la Seconde Guerre Mondiale et l'expansion de l'Empire au début de l'ère Shôwa, ces *zaibatsu* sont impliqués dans la fabrication d'armement. Ils emploient des travailleurs forcés dans les colonies japonaises comme le Mandchuko. À la fin de la guerre, les *zaibatsu* contrôlent l'économie nationale soit près d'un quart du capital national. Pour le GHQ,⁽³⁰⁾ leur influence est un obstacle à la démocratisation.

Parmi ces *zaibatsu*, figure Mitsui, une entreprise fondée par Mitsui Takatoshi (三井高利-1622-1694). En 1893, cette entreprise a englobé dans son groupe l'entreprise Tanaka Seizôsho (田中製造所), une fabrique de matériel télégraphique fondée en 1875 par Tanaka Hisashige (田中久重-1799-1881). La société de Tanaka, devenue en 1904 Shibaurasei (芝浦製),

fusionne en 1939 avec la société de lampes à incandescence, Hakunetsusha (白熱社) fondée en 1890 par Shōichi Miyoshi (三吉正一-1853-1906) et Fujioka Ichisuke (藤岡市助-1857-1918), et devenue en 1899 Tōkyō Denki. La fusion donne l'entreprise Tōkyō Shibaura Denki, connue sous le terme Tōshiba qui est elle-même filiale du groupe Mitsui. Or, il s'avère que les deux maisons de disques Nitchiku Kōgyō Kabushiki Gaisha (Nippon Columbia) et Nippon Victor sont, à cette époque, deux entreprises affiliées à Tōkyō Shibaura Denki. Elles se retrouvent donc sous la filiation de Mitsui.⁽³¹⁾

Pour démanteler les *zaibatsu*, le gouvernement présente un plan⁽³²⁾:

- les actions des *zaibatsu* doivent être vendues au public;
- les managers et les membres des grandes familles doivent renoncer à toute responsabilité dans les sociétés. De nombreux dirigeants démissionnent. Nous assistons à un vide du pouvoir à la tête des grandes entreprises. Cela favorise l'explosion de mouvements sociaux.

Pour expliquer ce phénomène, nous prendrons l'exemple de Nippon Columbia. Le 6 mars 1946, Nitchiku Kōgyō Kabushiki Gaisha (Nippon Columbia) reçoit une directive du GHQ. Les entreprises affiliées à Tōshiba deviennent des entreprises dites «*seigen kaisha* 制限会社» c'est-à-dire elles sont mises sous contrôle. Nitchiku Kōgyō Kabushiki Gaisha est donc contrainte à suivre certaines mesures. Le syndicat de l'usine de Kawasaki qui vient de se former se met en grève. Celui-ci demande la démission du président de Tōkyō Shibaura Denki. Le 1^{er} avril 1946, les actionnaires se réunissent. Plusieurs décisions sont prises:⁽³³⁾

- la société se sépare de Tōkyō Shibaura Denki;
- alors que l'entreprise se fait appeler Nitchiku Kōgyō Kabushiki Gaisha, les actionnaires décident

de la nommer Nippon Columbia;

- à la place du gérant de Tōshiba, les actionnaires élisent Terao Makoto qui prend ses fonctions dès 1946 en tant qu'administrateur, *daihyō torishimari-yaku* 代表取締役. Mutō Yoichi (武藤与市-1880-1966), le seconde.

Selon la loi du 8 février 1948 (Kado Keizai Ryokushūchū Haijōhou 過度経済力集中排除法,) dans la continuité du démantèlement des *zaibatsu*, deux cent cinquante-sept entreprises sont désignées pour être démantelées: *shitei kaisha* 指定会社. C'est à nouveau le cas de Nippon Columbia. Par chance, le 19 novembre 1948, cette décision est levée. En fait, en 1948, les États-Unis sont soucieux des événements qui se déroulent en Corée. Ils souhaitent faire du Japon leur allié et varient leur position. Le démantèlement n'étant plus à l'ordre du jour, celui-ci n'est pas mené à son terme et la purge est suspendue en 1951. Les anciens managers reprennent alors le contrôle des entreprises. De plus, la mise en vente des actions n'a pas obtenu un grand succès car les Japonais préfèrent acheter de la nourriture ou reconstruire leur maison plutôt que d'acheter des actions.⁽³⁵⁾

Un autre problème auquel sont confrontés les acteurs de l'industrie musicale nipponne est la censure omniprésente du GHQ sur leurs activités. En effet, les maisons de disques sont considérées comme des médias pouvant véhiculer des messages de propagandes anti-occidentales. Sous le contrôle du General Headquarter, chaque maison de disques désirant reprendre ses activités doit lui demander une autorisation sans quoi, elle ne peut vendre des disques. Dans les contraintes à observer, il faut également demander une autorisation pour presser des disques auprès du GHQ, et ce pour chacun des morceaux de musique. Sur cette demande, il doit y être mentionné le nom de l'interprète, le nom de l'auteur et du compositeur, les paroles de la chanson, et le nom du label. Un morceau peut être refusé à cause d'un mot ou

d'un vers. Dans un tel cas, il faut procéder à une correction des paroles, refaire une demande d'autorisation en espérant que celle-ci soit enfin acceptée. Cela prend donc du temps. Il est alors impossible, pour les maisons de disques de prévoir à l'avance la sortie d'un disque.⁽³⁶⁾

À la fin de la guerre, les maisons de disques occidentales cherchent à relancer et agrandir leurs activités. Elles se tournent vers le marché international. C'est le cas de la firme américaine Columbia. Elle profite de la présence américaine au Japon pour reprendre contact avec Nippon Columbia, un de ces anciens partenaires d'avant-guerre. Pour cela, elle effectue une demande auprès du GHQ. Après deux années de procédure, contrée par les mesures prises par le GHQ précédemment citées, cette entreprise américaine reçoit cette permission le 13 mai 1948. Les affaires peuvent reprendre entre les deux entreprises.⁽³⁷⁾

B-2 Censures sur la fabrication des phonographes et phonogrammes

Après la guerre, les maisons de disques sont en proie à des contradictions. D'un côté, elles veulent reprendre leurs activités mais d'un autre côté le manque de matériel et de matériaux est un frein à leur reprise. Pour enrayer cela, plusieurs décisions sont prises de leur part.

Les maisons de disques décident de livrer les magasins de disques en limitant le nombre des articles. Bien qu'on appelle cela «*la vente en gros*», un arrivage livré à cette époque ne comporte que trente exemplaires d'un même morceau.⁽³⁸⁾ Par exemple, pour vendre le morceau «Ringo no uta リンゴの唄» écrit par Sato Hachiro (サトウハチロー-1903-1973), composé par Manjome Tadashi (万城目正-1905-1968) et interprété par Namiki Michiko (並木路子-1921-2001), il faut auparavant chercher dans tout le pays du matériel encore caché. En novembre 1945, Nippon Columbia presse 33 275 exemplaires, et 60 000 exem-

plaires en décembre. À la sortie du disque en janvier 1946, seulement 100 000 exemplaires sont vendus durant cette année (le reste, moins de sept mille exemplaires sont pressés durant toute cette année 1946). Réparti sur tout le territoire au nombre de vendeurs, cela représente au maximum 200 disques attribués à chacun de ces disquaires. Pour permettre une reprise, certes lente des activités, chaque livraison ne comporte donc que 30 disques d'un même titre.⁽³⁹⁾

Le 8 décembre 1941 marque le début de la guerre du Pacifique et l'entrée du Japon dans la Seconde Guerre Mondiale. Depuis quelques années, le gouvernement japonais interdit l'utilisation de matériaux ferreux comme l'acier, réservant leur usage à la fabrication d'armements militaires.⁽⁴⁰⁾ Jusqu'alors, on utilisait le *shellac* dans la fabrication des disques. Pendant le conflit, cet ingrédient se raréfie. Deux années après, il n'est plus possible de faire de disques.⁽⁴¹⁾ En 1945, la situation ne s'améliore pas. Les matériaux sont rares et chers. Leur utilisation pour la fabrication de disques est considérée comme inutile et superflue.⁽⁴²⁾ Depuis 1939, le *shellac* est interdit d'utilisation. Les ingénieurs cherchent un substitut et découvrent le vinyle: une matière plastique dérivée du pétrole, obtenue par réaction chimique avec la chaleur. En 1946, les ingénieurs de la firme américaine Columbia réussissent à confectionner des disques en polychlorure de vinyle. Il s'agit d'une matière synthétique à l'apparence du plastique, dérivée du pétrole, de couleur noire en générale. Chaque face est parcourue par un sillon en spirale. L'écoute de ce support se fait en général en partant de l'extérieur vers l'intérieur du disque. Pourtant, il arrive que l'on puisse en trouver quelques-uns gravés de l'intérieur vers l'extérieur. La longueur du sillon définit la durée d'écoute. L'espace entre deux sillons appelé «*pas*» est déterminé par la volonté du technicien contrôlant la gravure, et ce, en accélérant ou ralentissant l'avance du burin-graveur. Le disque vinyle est un support de

source analogique, c'est-à-dire que l'information est directement stockée sur le support. Pour sa lecture, on utilise le tourne-disque, appelé également «*electro-⁽⁴³⁾phone*». C'est un appareil électronique qui restitue l'enregistrement d'un disque microsillon à l'aide d'une tête de lecture, appelée «*diamant*» et de pointe à saphir. Celle-ci implique de la légèreté et elle impose l'utilisation d'un *pick-up* (électrophone ou tourne-disque) électrique. Néanmoins, le frottement de l'aiguille de la tête de lecture sur le disque provoque une légère usure. En général, la platine du tourne-disque ne comporte que le mécanisme de lecture. Son couvercle contient le haut-parleur qui restitue le son.⁽⁴⁴⁾

Après avoir présenté cette trouvaille à New York le 21 juin 1948, la firme américaine, presse ses premiers disques vinyles l'été de cette même année. Désirant élargir son marché et ses ventes à l'international, elle profite de l'autorisation que vient de lui accorder le GHQ pour traiter avec son homologue japonais. Dès le mois d'août, la firme américaine Columbia exporte au Japon ses premiers disques par le biais de Nippon Columbia.

Les disques vinyles, appelés également disques microsillon sont commercialisés au Japon dès août 1948 par cette société américaine. Ces premiers disques comportent deux faces. Ils mesurent 30, 48 centimètres de diamètre, soit douze *inch* インチ (pouces). Ils tournent à la vitesse de trente-trois tours un-tiers et ont une durée d'écoute de vingt-trois minutes par face.⁽⁴⁵⁾ Par la suite, leur durée varie de vingt à trente minutes par face. On les appelle également «*long play* ロング・プレイング・レコード» ou encore «*LP*». Il est aussi possible de les dénommer «*chôji rekôdo* 長時レコード» ou «*chôji ensô rekôdo* 長時演奏レコード». Ils servent en général d'albums de chansons, à l'écoute de la musique classique ou de musique de films, des musiques plus longues que les chansons. L'écoute du disque vinyle offre un son de meilleure qualité que le *shellac*, réduisant les fritures. Le disque est à la fois

plus souple et plus résistant. De plus, sa conception est moins onéreuse.⁽⁴⁶⁾

En juillet 1948, les disques «*long play*» envahissent le marché japonais, et ce grâce au partenariat (que nous venons d'évoquer précédemment) entre la firme américaine Columbia et la firme japonaise, Nippon Columbia. Grâce à ce partenaire américain, Nippon Columbia reçoit le matériel pour la fabrication de ce nouveau format. Les premiers disques trente-trois tours et les tourne-disques électriques, importés de la maison américaine Columbia, apparaissent sur le marché dès janvier 1950, via Nippon Columbia. La mise au point pour l'enregistrement et la fabrication des disques trente-trois tours est plus longue que prévue. En 1951, le premier disque de musique classique occidentale de ce format pressé au Japon apparaît sur le marché. Il est enregistré le 21 mars 1951 à New York mais, comme nous venons de le dire, il est pressé au Japon. Il s'agit de la «9^{ème} Symphonie» de Beethoven (1770-1827) interprétée par l'Orchestre Philharmonique de New York dirigé par Bruno Walter (1876-1962). Il sort dès le 25 mars au prix de 2300 yens. Il faut attendre néanmoins août 1953 pour voir sur le marché japonais, les premiers enregistrements de disques japonais par des artistes japonais, à savoir des disques du répertoire japonais de musique traditionnelle au prix de 2200 yens.⁽⁴⁸⁾

B-3 Censures sur les artistes

Le cinéma et la musique sont deux arts liés. Tout comme la musique, le septième art est soumis à la censure de la part du gouvernement militaire. Celle-ci continue sous l'occupation américaine. Pendant deux années, le GHQ interdit la production de sujet d'actualité. L'équipe de David Conde (1906-1981) dresse une liste de sujets interdits: militarisme, idée de revanche, nationalisme, distorsion de l'histoire, approbation de toute discrimination raciale ou religieuse, éloge de la loyauté de type féodal, approbation du suicide, manque excessif de considération

pour la vie humaine, approbation de l'oppression ou de traitements dégradant envers les épouses, admiration de la cruauté ou de la violence injuste, opinion antidémocratique, exploitation des enfants et l'opposition à la déclaration de Postdam. Les cinéastes japonais doivent au contraire présenter les Japonais se dévouant à la construction d'une nation pacifique, les soldats et les rapatriés en cours de réadaptation à la vie civile, les ouvriers et les paysans résolvant les problèmes de la vie actuelle, les syndicats s'organisant pacifiquement, le gouvernement prenant en charge de véritables responsabilités politiques, ainsi que le respect envers les êtres humains et chaque classe sociale. Chaque film produit durant cette période est examiné et jugé. Les critères de sélection affectent également les bandes originales, que ce soit dans le choix des paroles, de la mélodie, ou de la musique en elle-même. Ainsi certains mots à connotation patriotique ou une musique trop nostalgique comme l'*enka* sont bannis.⁽⁴⁹⁾

Pour refléter cette période, nous citerons trois exemples associant ces deux arts. Le premier exemple concerne le film «So yo kaze-そよかぜ» de Sasaki Yasushi (佐々木康-1908-1993). Censuré pendant la guerre, il reçoit l'accord de la part du GHQ pour sortir dès le mois d'octobre 1945 car il entre dans les critères déjà cités: la vie paysanne au travail. De ce film, sortent deux bandes originales: le générique du début du film «Ringo no uta-リンゴの唄» dont les paroles sont écrites par Manjōme Tadashi (il en a d'ailleurs produit le film). La musique est composée par Satō Hachiro. Cette chanson, devient le premier gros hit d'après-guerre.⁽⁵⁰⁾ «Ringo no uta» utilise les éléments de la gamme *yonanuki* ヨナ抜き, l'ornement vocal comme le *yuri* 揺り.⁽⁵¹⁾⁽⁵²⁾ La musique est voulue comme une marche militaire brillante. Malgré la perte de ses parents, son grand frère et de son amoureux pendant la guerre, Namiki chante cette chanson d'une voix gaie et avec son cœur. Cette chanson, dont les paroles évoquent l'interrogation

face au goût des pommes, est voulue comme un message d'espérance à celui qui l'écoute.⁽⁵³⁾ Le thème du générique de fin portant le même nom de chanson est interprété par Kirishima Noboru (霧島昇-1914-1984). Le disque sort dès janvier 1946. La face A correspond à la version de Namiki. La face B correspond à la version de Kirishima.⁽⁵⁴⁾

Le second exemple que nous citerons est le film musical sorti en 1949 de ce même réalisateur, Sasaki, «Odoru Ryūgūjō-踊る竜宮城». La jeune actrice Misora Hibari, alors âgée de 11-12 ans, y fait ses débuts. Elle interprète également la bande originale «Kappa Boogie-woogie-河童ブギウギ». Les paroles sont écrites par Fijiura Kō (藤浦洸-1898-1979). La musique, composée par Asai Takaaki (浅井拳嘩-1904-1959) est sur le rythme du *boogie-woogie*, une nouvelle musique africo-américaine, approuvée par le GHQ. La musique de fin de ce film «Kanashiki kuchibue-悲しき口笛» devait être la face B du disque sorti cette même année. Elle devient finalement une face A du disque qui apparaît en septembre 1949. Par son énergie, Misora devient, dans les moments difficiles du Japon d'après-guerre, une source d'optimisme national.⁽⁵⁵⁾

Enfin, nous citerons le film de Michael Powell (1905-1990) et Emeric Presseburger (1902-1988), «The red shoes» sorti en 1948. Tiré du conte d'Anderson (1805-1875) «the red shoes» publié en 1845, le film anglais sort au Japon en 1950. La bande originale de la version japonaise est écrite par Saijō Yaso (西条八十-1892-1970). La musique est composée par Koga Masao (古賀政男-1904-1978) sur un air de *tango*. La chanson, interprétée par Nara Mitsue (奈良光枝-1923-1977) utilise le *yuri*.⁽⁵⁶⁾

Ces exemples montrent ce que le gouvernement de l'époque recherche: redonner du baume aux cœurs meurtris des japonais, et leur redonner l'espoir par la diffusion de musique à la fois entraînant et optimiste, même si cette notion n'est pas forcément évidente et qu'elle doit se faire sous la contrainte.

C-Un regain d'espoir

C-1 Reprise d'activité pour l'industrie du disque

Les États-Unis, soucieux de faire du Japon leur allié, changent leur position. La raison principale est la situation préoccupante qui se déroule à cette époque en Corée. Ils souhaitent créer des bases militaires américaines sur le sol japonais.

Au compte-goutte, des lois sont adoptées pour favoriser la relance de l'économie japonaise et notamment des activités des maisons de disques. La loi sur l'entretien des entreprises (*kigyō saiken seibihō* 企業再建整備法) est instaurée le 19 octobre 1946. Elle est mise en application dès le 26 octobre 1948. Le but est de promouvoir au rétablissement de l'économie d'après-guerre des entreprises et de l'industrie. Les maisons de disques comme Nippon Columbia peuvent faire une procédure afin d'augmenter leurs capitaux: *jizenōshitetsuzuki* 事前増資手続. En effet, en cette période, il y a peu de capitaux étrangers qui investissent dans les firmes japonaises, et encore moins dans l'industrie musicale. Cela met les maisons de disques dans une situation délicate. Dans le cas de Nippon Columbia, celle-ci réquisitionne dès le mois de novembre 1948 un capital de 11 200 000 yens (1,120 万円). Le lendemain, lors de l'assemblée, il est décidé que ce capital devrait atteindre au moins 60 000 000 yens (6,000 万円). Comme, on doit faire vite pour reprendre correctement les activités de l'entreprise, la date limite est fixée à la fin de l'année. Le 20 décembre, les actions vendues équivalent à une somme de 48 800 000 yens (4,880 万円). Avec les fonds réquisitionnés, la totalité atteint 60 000 000 yens (6,000 万円). Le 1^{er} janvier 1949, la reconstruction de l'entreprise peut commencer.⁽⁵⁷⁾

Il se met également en place ce qu'on appelle *min-seiyō* 民生用. Il s'agit de l'utilisation par les consommateurs des systèmes et appareils électriques en rapport avec l'image, le son et l'information comme

les téléviseurs, les radios, les appareils électroménagers, etc. L'utilisation dans les foyers des appareils d'enregistrement est encore une chose rare.⁽⁵⁸⁾ En effet, en cette période, comme nous l'avons vu précédemment, il y a peu de capitaux étrangers à investir dans les firmes japonaises, et encore moins dans l'industrie musicale; ce qui met les maisons de disques dans une situation délicate. Heureusement pour Nippon Columbia, le partenariat que lui propose son homologue américain lui gage non seulement des capitaux mais également de pouvoir bénéficier de ses recherches et de ses avancées technologiques. D'autres partenariats entre les maisons de disque nipponnes et occidentales sont signés. Pour les maisons de disques japonaises, le but est de relancer leurs activités grâce aux capitaux et les nouveaux supports technologiques étrangers. Pour les entreprises occidentales, l'objectif est d'exporter leurs produits à l'étranger et, dans ce cas, au Japon.⁽⁵⁹⁾ Nous citerons en exemple le 9 octobre 1951. Ce jour-là, Nippon Columbia signe un contrat avec le label discographique américain fondé en 1946, MGM Record, une branche de la firme Metro Goldwyn Mayer. Ce label souhaite diffuser, au Japon, les bandes originales des films que produit la firme américaine. Pour Nippon Columbia, c'est un moyen de quitter l'époque des SP (les disques 78 tours) pour celle des LP (disques 33 tours). De plus, les dirigeants de l'entreprise pensent que les Japonais ont besoin d'avoir l'oreille éduquée à cette nouvelle écoute.⁽⁶⁰⁾ En outre, ce contrat permet à Nippon Columbia de continuer son évolution dans le domaine des téléviseurs. Ainsi, pour préparer la diffusion de la télévision dans les foyers, l'entreprise augmente la fabrication des téléviseurs.⁽⁶¹⁾ Grâce à ce partenariat, des films occidentaux apparaissent sur les écrans japonais. Nous citerons le film «Show Boat ショーボート» de George Sidney (1916-2002). Puis, dès décembre 1953, on trouve des disques de musiques de films occidentaux en vente dans les magasins de vente japonais. Nous mentionnerons les exemples de «Dia-

monds are a girl's best friend» écrite par Jules Styre (1905-1994), composée par Leo Robin (1900-1984), et interprétée par Marilyn Monroe (1926-1962). Il s'agit de la bande originale du film «Gentlemen prefer blondes-Shinshi ha kinpatsu ga osuki 紳士は金髪がお好き» de Howard Hawks (1896-1977) sorti en 1953.⁽⁶²⁾

Un autre exemple par rapport à cette entreprise se produit en 1951. Un accord est signé cette fois-ci entre Nippon Columbia et la firme anglaise Electric and Music Industries (EMI). Nippon Columbia s'engage à fabriquer et vendre les disques microsillons en version trente-trois tours de musiques occidentales enregistrées par EMI.⁽⁶³⁾ En contrepartie, la firme anglaise s'engage à fournir à Nippon Columbia aussi bien des instruments de musique que de nouvelles techniques d'enregistrement. Elle lui confie également les droits de vente de ses articles.⁽⁶⁴⁾

Enfin, en avril 1949, les maisons de disques se regroupent et décident de former la Phonogram Record Association (日本音盤協会) qui changera de nom par la suite en devenant Nippon Chikuonki Rekôdo Kyôkai 日本蓄音機レコード協会. C'est un nouveau départ pour l'industrie japonaise du disque.⁽⁶⁵⁾

C-2 Reprise des activités pour les fabricants de disque

Le 8 décembre 1941 marque le début de la guerre du Pacifique et l'entrée en guerre du Japon dans la Seconde Guerre Mondiale. Depuis quelques années, le gouvernement japonais interdit l'utilisation de matériaux ferreux comme l'acier, réservant leur usage à la fabrication d'armements militaires. Jusqu'alors, on utilisait le *shellac* dans la fabrication des disques. Avec la guerre, cet ingrédient se raréfie. Deux années après le début de la guerre, il n'est plus possible de faire de disques. Après la guerre, la situation ne s'améliore pas. Les matériaux sont rares et coûteux. Leur utilisation pour la fabrication de disques est considérée comme inutile et superflue.

Sous l'occupation américaine, l'économie est portée sur la vente des appareils électroménagers. Par cela, nous entendons tous les appareils et outils nécessitant l'utilisation de l'électricité et assurant les besoins domestiques. Avec le changement de statut en 1949, une attention particulière est apportée à la fabrication et la vente d'électrophones, disques, postes de télévision et radio, etc. Nippon Columbia par exemple, axe ses recherches et ses conceptions sur le «brun». Par opposition au «blanc» à usage de la cuisine et du nettoyage, et au «gris» utilisé pour la téléphonie et l'informatique, le «brun» touche à l'image et au son.⁽⁶⁶⁾

Un premier changement est effectué dès 1948 avec la loi sur le métrage (*mêtoruhô* メートル法). Dorénavant, un disque 10 *inch* (pouces) correspond à 25,40 cm; un disque 12 *inch* correspond à 30,48 cm. Cette loi est mise en application dès le 1^{er} janvier 1954.⁽⁶⁷⁾

À la fin de la guerre, apparaît une nouvelle technologie avec le microsillon, dit également «vinyle». Si la firme américaine CBS est la première entreprise à développer et commercialiser le concept du «33 tours», la firme américaine RCA est la première à développer le sien en format «45 tours-45kaien45回転» dès 1948. L'avantage de ce second format est la supériorité de la qualité sonore. L'inconvénient est sa durée limitée à 4 minutes. Si RCA adopte également le format «33 tours» dès 1949, le «45 tours» est surtout utilisé pour le support des chansons. Ces disques sont appelés «*donuts ban* ドーナツ盤». Le but est de relancer et développer le marché des juke-boxes, ce qui explique la présence d'un espace cylindrique vide en leur centre. Pour cette occasion, RCA présente à Tôkyô le 28 août 1949, une machine informatique de type juke-box, capable de passer automatiquement 8 disques de 45 tours. Ce sont des disques de deux faces, mesurant 17,5 centimètres de diamètre. Chaque face ne comporte qu'un seul morceau, rarement deux morceaux. Il tourne à la vitesse de 45 tours par minute. La firme RCA les exporte au Japon dès 1950.⁽⁶⁸⁾

Les disques japonais optant ce format sont vendus sur le marché japonais dès 1954. La même année, dès le 25 février 1954, un nouveau format, dit «Maxi 45 tours» apparaît également sur le marché. Ce disque a la particularité d'avoir le même format que le disque 33 tours. Cependant, il ne comporte qu'un ou deux titres par face. Il est connu au Japon sous le sigle «EP», des initiales pour «*extended play*». La différence avec le format 45 tours vient du fait que les morceaux sont des versions inédites ou remixées des versions 45 tours.⁽⁶⁹⁾

Pour dynamiser les ventes, la firme japonaise Nippon Columbia décide d'importer dès septembre 1949 des disques en «*version limitée*», appelée «*L ban L 盤*» ou «*Limited ban Limited 盤*». Il s'agit de créer un disque d'un artiste en un nombre limité, ce qui oblige les consommateurs à se ruer dès sa sortie dans les magasins de vente de disques. Dans le cas contraire, le risque est sa rupture de stock sans condition d'une nouvelle réédition, en dépit d'une éventuelle demande. Cette stratégie de vente permet une progression de vente multipliée par cinq.⁽⁷⁰⁾ Cependant, alors que les matériaux et leurs coûts sont modifiés, nous assistons à une hausse constante des prix des disques jusqu'en 1958. Comme nous l'avons déjà signalé dans la partie précédente, au lendemain de la guerre, le Japon a perdu son empire et par conséquent, son approvisionnement en matières premières et en produits énergétiques. Cela provoque une forte montée des prix. Le gouvernement japonais a déjà procédé à une stabilisation des prix en se fixant sur ceux appliqués entre 1934 et 1936 comme nous l'avons mentionné. Cette fois-ci, il établit différentes hausses de prix échelonnés sur une dizaine d'années. La première hausse est constatée le 15 février 1950. Le prix d'un disque de 10 pouces (soit 25,40 centimètres, en version 45 tours) coûte 107 yens. Le 21 mars 1951, une nouvelle hausse passe son coût à 200 yens. Le 21 septembre 1953, celui-ci atteint 250 yens.⁽⁷¹⁾

Au milieu des années 1950, le Japon retrouve un certain dynamisme économique. Avec un faible niveau de vie équivalant à 250 dollars en 1957 (contre 849 dollars en France et 2139 dollars aux États-Unis), les grandes firmes japonaises dominent le marché. Elles se regroupent en associations et étendent leurs activités sur divers types d'industries utilisant un équipement de qualité.⁽⁷²⁾ Pour rester compétitif sur le marché japonais, les acteurs de l'industrie du disque procèdent à une baisse des prix de vente des disques. Cette diminution est dans un premier temps équivalant à 4% avant de baisser de 20%. Ainsi, le prix des disques passent de 400 yens à 16 yens. Désormais, les japonais peuvent écouter de la musique de bonne qualité à un coût somme toute modeste.⁽⁷³⁾

C-3 Reprise sur le plan musical

En septembre 1945, les artistes d'avant-guerre ne font plus partie du marché musical japonais. Nombre d'entre eux sont décédés lors des combats ou bien sont écartés de la scène japonaise car jugés trop dangereux pour le GHQ. En effet, leurs apparitions au-devant de la scène pourraient donner un sentiment de nostalgie aux Japonais; sentiment que redoute le GHQ. Les maisons de disques comme Nippon Columbia doivent trouver de nouveaux chanteurs. En février 1946, cette entreprise met en place une campagne de recrutement. Pour cela, des annonces sont publiées dans les journaux. Cinquante personnes se présentent. Seules six sont gardées et signent un contrat. Parmi eux, nous citerons Okamoto Atsuo (岡本敦郎-1924-2012) et Tsumura Ken (津村謙-1923-1961). Nous remarquons, cependant, que parmi ces six candidats, certains d'entre eux ont déjà une expérience d'artiste dans d'autres maisons de disques, ce qui semble pourtant aller à l'encontre des recommandations du GHQ. C'est le cas de Tsumura qui a signé en 1943 avec Teichiku. L'énergie des compositeurs comme Hattori Ryôichi, Saijô Yaso ou

Koga Masao redonne un nouveau dynamisme à la musique de l'époque, si bien que la plupart des chansons de ces compositeurs deviennent des hits. Nous donnerons l'exemple d'Okamoto 岡本 avec le titre «Asa wa doko kara-朝はどこから», écrit par Mori Masaru (森まさる-?) et composé par Hashimoto Kunihiko (橋本国彦-1904-1949). Les couplets qui composent ce morceau sont constitués d'alternance de vers de sept et cinq pieds et un vers de quatre pieds ce qui permet une musique sur un rythme sautillant à caractère joyeux en «croche-pointée-double» et une basse continue en «noire-noire octaviée» qui accentue ce rythme décalé.⁽⁷⁴⁾

Fort de cette expérience, Nippon Columbia relance cette opération en mars 1947. Des annonces sont publiées dans les journaux pour recruter de nouveaux artistes. Mille personnes se présentent. Dix candidats sont retenus. L'entreprise confie la mission aux compositeurs Sasaki Suguru (佐々木すぐる-1892-1966), Hirakawa Hideo (平川秀夫-1905?-1972?) et à l'auteur-compositeur Hattori de les former au métier d'artiste (chant, mouvement, conversation, etc.). Cette formation dure six mois. Finalement, seule Kubo Yukie (久保幸江-1924-2010) est engagée.⁽⁷⁵⁾

Le 2 et 3 octobre 1950, pour commémorer les quarante ans de Nippon Columbia est organisé le «Columbia zenkoku kayôkyoku konkûru-コロムビア全国歌謡曲コンクール», un concours de chansons populaires. Pour ce concours, des amateurs venant de tout le pays se présentent dans six succursales réparties sur tout le Japon divisé en six territoires: Fukuoka 福岡, Osaka 大阪, Nagoya 名古屋, Tôkyô 東京, Sendai 仙台, Otaru 小樽 à Hokkaidô 北海道. Six équipes sont ainsi constituées. Dans chacune de ses équipes, des auditions sont passées à la suite desquelles, un vainqueur est désigné. Les représentants de ses six équipes se retrouvent pour une dernière audition. Un seul d'entre eux signe un contrat avec Nippon Columbia. Ce concours se déroule par la suite, tous les ans et ce, jusqu'en 1969. Grâce à ce concours, des artistes

comme Columbia Rôzu コロムビア・ローズ (de son vrai nom Matsumoto Mitsuyo-松本光世-1933-), Shimakura Chiyoko (島倉千代子-1938-2013), Miyako Harumi (都はるみ-1948-), Itsuki Hiroshi (五木ひろし-1948-) font leur apparition sur les scènes japonaises.⁽⁷⁶⁾ Tous ces chanteurs sont amateurs. Ils reçoivent une formation pour devenir des artistes sur une longue durée. Nous citerons l'exemple de Shimakura 島倉, gagnante de ce concours qui débute en 1955 avec le titre «Kono yo no hana-この世の花» écrit par Saijô et composé par Manjôme Tadashi.⁽⁷⁷⁾

Cette jeune génération de chanteurs-amateurs entraîne l'industrie japonaise du disque à se développer. Après une période de copiage des musiques occidentales, le Japon entreprend de créer un son purement japonais et ce, dans chaque style de musique. Watanabe Misa (渡辺美佐-1964-) s'appuie sur les média comme la radio et la télévision. Sous son influence, s'ouvre ainsi la voie à l'apprentissage du *business* de l'industrie musicale.⁽⁷⁸⁾

CONCLUSION

Le 8 septembre 1951 est signé le Traité de San Francisco, un traité de paix avec le Japon qui reconnaît l'indépendance de la Corée, renonce à Taiwan, aux Kouriles et Sakhaline. Il offre également des compensations aux pays et aux victimes de son expansion. Puisqu'il est mis en application dès le 28 avril 1952, il met fin à l'occupation du Japon. Cela signifie la suppression du GHQ.⁽⁷⁹⁾

Cependant, à travers cet exposé, nous remarquons que de par la présence américaine au Japon, les diverses aides envoyées par les États-Unis au Japon ainsi que les multiples contrats signés entre les diverses entreprises américaines et japonaises, nombreux sont ceux signés entre les maisons de disques japonaises et occidentales. Cela permet non seulement de relancer l'activité des différents acteurs de l'industrie du disque japonais mais également l'impor-

tation de la production US. Il se crée à la fois une consommation de masse mais également une importation de la culture américaine.⁽⁸⁰⁾

Notes

- (1) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Columbia 50 nenshi* コロムビア 50 年史, Tôkyô 東京, Nippon Columbia 日本コロムビア, 1961, p. 126
- (2) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Nippon Columbia 80 nenshi* 日本コロムビア 80 年史, Tôkyô 東京, Nippon Columbia Kabushiki Kaisha 日本コロムビア株式会社, 1990, p. 42
- (3) DOWER John W., *Embracing Defeat: Japan in the Wake of World War II*, Massachusetts Institute of Technology, Norton and Company, 1999, pp. 402-416
- (4) IZUKA Tsuneo 飯塚恒雄, *Kanaria senshi* カナリア戦史, Tôkyô 東京, Aiiiku 愛育, 1998, p. 162
- (5) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Nippon Columbia 80 nenshi* 日本コロムビア 80 年史, *op. cit.*, p. 127
- (6) *Ibid.*, p. 25
- (7) IZUKA Tsuneo 飯塚恒雄, *Kanaria senshi* カナリア戦史, *op. cit.*, p. 162
- (8) KURATA Yoshihiro 倉田喜弘, *Nihon rekôdo bunkashi* 日本レコード文化史, Tôkyô 東京, Tôkyô Shoseki 東京書籍, 1979, p. 255
- (9) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Columbia 50 nenshi* コロムビア 50 年史, *op. cit.*, p. 128
- (10) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Columbia 50 nenshi* コロムビア 50 年史, *op. cit.*, p. 129
- (11) KURATA Yoshihiro 倉田喜弘, *Nihon rekôdo bunkashi* 日本レコード文化史, *op. cit.*, p. 255
- (12) Nihon Rekôdo Kyôkai 日本レコード協会, *Shadan hôjin nihon rekôdo kyôkai 50 nenshi* 社団法人日本レコード協会 50 年史, Tôkyô 東京, Nihon Rekôdo Kyôkai 日本レコード協会, 1993, p. 85
- (13) HORIKAWA Marie, HORIKAWA Pierre, «Notes sur quelques problèmes de l'économie japonaise d'après-guerre», in *Tiers-Monde*, Ed. Armand Colin, 1961, Tome 2, n°7, p. 311
- (14) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Nippon Columbia 80 nenshi* 日本コロムビア 80 年史, *op. cit.*, p. 44
- (15) *Ibid.*, p. 44
- (16) HORIKAWA Marie, HORIKAWA Pierre, «Notes sur quelques problèmes de l'économie japonaise d'après-guerre», *op. cit.*, p. 312
- (17) *Ibid.*, p. 313
- (18) IZUKA Tsuneo 飯塚恒雄, *Kanaria senshi* カナリア戦史, *op. cit.*, p. 161
- (19) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Columbia 50 nenshi* コロムビア 50 年史, *op. cit.*, p. 128
- (20) KIKUCHI Kiyomaro 菊池清磨, *Nihon ryûkôka hensenshi kayôkyoku no tanjôkara J poppu no jidaihe* 日本流行歌変遷史歌謡曲の誕生から J ポップの時代へ, Tôkyô, Ron-sôsha 論創社, 2008, p. 242
- (21) Ministère créé en 1871
- (22) Nihon Rekôdo Kyôkai 日本レコード協会, *Shadan hôjin nihon rekôdo kyôkai 50 nenshi* 社団法人日本レコード協会 50 年史, *op. cit.*, p. 92
- (23) <http://www.inaglobal.fr/musique/article/l'industrie-de-la-j-pop>
- (24) KIKUCHI Kiyomaro 菊池清磨, *Nihon ryûkôka hensenshi kayôkyoku no tanjôkara J poppu no jidaihe* 日本流行歌変遷史歌謡曲の誕生から J ポップの時代へ, *op. cit.*, p. 120
- (25) KIKUCHI Kiyomaro 菊池清磨, *Nihon ryûkôka hensenshi kayôkyoku no tanjôkara J poppu no jidaihe* 日本流行歌変遷史歌謡曲の誕生から J ポップの時代へ, *op. cit.*, p. 115
- (26) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Columbia 50 nenshi* コロムビア 50 年史, *op. cit.*, p. 134
- (27) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Nippon Columbia 80 nenshi* 日本コロムビア 80 年史, *op. cit.*, p. 47
- (28) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Columbia 50 nenshi* コロムビア 50 年史, *op. cit.*, p. 141
- (29) KIKUCHI Kiyomaro 菊池清磨, *Nihon ryûkôka hensenshi kayôkyoku no tanjôkara J poppu no jidaihe* 日本流行歌変遷史歌謡曲の誕生から J ポップの時代へ, *op. cit.*, p. 137
- (30) Nihon Rekôdo Kyôkai 日本レコード協会, *Shadan hôjin nihon rekôdo kyôkai 50 nenshi* 社団法人日本レコード協会 50 年史, *op. cit.*, p. 93
- (31) *Ibid.*, p. 93
- (32) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Columbia 50 nenshi* コロムビア 50 年史, *op. cit.*, p. 129
- (33) Nihon Rekôdo Kyôkai 日本レコード協会, *Shadan hôjin nihon rekôdo kyôkai 50 nenshi* 社団法人日本レコード協会 50 年史, *op. cit.*, p. 94
- (34) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Sôritsu 80 shûnenkinen: uta de tsuzurukoromubia no ayumi* 創立 80 周年記念: 歌でつづるコロムビアの歩み, Tôkyô 東京, Nippon Columbia Kabushiki Kaisha 日本コロムビア株式会社, 1990, p. 44
- (35) www.sodesuka.fr/inalco «Histoire Contemporaine du Japon»
- (36) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Sôritsu 80 shûnenkinen: uta de tsuzurukoromubia no ayumi* 創立 80 周年記念: 歌でつづるコロムビアの歩み, *op. cit.*, p. 26
- (37) Nihon Rekôdo Kyôkai 日本レコード協会, *Shadan hôjin nihonrekôdo kyôkai 50 nenshi* 社団法人日本レ

- ード協会 50 年史, *op. cit.*, p. 131
- (38) Nihon Rekôdo Kyôkai Kifukôza 日本レコード協会 寄付講座, *Rekôdo to hô* レコードと法, Aoyama 青山 Aoyama Gakuin Daigaku Hôgakubu 青山学院大学法学部, 1993, pp. 84-85
- (39) *Ibid.*, p. 95
- (40) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Nippon Columbia 80 nenshi* 日本コロムビア 80 年史, *op. cit.*, p. 38
- (41) KURATA Yoshihiro 倉田喜弘, *Nihon rekôdo bunkashi* 日本レコード文化史, *op. cit.*, p. 242
- (42) *Ibid.*, p. 255
- (43) LÉVY Michel, «Le bras tangentiel, un idéal théorique», in *Pure-hifi info Audiophile Mag* (France), Janvier 1979, n°8, p. 2
- (44) LESUEUR Daniel, *L'histoire du disque et de l'enregistrement sonore*, Chatou, Editions Carnot, 2004, 196 p.
- (45) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Sôritsu 80 shûnenkinen: uta de tsuzuru koromubia no ayumi* 創立 80 周年記念: 歌でつづるコロムビアの歩み, *op. cit.*, p. 45
- (46) TEIXERA Mathieu, *L'histoire technique et économique de l'industrie musicale*, Malakoff, EMC, 2009, p. 18
- (47) Dans les livres de Nihon Columbia, il est souvent mentionné 1951 et non 1948. Les historiens de l'industrie musicale japonaise indiquent la date de 1948.
- (48) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Nippon Columbia 80 nenshi* 日本コロムビア 80 年史, *op. cit.*, p. 45
- (49) <http://www.odysseeducinema.fr/japan-guerre.jp> et entretien avec le MJIN Club d'Odate 大館-秋田県 du 26 mars 2014
- (50) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Sôritsu 80 shûnenkinen: uta de tsuzurukoromubia no ayumi* 創立 80 周年記念: 歌でつづるコロムビアの歩み, *op. cit.*, p. 25
- (51) Yuri 揺り: léger tremblement ou oscillation de la voix chantée
- (52) YANO Christine R., *Tears of longing: Nostalgia and the Nation in Japanese popular songs*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Asia Center, 2002, p. 39
- (53) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Sôritsu 80 shûnenkinen: uta de tsuzuru koromubia no ayumi* 創立 80 周年記念: 歌でつづるコロムビアの歩み, *op. cit.*, p. 25
- (54) IZUKA Tsuneo 飯塚恒雄, *Kanaria senshi* カナリア戦史, *op. cit.*, p. 160
- (55) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Nippon Columbia 100 nenshi* 日本コロムビア 100 年史, Tôkyô 東京, Nippon Columbia Kabushiki Kaisha 日本コロムビア株式会社, 2010, p. 5
- (56) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Columbia 50 nenshi* コロムビア 50 年史, *op. cit.*, p. 134
- (57) Nihon Rekôdo Kyôkai 日本レコード協会, *Shadan hôjin nihon rekôdo kyôkai 50 nenshi* 社団法人日本レコード協会 50 年史, *op. cit.*, pp. 130-131
- (58) *Ibid.*, p. 90
- (59) *ibid.*, pp. 130-131
- (60) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Columbia 50 nenshi* コロムビア 50 年史, *op. cit.*, p. 8
Fujiyama Aiichirô (藤山愛一郎-1897-1985), Dai Nihon Saitô 大日本精糖
- (61) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Columbia 50 nenshi* コロムビア 50 年史, *op. cit.*, p. 138
- (62) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Columbia 50 nenshi* コロムビア 50 年史, *op. cit.*, pp. 138-141
- (63) Nihon Rekôdo Kyôkai 日本レコード協会, *Shadan hôjin nihon rekôdo kyôkai 50 nenshi* 社団法人日本レコード協会 50 年史, *op. cit.*, p. 116
- (64) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Nippon Columbia 80 nenshi* 日本コロムビア 80 年史, *op. cit.*, p. 45
- (65) <http://www.riaj.or.jp/>
- (66) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Nippon Columbia 80 nenshi* 日本コロムビア 80 年史, *op. cit.*, p. 45
- (67) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Columbia 50 nenshi* コロムビア 50 年史, *op. cit.*, p. 149
- (68) TEIXERA Mathieu, *L'histoire technique et économique de l'industrie musicale*, *op. cit.* p18
- (69) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Sôritsu 80 shûnenkinen: uta de tsuzurukoromubia no ayumi* 創立 80 周年記念: 歌でつづるコロムビアの歩み, *op. cit.*, p.62
- (70) Nihon Rekôdo Kyôkai 日本レコード協会, *Shadan hôjin nihon rekôdo kyôkai 50 nenshi* 社団法人日本レコード協会 50 年史, *op. cit.*, p. 101
- (71) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Sôritsu 80 shûnenkinen: uta de tsuzurukoromubia no ayumi* 創立 80 周年記念: 歌でつづるコロムビアの歩み, *op. cit.*, pp. 45-47-62
- (72) HORIKAWA Marie, HORIKAWA Pierre, «Notes sur quelques problèmes de l'économie japonaise d'après-guerre», *op. cit.*, pp. 303-304
- (73) Nihon Rekôdo Kyôkai Kifukôza 日本レコード協会 寄付講座, *Rekôdo to hô* レコードと法, *op. cit.*, p. 109
- (74) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Sôritsu 80 shûnenkinen: uta de tsuzurukoromubia no ayumi* 創立 80 周年記念: 歌でつづるコロムビアの歩み, *op. cit.*, p. 43
- (75) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Columbia 50 nenshi* コロムビア 50 年史, *op. cit.*, p. 130
- (76) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Columbia 50 nenshi* コロムビア 50 年史, *op. cit.*, p. 134
- (77) KIKUCHI Kiyomaro 菊池清磨, *Nihon ryûkôka hensensh ikayôkyoku no tanjôkara J poppu no jidaihe* 日本流行歌変遷史 歌謡曲の誕生から J ポップの時代へ, *op. cit.*, p. 190

- (78) IZUKA Tsuneo 飯塚恒雄, *Kanaria senshi* カナリア戦史, *op. cit.*, p. 197
- (79) Nippon Columbia 日本コロムビア, *Sôritsu 80 shûnenkinen: uta de tsuzurukoromubia no ayumi* 創立 80 周年記念：歌でつづるコロムビアの歩み, *op. cit.*, p. 47
- (80) FUKUYA Toshinobu 福屋利信, *Rokkunrôru kara rokku he: sono bundai henyô no kiseki* ロックンロールからロックへ：その文代変容の軌跡, Tôkyô 東京, Kindaibun 近代文, 2012, p. 251

Bibliographie

- DOWER John W., *Embracing defeat: Japan in the wake of World War II*, Massachusetts Institute of Technology, Norton and Company, 1999, 676 p.
- FUKUYA Toshinobu 福屋利信, *Rokkunrôru kara rokku he: sono bundai henyô no kiseki* ロックンロールからロックへ：その文代変容の軌跡, Tôkyô 東京, Kindaibun 近代文, 2012, 386 p.
- HORIKAWA Marie, HORIKAWA Pierre, «Notes sur quelques problèmes de l'économie japonaise d'après-guerre», in Tiers-Monde, Ed. Armand Colin, 1961, Tome 2, n°7, pp. 301-323
- IZUKA Tsuneo 飯塚恒雄, *Kanaria senshi* カナリア戦史, Tôkyô 東京, Aiiku 愛育, 1998, 309 p
- KIKUCHI Kiyomaro 菊池清磨, *Nihon ryûkôka hensenshi kayôkyoku no tanjô kara J poppu no jidaihe* 日本流行歌変遷史歌謡曲の誕生からJポップの時代へ, Tôkyô 東京, Ronsôsha 論創社, 2008, 358 p.
- KURATA Yoshihiro 倉田喜弘, *Nihon rekôdo bunkashi* 日本レコード文化史, Tôkyô 東京, Tôkyô Shoseki 東京書籍, 1979, 536 p.
- KURATA Yoshihiro 倉田喜弘, *Nihon rekôdo bunkashi* 日本レコード文化史, Tôkyô 東京, Iwanami shoten 岩波書店, 2006, 318 p.
- LESUEUR Daniel, *L'histoire du disque et de l'enregistrement sonore*, Chatou, Editions Carnot, 2004, 196 p.
- LEVY Michel, «Le bras tangentiel, un idéal théorique», in *Pure-hifi info-Audiophile Mag* (France), Janvier 1979, n°8, pp. 1-7
- Nippon Columbia 日本コロムビア, *Columbia 50 nenshi* コロムビア 50 年史, Tôkyô 東京, Nippon Columbia 日本コロムビア, 1961, 227 p.
- Nippon Columbia 日本コロムビア, *Nippon Columbia 80 nenshi* 日本コロムビア 80 年史, Tôkyô 東京, Nippon Columbia KabushikiKaisha 日本コロムビア株式会社, 1990, 64 p.
- Nippon Columbia 日本コロムビア, *Sôritsu 80 shûnenkinen: uta de tsuzuru koromubia no ayumi* 創立 80 周年記念：歌でつづるコロムビアの歩み, Tôkyô 東京, Nippon Columbia KabushikiKaisha 日本コロムビア株式会

- 社, 1990, 136 p.
- Nippon Columbia 日本コロムビア, *Nippon Columbia 100 nenshi* 日本コロムビア 100 年史, Tôkyô 東京 Nippon Columbia Kabushiki Kaisha 日本コロムビア株式会社, 2010, 60 p.
- Nihon RekôdoKyôkai 日本レコード協会, *Shadan hôjin nihon rekôdo kyôkai 50 nenshi* 社団法人日本レコード協会 50 年史, Tôkyô, Nihon Rekôdo Kyôkai 日本レコード協会, 1993, 487 p.
- Nihon Rekôdo Kyôkai Kifukôza 日本レコード協会寄付講座, *Rekôdo to hô rekôdo to hō* レコードと法, Aoyama Gakuin Daigaku Hôgakubu 青山学院大学法学部, 1993, 512 p.
- TEIXERA Mathieu, *L'histoire technique et économique de l'industrie musicale*, Malakoff, EMC, 2009, 30 p.
- YANO Christine R., *Tears of longing: Nostalgia and the Nation in Japanese popular songs*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Asia Center, 2002, 255 p.
- <http://www.inaglobal.fr/musique/article/l'industrie-de-la-j-pop>
- www.sodesuka.fr/inalco «Histoire Contemporaine du Japon»
- <http://www.odyseeducinema.fr/japan-guerre.jp>