

# L'autodialogisme temporellement bifurqué dans une chanson polyphonique

– une analyse linguistique, énonciative et narratologique de  
«手紙～拝啓 十五の君へ～」 (*Tegami – Haikei Jûgo-no kimi-he*)  
(Angela Aki, 2008) –<sup>1)</sup>

## The Temporally Bifurcated Autodialogism in a Polyphonic Song

– An Analysis of “手紙～拝啓 十五の君へ～”  
(*Tegami – Haikei Jûgo-no Kimi-he*) (Angela Aki, 2008)  
from the Viewpoints of the Expressions,  
the Utterance, and the Narration –<sup>2)</sup>

ISHIKAWA Fumiya



語り手、J-POP、対話、ポリフォニー、物語論

**Key words:** dialogism, J-pop, narratology, narrators, polyphony  
dialogisme, J-pop, narrateurs, narratologie, polyphonie

### Abstract

One of the most famous J-pops of the new century, Angela Aki's "手紙～拝啓 十五の君へ～" is a polyphonic song characterized by a temporally bifurcated autodialogism. Composed of two letters, one of which is attributed to a fifteen-year-old boy and the other to the same person in his adult age, this work carries a question-response structure: the fifteen-year old boy asks his future self how he can best live his life. The latter finds the letter and provides advice to his younger self. In the song, these elements are intertwined and expressed in combination, with the melody comprising the following components: two couplets, a pre-refrain, three refrains, and an outro. The principal narrator's status is ambiguous: it is presumed or virtual so that his voice melts into that of the secondary narrator, the hero-scribe appearing in the song. As with many songs, "手紙～拝啓 十五の君へ～" is based on the chiasmus relation between concrete and abstract knowledge and concrete and abstract lectors/auditors as activated by singers. That activation is especially evident in this song, as junior high school students participated in the 75<sup>th</sup> NHK (*Nippon Hôshô Kyôkai*) music contest for which the composer Angela Aki dedicated the song as a set piece, and Angela Aki herself sang it. By singing the song herself, the singer-songwriter becomes a meta-spokesperson of her own voice as songwriter and both principal and secondary narrators, in particular in the voice of the adult who gives advice to himself as a fifteen-year-old worried about his life. Therefore, this song constitutes a situation layered in its expressions, utterances, and narration, thereby accelerating the impact of the song in the world.

## 0. Introduction

«手紙～拝啓 十五の君へ～」 est une chanson japonaise classée dans la catégorie «J-pop (ou Japanese pop)», largement écoutée et appréciée dans l'archipel nippon. Elle a connu un grand succès dès sa sortie en septembre 2008 : rédigée et composée par l'autrice-compositrice-interprète Angela Aki (née en 1977) comme morceau imposé pour la section collèges du 75<sup>e</sup> concours national des écoles primaires, collèges et lycées de la NHK (*Nippon Hôshô Kyôkai*) qui s'est tenu la même année<sup>3</sup>, cette chanson est montée immédiatement à la troisième place du classement des supports et canaux de diffusion des œuvres audiovisuelles et littéraires (sous-catégorie : singles sur CD de la semaine) publié par Oricon (ou the Original Confidence)<sup>4</sup>, avant de figurer quatre-vingts fois dans la liste du «Top 200 singles sur CD de la semaine»<sup>5</sup>. Plus tard, elle a inspiré au romancier Eiichi Nakata le roman «くちびるに歌を» (*Kuchibiru-ni uta-wo*) (publié en 2011)<sup>6</sup>, lequel a ensuite été adapté sous le même titre au cinéma par le réalisateur Takahiro Miki (sorti en salle en 2015). Le weekend de sa sortie (le samedi 28 février 2015), le film a attiré 72.900 spectateurs dans 260 salles japonaises et engrangé 83.033.000 yens d'entrée durant ces deux jours<sup>7</sup>.

Quels sont les éléments constitutifs de cette chanson qui ont impressionné autant de personnes ? Si ces dernières ne convergent pas toujours sur l'origine des émotions qu'elles ont pu ressentir et qu'il n'est pas facile de trouver des réponses persuasives chez elles, c'est que cette question touche à l'état psycho-cognitif variant d'un auditeur à l'autre, c'est-à-dire à la relation entre le stimulus provenant de la musique et l'effet provoqué par cette dernière chez chaque auditeur. Plutôt que d'entrer dans le processus mental, psychique, émotionnel et affectif des auditeurs, inobservable par nature et qui exigerait, pour être suffisamment général et convaincant, une approche quantitative fondée sur, à titre exemple, une enquête effectuée auprès d'un large public, nous préférons, dans la présente recherche, rester dans le concret perceptible constitué par l'ensemble des paroles envisagé comme discours pour tenter de trouver des indices susceptibles de répondre à notre question.

Dans cette perspective, nous commençons par nous arrêter sur la composition de la chanson pour mettre en lumière comment elle est structurée et quelles sont les spécificités lexico-sémantiques et modales des mots employés (chapitre 1). Puis, notre réflexion portera sur les traits énonciatifs et narratifs de cette chanson en interrogeant de quel point de vue les paroles sont prononcées, ainsi qu'à qui elles sont adressées (chapitre 2).

La chanson est sortie d'abord sous forme de single sur CD en 2008, puis a été recueillie dans l'album intitulé *Answer* (2009) et dans l'album des meilleures chansons

d'Angela Aki, *Tapestry of songs: the best of Angela Aki* (2014). Notre analyse se fonde sur la traduction que nous avons effectuée des paroles dans la brochure qui accompagne le single sur CD.

## 1. Les caractéristiques structurelles et linguistiques de la chanson

### 1. 1. Un type d'échange épistolaire particulier

Selon *Le Nouveau Petit Robert* (2012), le mot «lettre» désigne l'«[é]crit que l'on adresse à qqn pour lui communiquer qqch». Bien que, comme l'exprime le titre de la chanson, cette dernière soit construite sous forme de «lettre», on remarquera néanmoins qu'elle n'est pas constituée par une lettre unique mais par un échange épistolaire. Par ailleurs, les participants-scripteurs ne sont pas au nombre de deux ou plus, mais se résument à un seul, lequel prend la plume en deux moments distincts et situés à un certain intervalle. Cela se constate par les faits que nous développons ci-dessous.

D'emblée, dans les vers 01, 10 et 27, apparaît à chaque fois le mot «*Haikai*» employé rituellement au début d'un texte épistolaire et que l'on peut considérer comme étant sémantiquement équivalent à la salutation «bonjour» ou à une épithète exprimant de l'amitié, voire de la politesse, placé en tous cas devant le prénom, le terme d'adresse ou celui vocatif du destinataire : «cher/chère...». Il s'agit donc du mot qui témoigne que la chanson est composée par des lettres, c'est-à-dire que pour chacune de ces dernières existe un auteur qui les adresse à quelqu'un d'autre qui est son destinataire<sup>8)</sup>.

Soulignons toutefois que ces trois occurrences du terme «*Haikai*» ne veulent pas dire qu'il s'agisse d'une juxtaposition de trois lettres indépendantes, mais d'échange épistolaire, dont les composantes sont étroitement rattachées les unes aux autres tant par rapport au contenu qu'à l'égard des éléments liés à la production. En effet, d'abord, «*Haikai*» (en 01) est adressé par un «*je*» renvoyant au scripteur qui avoue que «*âgé maintenant de quinze ans, j'ai des soucis dont je ne peux parler à personne.*» (en 02) au destinataire. Ce dernier est désigné par l'expression «*mon moi du futur*» (en 03), c'est-à-dire que la confession s'adresse au scripteur lui-même, supposé plus âgé et comme ayant découvert la lettre. Plus loin, en 10, se trouve la deuxième occurrence de «*Haikai*», suivie par la phrase «*Merci. Il y a des choses dont je voudrais te faire part, à toi âgé de quinze ans.*». Celle-ci montre que la seconde lettre est rédigée par le «*Moi [...] adulte*» (en 16) comme réponse destinée au «*toi âgé de quinze ans*» (en 10), c'est-à-dire au scripteur lui-même qui a écrit la première missive dans son adolescence. Enfin, le «*Haikai*» que l'on trouve en 27 laisse présumer un nouveau changement de scripteur, même si l'auteur de cette lettre n'est pas une tierce personne, mais le «*moi de quinze ans*» qui est l'auteur de la première lettre : il

s'adresse en effet de nouveau à « *mon moi du futur* » (en 03), c'est-à-dire au « *toi qui auras lu cette lettre* » (en 27), lettre qu'il a rédigée en avouant « *des soucis dont je ne peux parler à personne* » (en 02). Cela revient à dire que la deuxième unité constitutive de la chanson, attribuée au « moi adulte », est enchâssée dans la lettre destinée à ce dernier par le « moi de quinze ans ». Autrement dit, la lettre du « moi adulte » vient s'insérer dans la lettre écrite par le « moi adolescent » pour construire avec elle un échange épistolaire consistant en un aller-retour unique.

Dans la chanson « *手紙～拝啓 十五の君へ～* » dont les paroles sont ponctuées de cette manière par les trois « *Haikai* » figure ainsi un scripteur unique ou individuel (au sens étymologique du terme), mais en réalité bifurqué sur le plan temporel : adolescent, il rédige une lettre à son futur soi en espérant que ce dernier la lira un jour et, des années plus tard, la découvre effectivement et rédige une réponse en l'adressant au soi de sa jeunesse.

Comment les paroles de ces deux éléments constitutifs du scripteur sont-elles composées sur la structure de la mélodie ? Nous abordons maintenant cette question.

## 1. 2. Les paroles superposées à la mélodie : à la croisée des paroles et de la musique

Du point de vue de la structuration musicale de la chanson, chacune des deux premières occurrences du mot « *Haikai* » marque le début d'un « couplet »<sup>9)</sup> : après l'introduction instrumentale sans paroles jouée uniquement par le piano, le premier couplet – imputé au « *[moi] âgé [...] de quinze ans* » (en 02) – commence avec le terme « *Haikai* » adressé à « *mon futur moi* » (en 01) et introduisant la question : « *En la parole de quoi pourrais-je avoir confiance pour aller de l'avant ?* » (en 06)<sup>10)</sup>. Ce couplet se termine en 04 (« *Je vais sans aucun doute pouvoir me confier en toute franchise :*») en étant suivi en 05 par un « refrain »<sup>11)</sup>. Ce dernier continue jusqu'au vers 09 (« *Je vis le moment présent.*»), auquel succède un bref solo du piano. Puis, on observe, en 10, un autre couplet débutant lui aussi par un « *Haikai* » et dont l'auteur est le « moi adulte ». En 14, il est relayé par un autre refrain<sup>12)</sup>. Ce dernier est constitué par un conseil-réponse (« *Tu n'auras qu'à croire en ta propre voix pour aller de l'avant.*» en 15) construisant ainsi avec le premier refrain un dialogue de type question-réponse. L'articulation des premier et second couplets et des premier et deuxième refrains se laisse schématiser comme dans le tableau suivant :

Tableau 1. Structure de la chanson : les paroles superposées à la mélodie (1)

STRUCTURE DE LA CHANSON			
	No. du vers	SCRIPTEUR(S)	
		« Moi de quinze ans »	« Moi adulte »
INTRODUCTION INSTRUMENTALE (piano)			
1 <sup>er</sup> COUPLÉ	01	Toi, mon futur moi, [...]	
	[...]		
	04	Je vais sans aucun doute pouvoir me confier en toute franchise :	
1 <sup>er</sup> REFRAIN	05	En la parole de qui pourrais-je avoir confiance pour aller de l'avant ?	
	[...]		
	09	Je vis le moment présent.	
INTERLUDE INSTRUMENTAL (piano)			
2 <sup>d</sup> COUPLÉ	10		Cher toi, mon moi adolescent, Merci. Il y a des choses dont je voudrais te faire part, à toi âgé de quinze ans.
	[...]		
	13		Mais, bateau de tes rêves, navigue en direction de la rive de demain.
2 <sup>e</sup> REFRAIN	14		Maintenant, ne te laisse pas mettre à terre. Ne pleure pas. Quand tu te sens sur le point de disparaître,
	[...]		
	17		Mais je vis le moment présent. Un présent doux-amer.

Le deuxième refrain se termine sur le dix-septième vers (« *Mais je vis le moment présent. Un présent doux-amer.* »), suivi d'abord par un solo du piano, puis par une transition de ce que l'on pourrait appeler un « pré-refrain », constitué en l'occurrence de deux phrases d'ordre injonctif (« *Comme chaque événement de la vie fait sens, moi, je te dirais de nourrir tes rêves sans avoir peur. Keep on believing.* » en 18 et 19)<sup>13</sup> attribuées au « moi adulte ». À cela succède une série de paroles, identiques à celles des cinquième et sixième vers – mais avec la suppression du mot « *Maintenant* » au début du cinquième – du premier refrain : « *Presque un genou à terre, au bord des larmes et sur le point de disparaître, En la parole de qui pourrais-je avoir confiance pour aller de l'avant ?* » (en 20 et 21). Ces paroles réintroduisent ensuite un autre refrain composé du quatorzième vers – avec le remplacement du mot « *Maintenant* » au début par « *Oh !* » – et du quinzième produits par le « moi adulte » : « *Ne te laisse pas mettre à terre. Ne pleure pas. Quand tu te sens sur le point*

de disparaître. Tu n'auras qu'à croire en ta propre voix pour aller de l'avant.» (en 22 et 23). Après cette seconde occurrence du deuxième refrain, les paroles employées dans ce dernier se développent sur la même mélodie, pour faire en sorte d'en construire, sans changer la nature temporelle du scripteur, une autre version, voire un troisième refrain : «*Quelle que soit l'époque de ta vie, tu ne pourras pas te libérer du chagrin, Garde donc le sourire et vis le moment présent. Vis le moment présent.*» (en 24, 25 et 26). Enfin, ce troisième refrain aboutit, après un bref solo du piano, à l'«outro»<sup>14)</sup> dont l'auteur est attribuable, comme nous l'avons vu plus haut (1.1.), de nouveau au «moi adolescent» qui est l'auteur de la lettre initiale. Cet outro, jouant le rôle de préliminaire à la clôture de la lettre, est suivi d'un bref solo du piano, par lequel s'achève la chanson.

Aussi la structure de la chanson se laisse-t-elle décrire comme dans le tableau suivant :

Tableau 2. Structure de la chanson : les paroles superposées à la mélodie (2)

STRUCTURE DE LA CHANSON			
	No. du vers	SCRIPTEUR(S)	
		« Moi de quinze ans »	« Moi adulte »
INTRODUCTION INSTRUMENTALE (piano)			
1 <sup>er</sup> C O U P L E T	01	Toi, mon futur moi, [...]	
	[...]		
	04	Je vais sans aucun doute pouvoir me confier en toute franchise :	
1 <sup>er</sup> R E F R A I N	05	En la parole de qui pourrais-je avoir confiance pour aller de l'avant ?	
	[...]		
	09	Je vis le moment présent.	
INTERLUDE INSTRUMENTAL (piano)			
2 <sup>d</sup> C O U P L E T	10		Cher toi, mon moi adolescent, Merci. Il y a des choses dont je voudrais te faire part, à toi âgé de quinze ans.
	[...]		
	13		Mais, bateau de tes rêves, navigue en direction de la rive de demain.
2 <sup>e</sup> R E F R A I N	14		Maintenant, ne te laisse pas mettre à terre. Ne pleure pas. Quand tu te sens sur le point de disparaître,
	[...]		
	17		Mais je vis le moment présent. Un présent doux-amer.

INTERLUDE INSTRUMENTAL (piano)			
P R É   R E F R A I N	18		Comme chaque événement de la vie fait sens, moi, je te dirais de nourrir tes rêves sans avoir peur.
	19		Keep on believing.
2 <sup>de</sup> O C C U R R E N C E du 1 <sup>er</sup> R E F R A I N	20	Presque un genou à terre, au bord des larmes et sur le point de disparaître,	
	21	En la parole de qui pourrais-je avoir confiance pour aller de l'avant ?	
2 <sup>de</sup> O C C U R R E N C E du 2 <sup>e</sup> R E F R A I N	22		Oh ! Ne te laisse pas mettre à terre. Ne pleure pas. Quand tu te sens sur le point de disparaître,
	23		Tu n'auras qu'à croire en ta propre voix pour aller de l'avant.
3 <sup>e</sup> R E F R A I N	24		Quelle que soit l'époque de ta vie, tu ne pourras pas te libérer du chagrin,
	25		Garde donc le sourire et vis le moment présent,
	26		Vis le moment présent.
INTERLUDE INSTRUMENTAL (piano)			
O U T R O	27	Toi, mon futur moi, À toi qui auras lu cette lettre,	
	28	Je te souhaite du bonheur de mon for intérieur.	
SOLO INSTRUMENTAL (piano)			

Concernant l'importance des mots employés dans la chanson, on relève sur le plan quantitatif que le « moi adulte » l'emporte sur son correspondant, le « moi de quinze ans », du fait qu'il occupe soixante-seize mesures de cette chanson, à la différence de ce dernier dont la présence est attestée dans cinquante-huit mesures. Le tableau suivant illustre ce point :

Tableau 3. Relation entre la structure de la chanson, le scripteur et les mesures

STRUCTURE DE LA CHANSON			
No. du vers	Composante structurelle	Caractéristique du scripteur	Mesures
INTRODUCTION INSTRUMENTALE (piano)			8
de 01 à 04	1 <sup>er</sup> COUPLET	« Moi de quinze ans »	42
de 05 à 09	1 <sup>er</sup> REFRAIN		
INTERLUDE INSTRUMENTAL (piano)			4
de 10 à 13	2 <sup>d</sup> COUPLET	« Moi adulte »	40
de 14 à 17	2 <sup>e</sup> REFRAIN		
INTERLUDE INSTRUMENTAL (piano)			4
18 et 19	PRÉ-REFRAIN	« Moi adulte »	18
20 et 21	2 <sup>de</sup> occurrence du 1 <sup>er</sup> REFRAIN	« Moi de quinze ans »	8
22 et 23	2 <sup>de</sup> occurrence du 2 <sup>e</sup> REFRAIN	« Moi adulte »	18
de 24 à 26	3 <sup>e</sup> REFRAIN		
INTERLUDE INSTRUMENTAL (piano)			4
27 et 28	OUTRO	« Moi de quinze ans »	8
SOLO INSTRUMENTAL (piano)			1
Nombre de mesures occupées	« Moi de quinze ans »		58
	« Moi adulte »		76

### 1. 3. Spécificités sémantiques et modales des mots employés : la caractérisation du sujet dans et par les paroles

Quelle est la relation entre le « moi de quinze ans » et le « moi adulte » nouée par les lettres qu'ils échangent ? Comment chacun envisage-t-il l'autre dans sa lettre et se positionne-t-il par rapport à lui ? Et par quels mots chacun est-il décrit dans sa lettre et dans celle de l'autre ? Ces questions concernent l'apparition de la subjectivité du sujet-scripteur dans son discours et/ou dans le discours de l'autre, ainsi que l'inscription de l'autre dans le discours du scripteur, en rapport avec la description de soi et celle du soi correspondant dans le passé ou le futur.

En mettant en relief les caractéristiques d'une telle subjectivité inhérentes à la chanson des points de vue lexicale, sémantique et pragmatique (Kerbrat-Orecchioni, 1999 [1980]<sup>15</sup> ; Marquez, 1998<sup>16</sup>), modal (Meunier, 1974<sup>17</sup> ; Le Querler, 1996 et 2004<sup>18</sup>) et (inter) actionnel (Ishikawa, 2010<sup>19</sup>), nous allons maintenant détailler le premier constat dégagé plus haut (1.1. et 1.2.) pour répondre aux questions qui viennent d'être posées.

Remarquons tout d'abord que les paroles attribuées au « moi adolescent » sont

marquées par le fait qu'elles contiennent, en plus des questions (en 06 ainsi qu'en 21) appartenant à la catégorie de «modalité d'énonciation» (Meunier, *op. cit.*) ou de «modalité intersubjective» (Le Querler, 1996 et 2004), des aveux («*Je t'avoue que, âgé maintenant de quinze ans, j'ai des soucis dont je ne peux parler à personne.*» en 02 et «*Unique et irremplaçable, ce cœur qui est le mien s'est brisé maintes fois en pièces. C'est avec amertume que je vis le moment présent. Je vis le moment présent.*» en 07, 08 et 09) et une déclaration de la confiance que l'auteur place en le destinataire («*Avec cette lettre que je destine à mon moi du futur, Je vais sans aucun doute pouvoir me confier en toute franchise :*» en 03 et 04). En revanche, chez le «moi adulte» apparaissent, outre les conseils-réponses (en 11 et 15 ainsi qu'en 22 et 23) et du conseil mis au mode impératif (en 18 et 19), un impératif adressé au «*bateau de tes rêves [= les rêves du «moi de quinze ans»]*» désignant métaphoriquement ce que le «moi adolescent» souhaite réaliser dans l'avenir (en 13), ainsi que des conseils («*Garde donc le sourire et vis le moment, présent. Vis le moment présent.*» en 25 et 26) qui s'enchaînent en faisant écho aux aveux du «moi de quinze ans» : «*C'est avec amertume que je vis le moment présent. Je vis le moment présent.*» (en 08 et 09). Ainsi marqués par les indices inhérents aux modalités intersubjectives, tous ces conseils-réponses, impératifs et injonctions se dirigent donc, que ce soit directement ou indirectement, sur le destinataire de ce morceau de la lettre.

Sur le plan lexico-sémantique également, les paroles du «moi de quinze ans» se distinguent nettement de celles du «moi adolescent» et ce tout particulièrement à l'égard des épithètes employées pour qualifier le sujet. En effet, le «moi adolescent» se caractérise lui-même comme quelqu'un ayant «*des soucis dont je ne peux parler à personne*» (en 02), «*presque un genou à terre, au bord des larmes et sur le point de disparaître*» (en 05 ainsi qu'en 20), dont le cœur a été «*brisé maintes fois en pièces*» (en 07) et qui vit «*avec amertume [...] le moment présent*» (en 08 et 09), ce que l'on n'observe pas chez le «moi adulte», sauf dans l'élément circonstanciel constitutif d'une structure de concession : «*Moi aussi, adulte, je me sens parfois affligé et connais des nuits blanches. Mais [...].*» (en 16 et 17). Le «moi adulte» se décrit lui-même comme quelqu'un en train de vivre plutôt «*Un moment doux-amer.*» (en 17). Chez lui, les épithètes «évaluatives axiologiques» (Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*) telles que nous les avons observées dans les paroles du «moi adolescent» sont utilisées pour nier la manière dont celui-ci s'est qualifié dans la première lettre : «*Maintenant, ne te laisse pas mettre à terre. Ne pleure pas. Quand tu te sens sur le point de disparaître,*» (en 14) et «*Oh ! Ne te laisse pas mettre à terre. Ne pleure pas. Quand tu te sens sur le point de disparaître,*» (en 20). Le «moi adulte» se décrit lui-même comme quelqu'un ayant accumulé une certaine expérience, ayant appris que «*Quelle que soit l'époque de [sa] vie, [on] ne [pourra] pas [se] libérer du chagrin,*» (en 24), que «*chaque événement de la vie fait sens*» (en 18) et que, malgré tout, «*Si [on continue] à [se]*

*demander qui [on est], où [on doit se] diriger, [...] l'horizon commencera à s'éclaircir.»* (en 11).

Ainsi le « moi de quinze ans » se caractérise-t-il dans sa lettre comme quelqu'un de faible, inquiet, tourmenté, dénué des moyens de se frayer un chemin et, ainsi, en quête d'aide ou de soutien. Quant au « moi adulte », il se qualifie lui-même dans son message et se voit qualifier dans celui du « moi adolescent » de quelqu'un de muni d'une certaine expérience au point de savoir ce qu'est la vie et d'être capable de donner des conseils et, en même temps, qualifie son destinataire de quelqu'un de digne de recevoir de tels conseils et d'être encouragé (Ishikawa, *op. cit.*).

\* \* \*

Jusqu'ici, nous nous sommes centré sur les mots employés dans la chanson pour en mettre en lumière les spécificités lexico-sémantiques et modales ainsi que la structuration de l'œuvre. Nous allons maintenant approfondir ces caractéristiques du point de vue de la nature du scripteur dans la chanson «手紙～拝啓 十五の君へ～», soit sous l'aspect narratif de la chanson.

## 2. Les aspects énonciatifs et narratifs des paroles

### 2. 1. Les éléments énonciatifs constitutifs de la chanson : un monologue dialogique

D'une manière générale, les échanges de type épistolaire rejoignent ce que Bakhtine (1929, trad. française 1977 et 1975, trad. française 1978) envisage sous le terme de « dialogue ». Sa conception nécessite néanmoins quelques précisions et, s'agissant tout particulièrement de la chanson «手紙～拝啓 十五の君へ～», quelques nuances.

Si dans l'approche bakhtinienne, « [l]e dialogue, au sens étroit du terme, ne constitue, bien entendu, qu'une des formes, des plus importantes il est vrai, de l'interaction verbale [face à face] » (Bakhtine, 1929, trad. française 1977, p. 136), on doit signaler que les échanges épistolaires se caractérisent par le fait que, restant toujours en relation interlocutive, les participants-scripteurs ne se confrontent pas l'un à l'autre ; ils sont en général éloignés l'un de l'autre dans le temps et l'espace. La lettre rédigée et expédiée par l'un à un moment donné ne parvient pas immédiatement au destinataire. Il en est de même pour le message écrit par ce dernier en réponse : c'est aussi quelques jours après et non pas immédiatement qu'il est reçu par le scripteur initial.

Chez Bakhtine, le terme « dialogue » est envisagé aussi dans un sens large. Selon lui, « on peut comprendre le mot « dialogue » dans un sens élargi, c'est-à-dire non seulement comme l'échange à haute voix et impliquant des individus placés face à face, mais tout échange verbal, de quelque type qu'il soit » (*ibid.*, trad. française 1977, p. 136). Pris de cette manière, le dialogue implique que tout discours, excepté – dans le contexte chrétien

– celui d’Adam (Bakhtine, 1975, trad. française 1978), s’oriente vers un « déjà dit », un « connu » et une « opinion publique », c’est-à-dire vers un discours précédemment tenu<sup>20)</sup> : le dialogue se caractérise, dans ce cas, par un trait « interdiscursif » (Bres, 2005). Par ailleurs, Bakhtine souligne que le dialogue envisagé dans ce sens-là peut se diriger également vers une réponse anticipée et non encore dite : le locuteur cherche à orienter son discours sur la compréhension-réplique prévue chez son interlocuteur (Bakhtine, 1975, trad. française 1978)<sup>21)</sup>, ce qui confère au dialogue un caractère « interlocutif » (Bres, *op. cit.*).

Il découle de ces éléments, ainsi que de la nécessité, selon Bres (*ibid.*), d’éviter dans la langue française des glissements sémantiques à travers la traduction des termes russes, la distinction entre, d’une part, le « dialogal », qui désigne l’échange verbal fondé sur l’alternance de tours de parole et non pas le discours construit d’un seul énoncé « monologal »<sup>22)</sup> et, d’autre part, le « dialogique » qui prend en charge l’orientation d’un énoncé vers d’autres à la différence du discours « monologique » dépourvu d’une telle orientation<sup>23)</sup>. Dans un ordre d’idée similaire mais plus en affinité avec l’approche pragmatique fondée sur les actes du langage, l’école genevoise de l’analyse du discours (Roulet & al, 1985) propose la distinction de quatre types de discours : le discours « monologal-monologique » qu’un seul locuteur/scripteur construit sans y laisser intervenir aucun échange verbal ; celui « monologal-dialogique » dans lequel le locuteur/scripteur, seul, produit des éléments verbaux à fonction illocutoire initiative ou réactive ; celui « dialogal-monologique » auquel au moins deux locuteurs/scripteurs participent mais qui ne contient pas d’échange verbal de type action-réaction ; celui « dialogal-dialogique » dans lequel deux ou plusieurs locuteurs/scripteurs interagissent pour mener un échange.

Le concept bakhtinien de dialogisme de même que l’approche genevoise du discours amènent à dire, vu le fait que le « moi adulte » et le « moi de quinze ans » se résument en un même et seul sujet-scripteur et celui que les deux morceaux de lettres, dont l’un est attribué au premier et l’autre au second, ne sont distincts l’un de l’autre que par rapport au moment de la rédaction (1.1. et 1.2.), que le discours constitutif de « 手紙～拝啓 十五の君へ～ » est considéré comme étant « monologal-dialogique », en d’autres termes qu’il peut être qualifié d’« autodialogisme » (Authier-Revuz, 1995) ou de « dialogisme intralocutif » (Bres, *op. cit.*), qui en est, en tous cas, un cas à part. Il est en effet « à part » au sens que le moment de la production de l’un des textes est temporellement éloigné de celui de l’autre. Les paroles au vers 15 de la lettre du « moi adulte » (« *Tu n’auras qu’à croire en ta propre voix pour aller de l’avant.* ») qui vient répondre à la question formulée dans le vers 06 par le « moi de quinze ans » (« *En la parole de qui pourrais-je avoir confiance pour aller de l’avant ?* ») illustre cela : la chanson consiste en un monologue intralocutivement dialogique, alors que les auto-désignations comme « *[moi] âgé maintenant de quinze ans* »

(en 02) dans la première lettre et «*Moi [...] adulte*» (en 16) dans la seconde, ainsi que les hétéro-désignations telles que «*mon moi du futur*» (en 03) dans la seconde lettre et «*mon moi adolescent*» (en 10) dans la première, témoignent du fait que les deux lettres sont écrites à des années d'intervalle.

Par ailleurs, nous pouvons observer dans les paroles employées dans la lettre du «*moi adulte*», comme nous l'avons déjà fait plus haut (1.3.), des échos de certains éléments constitutifs de celle du «*moi adolescent*», des emprunts partiels aux paroles de ce dernier («*Maintenant, ne te laisse pas mettre à terre. Ne pleure pas. Quand tu te sens sur le point de disparaître,*» (en 14 et en 22)<sup>24)</sup> dont la source est «*Maintenant presque un genou à terre, au bord des larmes et sur le point de disparaître,*» (en 05 et 20)<sup>25)26)</sup> ainsi que ceux qui apparaissent dans la structure de question-réponse («*Tu n'auras qu'à croire en ta propre voix pour aller de l'avant.*» (en 15) portant sur «*En la parole de qui pourrais-je avoir confiance pour aller de l'avant ?*» (en 06)). Tous ces éléments relèvent à des degrés divers de l'écho dialogique intralocutif.

Remarquons aussi que les deux lettres reprennent certaines paroles au sein des refrains attribués au sujet-scripteur à une même époque : les vers 05 et 06 sont repris en 20 et 21, de même que les vers 14 et 15 figurent également en 22 et 23.

Caractérisé ainsi par un autodialogisme, le discours de la chanson «*手紙～拝啓 十五の君へ～*» laisse donc entendre deux «*voix*» (dans le sens bakhtinien du terme)<sup>27)</sup>, dont l'une appartient au «*moi adulte*» et l'autre au «*moi adolescent*», tout en étant l'une comme l'autre prises en charge par l'unique sujet qu'est le scripteur envisagé en chair et en os. Par ailleurs, nous qualifions cet autodialogisme d'à la fois temporellement et intralocutivement particulier, en ce sens qu'il se constitue de deux unités textuelles attribuables à un unique scripteur et produites à deux moments éloignés dans la vie de ce dernier, et dont les éléments dialogiques sont réalisés tant au sein même de chacune des deux composantes qu'à travers celles-ci.

Se pose alors la question de savoir si et dans quelle mesure un tel autodialogisme est qualifiable d'intratextuel ou non et/ou d'intertextuel ou non. Cette question touche l'unité du discours et, corollairement, la caractérisation du sujet-scripteur ou, dans l'approche narratologique, la caractérisation de celui que l'on pourrait envisager comme le narrateur de cette chanson. Nous nous arrêtons maintenant sur ce point.

## 2. 2. Narrateur présumé ou virtuel et narrateur effectif : la question de l'unité du discours

Au sein de la narratologie traditionnelle se distinguent, de façon générale et globale, trois instances principales constitutives de la réalisation d'un récit : l'«*auteur*», le «*narrateur*» et le «*personnage*». Plus précisément, il s'agit de l'auteur «*qui n'est pas un*

être théorique, mais l'homme qui, dans le monde, a tenu la plume» (Moeschler & Reboul, 1994, p. 425) ; du narrateur «qui est un être théorique: il [...] est responsable de la narration et désigné par les marques de la première personne» (*ibid.*, p. 425) ; du personnage «dont le récit exprime les opinions, sans que ce personnage soit nécessairement confondu avec le narrateur» (*ibid.*, pp. 425-426)<sup>28</sup>.

Remarquons tout d'abord que l'«auteur» de la chanson «手紙～拝啓 十五の君へ～」 est Angela Aki, dont l'existence est inscrite dans le monde réel et qui, à travers sa personnalité historique et sa biographie spécifique, de même qu'en exerçant le métier de musicienne, a donné naissance à cette chanson. Outre ces traits dits «concrets» (Lintvelt, 1989 [1981]), on peut en souligner d'autres à l'égard d'Angela Aki : cette dernière projette, à titre d'«autrice abstraite» (*ibid.*), des images d'elle-même dans son œuvre qui «présente des choix et des positions idéologiques généralement attribuées [...] à l'*Auteur Concret*» (Adam, 1985, p. 174, l'auteur souligne). Selon Lintvelt (*op. cit.*), «[l]e narrateur et les héros [= les personnages] pourront [...] servir de porte-parole à l'auteur abstrait, mais il n'empêche que ce sont eux qui énoncent l'idéologie et seule une analyse approfondie de la structure d'ensemble du roman permet d'affirmer que l'auteur abstrait partage le sens idéologique de leur discours» (*ibid.*, p. 27). Dans le cas de «手紙～拝啓 十五の君へ～», le narrateur n'est pas Angela Aki, mais une instance autre que cette autrice-compositrice.

Si, dans cette perspective, on met en relief le fait que la chanson est une seule entité de discours constituée des deux textes épistolaires rédigés par un seul scripteur en deux moments éloignés pour poser des questions à son futur soi et répondre à son soi adolescent, et que l'on considère de ce fait que l'une des composantes comme l'autre sont susceptibles d'être respectivement mises entre guillemets comme si elles étaient des discours rapportés au style direct à l'écrit, alors apparaît en tant qu'instance discursive un narrateur présumé ou virtuel. Celui-ci se distingue par un statut narratologique pourtant ambigu : il est soit «extradiégétique» (Genette, 1972 et 1983) – s'il est autre que le scripteur et qu'il s'adresse à ce dernier par un pronom personnel à la troisième personne –, soit «intradiegétique» (*ibid.*) – s'il est le scripteur lui-même et qu'il se désigne par «je». Cette ambiguïté provient du fait que le narrateur ne laisse pas de traces linguistiques comme les pronoms personnels renvoyant à soi-même, mais qu'il soit «extradiégétique» ou «intradiegétique», il est en tous cas responsable de la réalisation de la chanson en tant que texte complet.

Dans la chanson «手紙～拝啓 十五の君へ～」 qualifiée, comme nous l'avons vu plus haut (2.1.), de monologale n'apparaît qu'un seul personnage, qui s'identifie avec le scripteur. Étant responsable de la mise en forme de chacune des deux lettres, il l'est aussi de leurs contenus : en avouant, dans sa jeunesse, ses soucis et en posant des questions à son futur soi et, devenu adulte, en donnant des réponses-conseils à son soi adolescent, il

apparaît comme un narrateur «autodiégétique» (*ibid.*) et, remarquons-le, secondaire par rapport à celui qui est responsable de la chanson construite par les deux discours rapportés. Le récit qu'il raconte à l'âge de quinze ans et celui qu'il rapporte à l'âge adulte sont tous les deux constitués par une narration que l'on peut qualifier d'«intradiégétique» (*ibid.*): cette dernière est, en l'occurrence, enchâssée par la narration principale qui est celle de la chanson et dont le narrateur n'existe, comme nous venons de le souligner, pas de façon visible dans ce récit encadrant. Exempt de toute désignation par les signes linguistiques et ne se chargeant que de faire apparaître les deux lettres et de les mettre en relation l'une avec l'autre, ce narrateur principal délègue ses pouvoirs au scripteur des lettres et bifurqué entre les deux moments pour faire de lui le narrateur certes secondaire mais effectif. Cette structure est représentée dans la figure suivante :

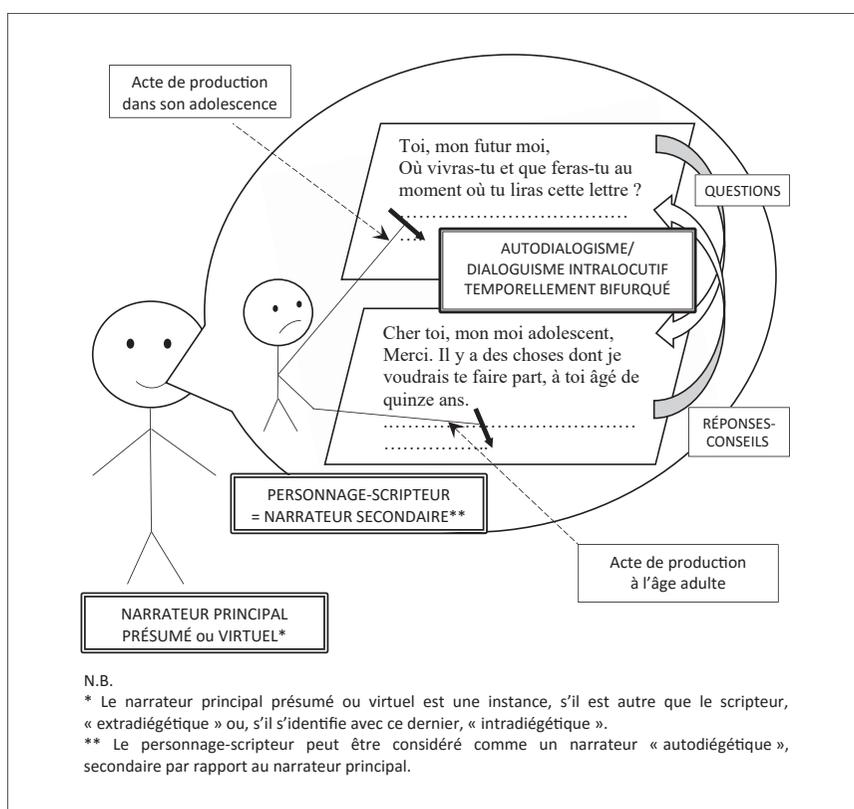


Figure 1. Schéma de la relation entre les deux niveaux de narration

Considérée ainsi comme une entité de discours, la chanson laisse présumer qu'y existe un narrateur univoque, commun et principal et que les phénomènes d'«autodialogisme» ou de «dialogisme intralocutif» que nous avons examinés plus haut (2.1.) sont, que ce soit au sein de l'une des narrations secondaires ou à travers ces dernières, d'ordre

«intradiscursif» et non pas d'ordre «interdiscursif». Si, au contraire, on accorde plus d'importance au moment de la production de chaque texte épistolaire par le narrateur secondaire – qui est donc bifurqué – qu'à la composition par le narrateur principal de ces textes en tant que formant une unité de discours complète, et, qu'en même temps, on estime que la chanson est constituée par ces deux entités de discours disposées l'une après l'autre, alors l'autodialogisme apparaît en franchissant tantôt la frontière entre les deux discours, tantôt celle entre couplet et refrain au sein même de l'un des discours ou entre les refrains du scripteur même moment : dans le premier cas, il s'agit donc de l'autodialogisme interdiscursif et dans le second cas, de l'autodialogisme intradiscursif.

En admettant avec Genette (1972) que le narrateur a pour fonction de régir le discours, c'est-à-dire d'«en marquer les articulations, les connexions, les inter-relations, bref l'organisation interne» (*ibid.*, p. 262)<sup>29)</sup>, et que l'on met simultanément en relief le fait que l'une des lettres s'articule avec l'autre dans une relation de question-réponse, en faisant s'entrecroiser couplets et refrains, il est plus judicieux d'envisager la chanson comme étant, en soi-même, une entité de discours et, corollairement, les phénomènes autodialogiques comme des faits intradiscursifs, que de prendre l'œuvre pour deux entités de discours distinctes et le dialogisme intralocutif pour une réalisation interdiscursive.

### **2. 3. La relation entre l'autrice-compositrice, le public-auditeur et la chanteuse**

La narratologie traditionnelle distingue, de façon analogue à ce qu'elle fait par rapport à l'auteur concret ou abstrait, le «lecteur concret» et le «lecteur abstrait» : le lecteur concret est quelqu'un qui existe dans le monde réel et lit en chair et en os ce que l'auteur concret a produit, alors que le lecteur abstrait, pendant de l'auteur abstrait, est un «lecteur idéal, implicite, qui programme le texte, avec lequel le scripteur (l'instance productrice au cours de son écriture) a dialogué tout au long de son activité d'écriture [, c'est-à-dire] une image du destinataire présupposé, d'un lecteur qui accéderait au(x) sens de l'œuvre» (Adam, *op. cit.*, p. 174).

Dans le cas d'une chanson, le lecteur concret – qui devrait être, en l'occurrence, dénommé «auditeur» – est le public-auditeur qui l'écoute sur un CD, un DVD, à la télévision ou lors d'un concert. Il «communique» (Adam & Revaz, 1996) avec l'auteur abstrait, c'est-à-dire qu'il ratifie ou modifie les images de soi produites par l'auteur. Quant à l'auditeur abstrait, il est une instance imaginaire que l'auteur concret conçoit en ayant à l'esprit son public-auditeur lorsqu'il compose la chanson : pour imaginer cet auditeur abstrait, l'auteur concret ne peut se fonder que d'une manière ou d'une autre sur le public-auditeur réel qu'il rencontre dans ses concerts ou à travers les informations diffusées par les médias. Autrement dit, le public-auditeur participe indirectement – c'est-

à-dire par la voie de l'auteur concret – à la construction d'une image de l'auditeur abstrait. Une telle relation de « chiasme » entre les auteurs concret et abstrait et les auditeurs concret et abstrait se schématise comme suit :

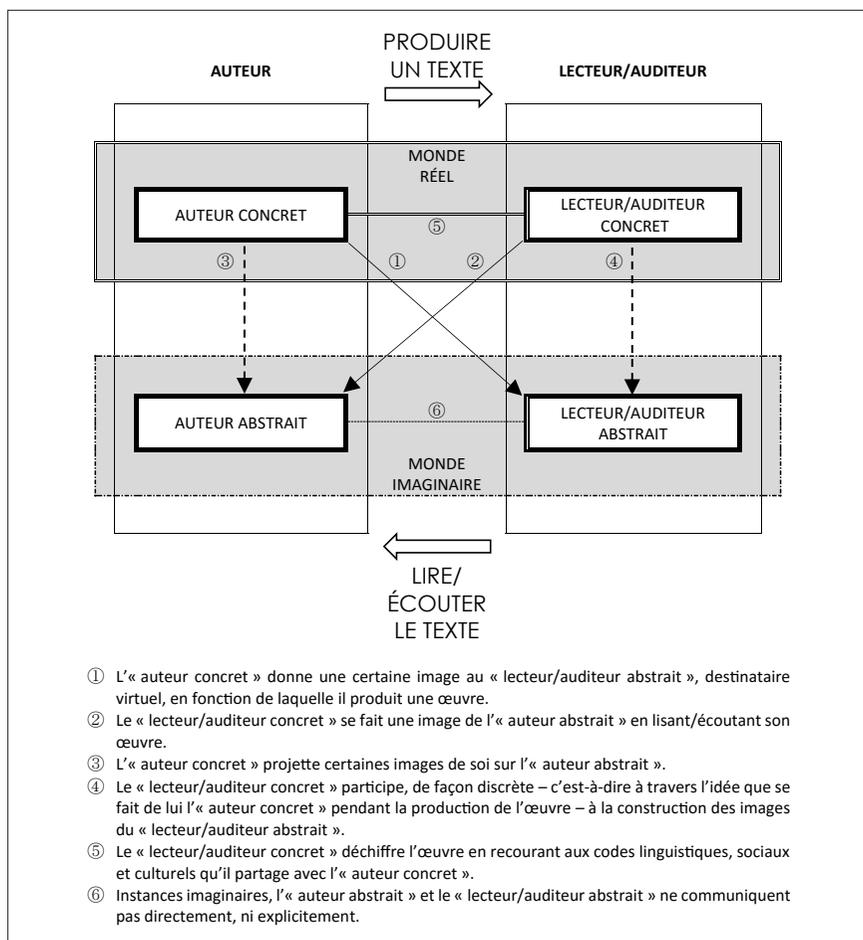


Figure 2. Schéma de la relation de « chiasme » entre les auteurs concret et abstrait et les lecteurs/auditeurs concret et abstrait

La chanson «手紙～拝啓 十五の君へ～」 est rédigée par Angela Aki, qui en est l'auteur concrète existant dans le monde. Quoique ce soit bien elle qui a conçu et composé cette chanson, l'occasion lui en a néanmoins été donnée, comme nous l'avons signalé au début de la présente recherche (0.), par la NHK en quête d'un(e) auteur-compositeur/auteur-compositrice qui puisse lui proposer une chanson en tant que morceau imposé de la section collège à l'occasion du 75<sup>e</sup> concours national des écoles primaires, collèges et lycées. C'est-à-dire que cette chanson était destinée à être chantée non seulement par l'auteur-compositrice-interprète elle-même, mais aussi et avant tout

par les collégiens participant à ce concours. Cela revient à dire que le public-auditeur concret de cette chanson ne se résume pas uniquement au grand public : il est constitué également par ces collégiens, qui sont eux-mêmes chanteurs et derrière lesquels existe aussi un public-auditeur, celui du concours. C'est dans les circonstances caractérisées par ce dédoublement du public-auditeur que l'autrice-compositrice a rédigé et composé la chanson ; autrement dit, elle l'a fait en fonction à la fois de certaines images qu'elle s'est données de l'auditeur abstrait dans le grand public et de celles des collégiens-auditeurs-chanteurs participant au concours. Dans cet ordre d'idée, le sous-titre de la chanson *Cher toi de quinze ans* – que l'on peut identifier par sa signification à la voix du « moi adulte » qui s'adresse au « moi adolescent » dans la chanson –, peut être interprété aussi comme représentant la voix de l'autrice-compositrice destinée aux collégiens participant au concours – qui ont de treize à quinze ans –, de même qu'au grand public, et tout particulièrement à tous les collégiens qui le composent. Parallèlement, la voix que l'on peut attribuer au « moi de quinze ans » dans «手紙～拝啓 十五の君へ～」, tourmenté et au bord de la disparition, peut être assimilée à celle des collégiens participant au concours, voire à celle du public jeune et du public adulte se rappelant sa jeunesse, et qui tous écoutent cette chanson chantée par des collégiens ou par Angela Aki.

À la différence du roman et de la nouvelle dans lesquels l'écrit sert de moyen de transmission de leurs contenus, la chanson affirme son existence pour être chantée par un(e) chanteur/chanteuse ou un(e) interprète. Dans «手紙～拝啓 十五の君へ～」, c'est avant tout la troupe des participants au concours de la NHK, mais aussi la chanteuse-interprète Angela Aki, qui est de surcroît autrice-compositrice, qui transmettent ce que la chanson veut exprimer. Ces agents-chanteurs qui participent à l'actualisation verbale des lettres de l'œuvre ne se retrouvent en principe pas dans la lecture d'œuvres littéraires<sup>30)</sup>.

L'autrice-compositrice-interprète ne s'identifie pas avec le personnage-scripteur qui est le narrateur secondaire, et pas davantage avec ce dernier s'il devait rejoindre le narrateur principal. Cela se confirme par le fait que c'est le pronom personnel «*boku*» de la première personne en japonais qui est employé dans les lettres pour désigner le personnage-scripteur, renvoyant ainsi à un personnage masculin et non pas à une femme. Cela nous amène à dire que la chanteuse est une instance différente de celles qui sont engagées dans la relation entre les deux niveaux de narration (voir la Figure 1) et, en même temps, qu'elle se distingue des éléments constitutifs de la relation de «chiasme» entre les auteurs concret et abstrait et les lecteurs/auditeurs concret et abstrait (voir la Figure 2) : interprétant la chanson en étant située en dehors de ces deux schémas, la chanteuse joue le rôle de «porte-parole» du narrateurs principal et du narrateur secondaire ou, si nous nous référons à Lintvelt (*op. cit.*) pour qui les narrateurs comme les acteurs sont eux-mêmes des porte-paroles de l'auteur abstrait<sup>31)</sup>, celui de «méta-porte-

parole» de ce dernier. Si l'on prend en considération le fait que c'est en tenant compte de l'image qu'elle se faisait de l'auditeur abstrait, en d'autres termes en renvoyant interlocutivement (Bres, *op. cit.*) à la «voix» de ce dernier, qu'Angela Aki a rédigé et composé cette chanson à partir de son rôle d'autrice-compositrice, on peut dire que les paroles à qui elle donne chair en tant que chanteuse sont caractérisées par une polyphonie à la fois énonciativement et narratologiquement à part, marquées également par la résurgence de l'autre titre qui identifie la chanteuse, celui d'autrice-compositrice.

### 3. Pour conclure

La chanson «手紙～拝啓 十五の君へ～」 se compose de deux lettres qui sont rédigées par le même scripteur en deux moments éloignés – à l'âge de quinze ans et à l'âge adulte – et dont l'une, imputée au «moi adolescent» tourmenté, consiste à poser des questions à son futur soi – le «moi adulte» expérimenté – pour trouver un chemin à suivre dans la vie et l'autre, attribuée à l'adulte, a pour rôle de répondre et de donner des conseils à son destinataire virtuel qu'est le «moi adolescent». Par ailleurs, cette chanson se caractérise aussi par une structure musicale bâtie sur deux couplets, un pré-refrain, trois refrains et un outro. Dans son texte, ces composantes sont entremêlées, voire articulées les unes avec les autres, parfois en s'accompagnant d'échos, d'emprunts partiels ou de reprises, ce qui fait que nous avons parlé d'un autodialogisme intralocutif temporellement bifurqué qui caractérise cette chanson.

Instance narratologique importante dans la production du texte, le narrateur principal de «手紙～拝啓 十五の君へ～」 a pourtant un statut ambigu : il reste présumé ou virtuel de telle sorte qu'il se mêle sans vraiment y apparaître aux paroles du personnage-scripteur qui raconte, en tant que narrateur secondaire et en deux moments distincts, les deux récits, à savoir celui de la période du «moi adolescent» et celui du «moi adulte». À la différence des œuvres littéraires dont certaines pourraient également être marquées par un tel caractère intratextuel, toutes les chansons, y compris «手紙～拝啓 十五の君へ～」, réclament d'être chantées pour exister ; autrement dit, elles se réalisent en tant que telles seulement lorsque la relation de «chiasme» entre les auteurs concret et abstrait et les auditeurs concret et abstrait est actualisée dans l'acte de chanter d'un(e) chanteur/chanteuse ou d'un(e) interprète. À l'occasion du 75<sup>e</sup> concours de la NHK, c'est, au premier chef, l'ensemble des collégiens-participants qui prend en charge cette actualisation. Même si la chanson était déjà chantée avant l'événement de la NHK par Angela Aki, c'est également celle-ci qui entreprend ensuite de la faire exister pour le public à la radio, à la télévision et dans ses concerts: elle chante «手紙～拝啓 十五の君へ～」 à titre de (méta-) porte-parole – en plus de l'interpréter avec son autre identité définie comme autrice-

compositrice – du narrateur principal et du narrateur secondaire, ainsi que de son autre identité en tant qu'elle en est également l'autrice-compositrice. Elle le fait par ailleurs avec plus d'accent sur la voix du « moi adulte » qui est plus expérimentée et donc plus à même de donner des conseils aux jeunes générations – y compris aux collégiens-participants au concours –, que sur celle du « moi de quinze ans » avec qui ces dernières devraient avoir des affinités et qui est, au milieu de la « mer déchaînée de la jeunesse », incapable de trouver la direction à prendre dans la vie. En ce sens, le sous-titre *Cher toi de quinze ans* ne fonctionne plus simplement comme une citation à partir de la lettre adressée par le « moi adulte » au « moi de quinze ans ». Il peut également être interprété comme un terme d'adresse montrant que la chanson, tout particulièrement ce que le « moi adulte » dit dans sa lettre, se présente comme un message destiné aux jeunes générations et à ceux, adultes, qui ont connu une période difficile lorsqu'ils étaient adolescents.

Ainsi, la chanson «手紙～拝啓 十五の君へ～」 est-elle caractérisée comme un dispositif musical linguistiquement à part et à la fois énonciativement et narratologiquement complexifié, ce qui devait être l'un des éléments les plus importants de son succès auprès de tant de personnes.

La présente réflexion est centrée tout particulièrement sur les paroles constitutives de la chanson en n'en effleurant qu'à peine l'aspect musical, comme les spécificités de sa gamme, de son rythme et de son dynamisme musical. Une recherche telle que celle de Koizumi (1996 [1984])<sup>32)</sup>, qui a analysé les chansons populaires japonaises publiées notamment depuis le début des années 1960 jusqu'au début des années 1980 pour mettre en lumière les spécificités musicales liées à leurs structures, permettra d'appuyer ce que nous avons dégagé dans la présente recherche. C'est ce que nous nous proposons de faire dans une prochaine étape.

## Notes

- 1) Le titre de la chanson signifie : « La Lettre : Cher toi de quinze ans ».
- 2) The song title means: "Letter: Dear you of fifteen years old."
- 3) NHK (2016). Concours national des écoles primaires, collèges et lycées de la NHK : Juke-box des œuvres imposées (<[http://www.nhk.or.jp/ncon/juke\\_box/](http://www.nhk.or.jp/ncon/juke_box/)>, date de consultation : 01/11/2016).
- 4) Oricon est une entreprise japonaise fournisseuse de statistiques de vente sur les produits culturels comme les chansons, les films et les livres.
- 5) Oricon (2016). Dictionnaire des artistes : Angela Aki – «手紙～拝啓 十五の君へ～」 – (<<http://www.oricon.co.jp/prof/364306/products/776778/1/>>, date de consultation : 01/11/2016).
- 6) Le titre veut dire : « Une chanson aux lèvres ».
- 7) Eiga.com (2015). Le classement national du nombre d'entrées des films : *American sniper* :

- 1<sup>re</sup> place sur les deux semaines consécutives, «くちびるに歌を» (*Kuchibiru-ni uta-wo*) : 4<sup>e</sup> place, «幕が上がる» (*Maku-ga agaru*) : 5<sup>e</sup> place (<<http://eiga.com/news/20150302/17/>>, date de consultation : 01/11/2016).
- 8) Nous traduisons l'ensemble des paroles de la chanson en français. Voir l'annexe.
- 9) D'après le *Dictionnaire de la musique* (Vignal, 2011 [2005]), le «couplet» est «le terme correspondant, en musique, à celui de strophe en poésie, c'est-à-dire, dans la chanson, l'élément de renouvellement laissant apparaître des textes différents sous une même mélodie et alternativement avec un refrain dont musique et texte sont fixes» (*ibid.*, p. 364).
- 10) Du point de vue morphosyntaxique, le vers 01 («*Où vivras-tu et que feras-tu au moment où tu liras cette lettre ?*») est aussi une question, alors que nous ne l'avons pas considéré comme telle. Il s'adresse en effet au scripteur considéré davantage au moment de la production de cette lettre – ou le «moi de quinze ans» – qu'au «moi adulte». Nous le mettons en relief en employant le futur dans la traduction. En japonais, il s'agit moins d'une question que d'une réflexion.
- 11) Le *Dictionnaire de la musique* de Vignal définit le refrain comme une «[p]hrase musicale, instrumentale ou vocale, accompagnée ou non d'un texte, et qui, au cours d'une pièce de musique, se trouve textuellement répétée à certains intervalles, et coupée par des épisodes plus ou moins variés que l'on nomme «couplets» [...]. Une phrase musicale, si courte soit-elle, devient refrain par le fait qu'elle est un élément répété textuellement par rapport à d'autres éléments qui, eux, varient. [...] Il faut que cette répétition soit brisée, coupée par des épisodes, et que le refrain soit le retour de quelque chose qu'on a momentanément quitté [...]. En réalité, le refrain s'identifie comme tel, non seulement parce qu'il comporte généralement les mêmes paroles sur la même mélodie (alors que les couplets sont faits de paroles qui se renouvellent sur la même musique), mais aussi parce qu'il est souvent rythmiquement et mélodiquement plus marqué, plus dessiné, plus incisif et mémorisable que le couplet – lequel est souvent plus proche d'un récitatif, avec un dessin mélodique plus fluide, moins prégnant» (*ibid.*, p. 1169).
- 12) Comme les paroles de ce refrain ne sont pas les mêmes que celles du premier, nous le considérons comme constituant un second refrain. Notons que la même mélodie est utilisée pour ces deux refrains.
- 13) Dans la chanson chantée par Angela Aki, la phrase «*Keep on believing*» est précédée par une interjection vocale et musicale («*la !*») répétée trois fois. Cette série est chantée deux fois avant de faire place à la phrase «*Keep on believing*» prononcée deux fois.
- 14) C'est un terme généralement employé en musique. Antonyme du mot «intro», il désigne la «conclusion» dans un morceau musical.
- 15) Selon Kerbrat-Orecchioni (1999 [1980]), un discours peut être appréhendé comme subjectif ou objectif selon que l'auteur du discours laisse des traces linguistiques indicatives de sa présence ou n'en laisse pas, traces qu'elle baptise «subjectivèmes». Ceux-ci sont déclinés dans ces trois catégories : les «affectifs», les «évaluatifs» et les

«modalisateurs». Les subjectivèmes affectifs dont les cas représentatifs sont des adjectifs comme «affreux», «émouvant», «pitoyable», montrent «la réaction émotionnelle du sujet parlant en face de [l']objet [dont il parle dans le discours]» (*ibid.*, p. 95). Les adjectifs évaluatifs sont aussi des subjectivèmes. Ils sont qualifiés d'axiologiques ou ne le sont pas selon qu'ils sont fondés sur une valorisation/dévalorisation de l'objet – c'est le cas pour «agréable/désagréable», «bienveillant/malveillant», «bon/mauvais» – ou sur une évaluation quantitative/qualitative de ce dernier et dépourvue de jugement de valeur de type «grand/petit» ou «cher/pas cher». Aux adjectifs évaluatifs d'ordre axiologique s'assimilent sur le plan sémantique les verbes de sentiment comme «aimer/détester», «apprécier/déprécier». Enfin, les subjectivèmes modalisateurs regroupent les verbes, les auxiliaires et les adverbes consistant à montrer l'opinion ou le jugement exprimé(e) par le sujet-locuteur à l'égard de l'objet du discours, comme l'injonction, la nécessité, l'obligation, la permission, la possibilité/impossibilité, la véracité, la vraisemblance.

- 16) Pour Marquez (1998), «les adjectifs sont des éléments de base pour l'élaboration du contenu du message : ils représentent les connaissances associées aux thèmes référentiels des énoncés et du discours, ils participent à l'organisation de ces connaissances en fonction des buts discursifs et s'adaptent ainsi à la situation de communication entre deux interlocuteurs» (*ibid.*, p. 105).
- 17) Meunier (1974) distingue la «modalité d'énonciation» de la «modalité d'énoncé» : la première réside dans l'attitude que le locuteur adopte vis-à-vis de l'auditeur à la différence de la seconde consistant dans l'attitude à l'égard d'une proposition. La modalité d'énonciation «se rapporte au sujet parlant (ou écrivant). Elle intervient obligatoirement et donne une fois pour toutes à une phrase sa forme déclarative, interrogative ou impérative [et] caractérise la forme de communication entre Locuteur et Auditeur» (*ibid.*, p. 13). Quant à la modalité d'énoncé, elle «se rapporte au sujet de l'énoncé, éventuellement confondu avec le sujet de l'énonciation» (*ibid.*, p. 13).
- 18) Le Querler (1996), pour qui la modalité est une «expression de l'attitude du locuteur par rapport au contenu propositionnel de son énoncé» (*ibid.*, p. 63), considère qu'elle consiste en trois grandes catégories : la «modalité subjective» – portant sur la relation entre le sujet énonciateur et le contenu propositionnel –, la «modalité intersubjective» – relative au rapport entre le sujet énonciateur et un autre sujet à propos du contenu propositionnel – et la «modalité objective ou implicative» – par laquelle le sujet énonciateur subordonne le contenu propositionnel à une autre proposition. La chercheuse affirme que les éléments lexiques ne sont pas des critères catégoriques : «en situation de discours, [...] la modalisation d'un énoncé est susceptible de plusieurs interprétations différentes, qui peuvent se combiner» (*ibid.*, p. 67). Elle souligne toutefois que «les modalités ont des domaines séparés facilement identifiables, mais ont aussi des zones de recouvrement, d'ambiguïté, de superposition, de glissements qui ne sont pas toujours repérables, identifiables et classifiables» (Le Querler, 2004, p. 649).

- 19) En nous fondant sur les constats obtenus par l'analyse du discours en classe de FLE, nous avons estimé que toute action verbale est en soi un acte catégorisant ou décrivant du sujet-locuteur, de son interlocuteur, de l'objet dont ils parlent et du contexte dans lequel se déroule cette interaction : «là où de telles activités de catégorisation s'effectuent en situation d'interaction, adresser tel ou tel propos à l'interlocuteur a déjà une valeur pragmatique en ce sens que c'est catégoriser l'autre comme «quelqu'un qui mérite un tel propos et pour qui ceci est significatif» et c'est catégoriser le locuteur lui-même comme «quelqu'un qui estime que l'autre est "quelqu'un qui mérite un tel propos et pour qui ceci est significatif" » ; c'est aussi catégoriser, ce faisant, le contexte comme un «contexte dans lequel de telles catégorisations sont pertinentes»» (Ishikawa, 2010, p. 132).
- 20) Bakhtine (1975, trad. française 1978) souligne que «[l]e discours naît dans le dialogue comme sa vivante réplique et se forme dans une action dialogique mutuelle avec le mot d'autrui, à l'intérieur de l'objet. Le discours conceptualise son objet grâce au dialogue» (*ibid.*, trad. française 1978, p. 103).
- 21) Selon Bakhtine (1975, trad. française 1978), «[l]e locuteur cherche à orienter son discours avec son point de vue déterminant sur la perspective de celui qui comprend, et d'entrer en relations dialogiques avec certains de ses aspects. Il s'introduit dans la perspective étrangère de son interlocuteur, construit son énoncé sur un territoire étranger, sur le fond aperceptif de son interlocuteur» (*ibid.*, trad. française 1978, p. 105).
- 22) Selon Bres (2005), «dans le dialogal, les tours de parole antérieurs sont *in praesentia*, alors que, dans le monologal, ils sont *in absentia*» (*ibid.*, p. 51).
- 23) Voir aussi Charaudeau & Maingueneau (2002).
- 24) Le début du vers 14 («*Maintenant, [...]*») est effleuré dans le vers 22 comme «*Oh ! [...]*». Voir à cet égard plus haut la partie 1.2.
- 25) En 20, le «*Maintenant*» du début du vers 05 est supprimé. Voir aussi 1.2.
- 26) Dans la version originale en japonais, la ressemblance est perçue avec plus de netteté : «*Ima, make-sô-de, naki-sô-de, kie-te-shimai-sô-na boku-ha*» (en 05) et «*Ima, make-sô-de, naki-sô-de, kie-te-shimai-sô-na-toki-ha*» (en 14).
- 27) Remarquons que Ducrot (1984) aussi travaille sur les «voix» en mettant en doute l'«unicité du sujet parlant» (*ibid.*, p. 171) et en les répartissant en trois catégories : celle du «sujet parlant» – ou le sujet empirique –, celle du «locuteur» – ou celui qui parle – et celle de l'«énonciateur» – ou celui qui est dans le discours –. À la différence de Bakhtine pour qui les «voix» jouent au premier chef sur les éléments réalisés en interaction, Ducrot s'intéresse plutôt aux micro-unités du discours, c'est-à-dire les phrases.
- 28) Voir aussi Barthes (1977) et Tisset (2000).
- 29) Outre cette «fonction de régie», Genette (1972) propose les quatre fonctions suivantes : la «fonction narrative» constitutive de la raison d'être principale du narrateur, la «fonction de communication» que ce dernier assume pour s'adresser au narrataire, la

«fonction testimoniale» qu'il a pour garantir la vérité de l'histoire qu'il raconte ou pour exprimer les rapports affectifs et émotionnels qu'il noue avec celle-ci, et la «fonction idéologique» par laquelle il donne des avis ou opinions didactiques ou des commentaires relatifs à ce qu'il raconte.

- 30) On sait néanmoins qu'une telle instance intervient, par exemple, dans la lecture des livres aux petits enfants par leurs parents.
- 31) Pour Lintvelt (1989 [1981]), ce sont «les instances fictives (narrateur, narrataire, acteurs) qui pourront lui [à l'auteur abstrait] servir de porte-parole» (*ibid.*, p. 18).
- 32) Selon Koizumi (1996 [1984]), la plupart des chansons populaires japonaises sont composées de modes spécifiques : les plus nombreuses sont celles en mode majeur sans les 4<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> degrés (*Yo-na-nuki-chô-onkai*), suivie par celles en mode mineur sans les 4<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> degrés (*Yo-na-nuki-tan-onkai*). Il existe aussi par exemple des chansons en mode mineur naturel, celles en mode qu'il appelle *min'yô* et celles en mode mineur sans les 2<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> degrés (*Ni-ro-nuki-tan-onkai*). À l'instar de beaucoup de chansons de J-pop modernes, comme «恋するフォーチュンクッキー» (*Koi-suru Fortune Cookie*) du groupe féminin AKB 48 (2013) et «トリセツ» (*Torisetsu*) de Kana Nishino (2015), la chanson «手紙〜拝啓 十五の君へ〜» est construite sur le mode majeur sans les 4<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> degrés.

## Références

- Adam, J.-M. (1985). *Le texte narratif. Traité d'analyse textuelle des récits (avec des travaux pratiques et leurs corrigés)*. Paris : Éditions Nathan, coll. : «Nathan Université».
- Adam, J.-M. & Revaz, F. (1996). *L'analyse des récits*. Paris : Éditions du Seuil, coll. : «Mémo».
- AKB 48 (2013). «恋するフォーチュンクッキー» (*Koi-suru Fortune Cookie*). Tôkyô : King Record Co. Ltd., single sur CD.
- Aki, A. (2008). «手紙〜拝啓 十五の君へ〜» (*Tegami – Haikai Jûgo-no kimi-he –*). Tôkyô : Epic Records Japan Inc., single sur CD.
- Aki, A. (2009). *Answer*. Tôkyô : Epic Records Japan Inc., album sur CD.
- Aki, A. (2014). *Tapestry of songs: the best of Angela Aki*. Tôkyô : Epic Records Japan Inc., album sur CD.
- Authier-Revuz, J. (1995). *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*. 2 tomes, Paris : Larousse, coll. : «Sciences du langage».
- Bakhtine, M. (1929). *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris : Les Éditions de Minuit (trad. française de M. Yaguello, 1977).
- Bakhtine, M. (1975). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Éditions Gallimard (trad. française de D. Olivier, 1978).
- Barthes, R. (1977). Introduction à l'analyse structurale des récits. In R. Barthes, W. Kayser, W. C. Booth & Ph. Hamon, *Poétique du récit* (pp. 7-57). Paris : Éditions du Seuil, coll. : «Points», série : «Essais».
- Bres, J. (2005). Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme,

- polyphonie... In J. Bres & al. (éds.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques* (pp. 47-61). Bruxelles : De Boeck & Larcier, coll. : « Champs linguistiques », Actes du colloque de Cerisy.
- Charaudeau, P. & Maingueneau, D. (éds.) (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Éditions du Seuil.
- Ducrot, O. (1984). Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation. In O. Ducrot, *Le dire et le dit* (pp. 171-233). Paris : Les Éditions du Minuit.
- Eiga.com (2015). Le classement national du nombre d'entrées des films : *American sniper* : 1<sup>re</sup> place sur les deux semaines consécutives, *Kuchibiru-ni uta-wo* : 4<sup>e</sup> place, *Maku-ga agaru* : 5<sup>e</sup> place (<<http://eiga.com/news/20150302/17/>>, date de consultation : 01/11/2016).
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, coll. : « Poétique ».
- Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris : Éditions du Seuil, coll. : « Poétique ».
- Ishikawa, F. (2010). Répercussions du discours didactique sur les composantes « extralinguistiques » de la classe de langue : catégorisation des apprenants et description du contexte. *Cahiers de sociolinguistique* 15, 123-134.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1999 [1980]). *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin, coll. : « Universitaire », quatrième édition.
- Koizumi, F. (1996 [1984]). *Kayôkyoku-no kôzô (Les structures des chansons populaires japonaises)*. Tôkyô : Heibonsha.
- Le Querler, N. (1996). *Typologies des modalités*. Caen : Presses universitaires de Caen.
- Le Querler, N. (2004). Les modalités en français. *Revue belge de philosophie et d'histoire* 82 (3), 643-685.
- Lintvelt, J. (1989 [1981]). *Essai de typologie narrative. Le "point de vue". Théorie et analyse*. Paris : Librairie José Corti, 2<sup>e</sup> édition.
- Marquez, E. (1998). Classification des adjectifs : études exploratoire sur l'organisation sémantique-pragmatique des adjectifs. *Langages* 132, 87-107.
- Meunier, A. (1974). Modalités et communication. *Langue française* 21, 8-25.
- Miki, T. (2015). « くちびるに歌を » (*Kuchibiru-ni uta-wo*). Tôkyô : Shôgakukan-bunko.
- Moeschler, J. & Reboul, A. (1985). *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Nakata, E. (2011). « くちびるに歌を » (*Kuchibiru-ni uta-wo*). Tôkyô : Asmik Ace, Inc., film.
- NHK (2016). Concours national des écoles primaires, collèges et lycées de la NHK : Juke-box des œuvres imposées (<[http://www.nhk.or.jp/ncon/juke\\_box/](http://www.nhk.or.jp/ncon/juke_box/)>, date de consultation : 01/11/2016).
- Nishino, K. (2015). « トリセツ » (*Torisetsu*). Tôkyô : Sony Music Entertainment Japan, single sur CD.
- Oricon (2016). Dictionnaire des artistes : Angela Aki – « 手紙～拝啓 十五の君へ～ » – (<<http://www.oricon.co.jp/prof/364306/products/776778/1/>>, date de consultation : 01/11/2016).
- Rey-Debove, J. & Rey, A. (éds.) (2012). *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert, version électronique.

Roulet, E. & al. (1985). *L'articulation du discours en français contemporain*. Berne : Peter Langue, coll. : « Sciences pour la communication », troisième édition.

Tisset, C. (2000). *Analyse linguistique de la narration*. Paris : SEDES, coll. : « Campus-Linguistique ».

Vignal, M. (dir.) (2011 [2005]). *Dictionnaire de la musique*. Paris : Larousse, coll. : « In Extenso ».

### Annexe

Ci-dessous figure la traduction française de la chanson d'Angela Aki (2008) : « 手紙～拝啓 十五の君へ～ » (*Tegami – Haikei Jûgo-no kimi-he –*. Tôkyô : Epic Records Japan Inc., single sur CD), que nous avons réalisée en nous référant à la brochure des paroles qui accompagne le CD.

Pour le texte de la chanson ainsi que sa traduction,  
voir l'article en version papier  
dans  
*the Journal of the College of Intercultural Communication*  
(*le Journal de la Faculté de*  
*communication interculturelle*) no. 9

\* Je remercie le CCFJ Translation Center pour sa relecture correctrice qu'il a apportée au texte ainsi qu'à la traduction française de la chanson.

\* La présente recherche a été réalisée grâce au Fonds pour les projets de recherche (*Purojekuto-hi*) en 2015 de la Faculté de communication interculturelle de l'Université Rikkyô.