



Cipango

Cahiers d'études japonaises

20 | 2013

Nouveaux regards sur les arts de la scène japonais I

Le kabuki s'aventure sur les scènes occidentales : Tsutsui Tokujirō sur les traces des Kawakami et de Hanako

*Kabuki's Early Ventures on the Western stages (1900-1930): Tsutsui Tokujirō on
the Footsteps of Kawakami and Hanako*

Jean-Jacques Tschudin



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cipango/1901>

DOI : 10.4000/cipango.1901

ISSN : 2260-7706

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 30 octobre 2013

ISSN : 1164-5857

Référence électronique

Jean-Jacques Tschudin, « Le kabuki s'aventure sur les scènes occidentales : Tsutsui Tokujirō sur les traces des Kawakami et de Hanako », *Cipango* [En ligne], 20 | 2013, mis en ligne le 17 avril 2015, consulté le 30 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cipango/1901> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cipango.1901>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juin 2021.



Cipango est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Le kabuki s'aventure sur les scènes occidentales : Tsutsui Tokujirō sur les traces des Kawakami et de Hanako

Kabuki's Early Ventures on the Western stages (1900-1930): Tsutsui Tokujirō on the Footsteps of Kawakami and Hanako

Jean-Jacques Tschudin

- 1 À partir des années 1860, l'ouverture du Japon va permettre la découverte des arts, jusqu'alors fort mal connus, de cet étrange Empire du Soleil levant et révéler à l'Occident des options, esthétiques comme techniques, qui non seulement susciteront sa curiosité, mais offriront aussi à ses artistes et créateurs des solutions inédites et des perspectives stimulantes pour leurs propres travaux. Si le phénomène est surtout connu dans le champ des arts décoratifs, de la peinture et de la gravure, il ne faut pas oublier que, quelque peu à l'écart du japonisme¹, et un peu plus tardivement, le monde du théâtre sera, lui aussi, intéressé et fasciné par les arts scéniques du Japon. Cela dit, qu'en connaissait-on réellement ? Par quels biais, grâce à quels passeurs, pouvait-on les découvrir ?
- 2 Dans la période qui nous intéresse ici, soit des débuts de l'ère Meiji (1868-1912) à la veille de la Seconde Guerre mondiale (1939-1945), la plupart des informations proviennent des voyageurs qui font état de leurs incursions théâtrales dans les récits qu'ils publient à leur retour. Ces aperçus extrêmement subjectifs seront peu à peu complétés par les travaux des premiers spécialistes, souvent des résidents de longue durée maîtrisant la langue. Pourtant, cette approche académique tend à résumer le théâtre à sa seule dimension littéraire, éventuellement liturgique, et n'a que faire des arts de la scène en tant que tels², car ce n'est que vers la fin des années 1920 que commencent à sortir des ouvrages sérieux et bien informés sur la question. D'une manière générale, les gens de théâtre qui mobilisent l'exemple japonais – les Appia, Artaud, Brecht, Craig, Copeau, Dullin, Eisenstein, Fuchs, Gémier, Lugne-Poe, Meyerhold,

Reinhardt, Stanislavski ou encore Yeats – ne connaissent pas le Japon (sauf Paul Claudel, ambassadeur au Japon, 1921-1927), et en parlent à partir de données fragmentaires, hétéroclites, confortées par la vision d'une poignée de spectacles d'une authenticité discutable. Ce sont précisément ces rares apparitions du théâtre japonais sur les scènes européennes que je me propose d'examiner dans cet article.

Les premières tournées internationales

- 3 Le compte est vite fait : au cours de la première moitié du xx^e siècle, quatre tournées ! D'abord, celles de la troupe de Kawakami Otojirō 川上音二郎 (mai 1899-décembre 1900 ; avril 1901-août 1902), suivies du long séjour que fait Hanako 花子 en Europe de 1901 à 1916 ; puis, après un long intervalle, le bref passage d'Ichikawa Sadanji 市川左團次 en URSS (été 1928) et enfin la longue tournée de Tsutsui Tokujirō 筒井徳二郎 (janvier 1930-avril 1931) qui traverse vingt-deux pays.
- 4 Après un bref rappel des trois premières, relativement bien étudiées y compris en Occident, je présenterai de façon plus approfondie le travail de Tsutsui, encore très peu connu.

La troupe de Kawakami Otojirō

- 5 Alors que les visiteurs envoient à leurs compatriotes des descriptions pittoresques de leurs excursions théâtrales nippones, que les voyageurs français, séduits ou scandalisés, s'étonnent du *réalisme* du kabuki, les amateurs occidentaux vont découvrir dans leurs salles habituelles une curieuse version de cet art scénique grâce à la tournée d'un Japonais aventureux qui débarque à Paris avec un programme considéré comme représentant la grande tradition japonaise³. Les circonstances sont bien connues, mais peut-être convient-il d'en rappeler tout de même les grandes lignes⁴. Il s'agit, bien entendu, des représentations données par la troupe de Kawakami Otojirō dans le cadre de l'Exposition universelle de 1900. Ces spectacles, et tout particulièrement le jeu de son épouse Sadayakko 貞奴⁵, enchantent le Tout-Paris esthète et suscitent une abondance de commentaires parfois surprenants. La situation est paradoxale dans la mesure où ce théâtre, en principe *classique*, est introduit par un pionnier du théâtre moderne, joué de surcroît par des comédiens considérés comme des histrions de bas étage par le monde du kabuki et pis encore, avec une femme interprétant les grands rôles féminins.
- 6 En effet, loin d'être né sur les planches, Kawakami Otojirō (1864-1911) est à l'origine un *sōshi* 壮士, un agitateur politique dans le cadre du Mouvement pour la liberté et les droits civils (Jiyū minken undō 自由民権運動). C'est dans ce contexte d'*agit-prop* qu'il se produit avec des pièces et des numéros de cabaret militants. Le calme politique revenu, il poursuit ses activités théâtrales en développant un nouveau genre – le *shinpa* 新派 (nouvelle vague) – qui va peu à peu conquérir le public japonais avec des livrets traitant de la société contemporaine, joués dans un style plus réaliste sans être pour autant véritablement moderne ni clairement inscrit dans la mouvance du théâtre occidental. Quant à sa femme, Sadayakko (1871-1946), c'est une ancienne geisha de haut vol, excellente danseuse certes, mais qui ne commence véritablement sa carrière d'actrice qu'au début de la tournée américaine.

- 7 Ces curieux personnages vont donc jouer, au grand dam des maîtres traditionnels, le rôle de porte-parole du théâtre japonais. Arrivés à San Francisco fin mai 1899, ils traversent les États-Unis, puis gagnent Londres où la danseuse et imprésario Loïe Fuller (1862-1928)⁶ les engage pour compléter les danses qu'elle présente dans le cadre de l'Exposition universelle. C'est dans ce contexte inattendu que les Kawakami se produisent, incarnant, un peu malgré eux, une imprécise *tradition japonaise* face aux recherches avant-gardistes de la Fuller.
- 8 Ils présentent quatre titres adaptés très librement du répertoire du kabuki (la Geisha et le Chevalier, l'Amour de Kesa, Jingo et Takanori) et remportent un tel succès qu'ils restent finalement quatre mois au théâtre de la Fuller avec qui ils signent un contrat pour une longue tournée (avril 1901-août 1902) qui les conduira sur toutes les grandes scènes européennes.
- 9 L'accueil est enthousiaste : les milieux artistiques et mondains font un triomphe à Sadayakko ; les peintres, gens de théâtre, écrivains, critiques et essayistes se précipitent pour l'admirer et multiplient commentaires élogieux, dessins, croquis et photographies⁷. Deux documents récemment exhumés complètent cette somme textuelle et iconographique : un ensemble de vingt-neuf disques *Gramophon* proposant des ballades, des tirades et des mélodies exécutées par les membres de la troupe, et un fragment de film qui montre un samouraï exécutant des *kata* martiaux au milieu des tourbillons de robes blanches des danseuses de la Fuller⁸.

Une nouvelle star japonaise : Hanako

- 10 L'épisode suivant confirme à la fois l'engouement des amateurs de théâtre pour ce type de spectacles et le commercialisme flagrant avec lequel ils sont proposés. À l'instar du précédent, le succès découle en bonne partie de la rencontre de Loïe Fuller et d'une ancienne geisha échouée en Europe avec une improbable petite troupe de music-hall. Dans la mouvance des Expositions universelles, les artistes forains japonais, jongleurs, acrobates, illusionnistes ou danseuses, étaient très appréciés en Occident et relativement nombreux étaient alors ceux qui tentaient l'aventure⁹. C'est dans ce cadre que Hanako (Ōta Hisa 太田ひさ, 1868-1945)¹⁰, une pauvre geisha de la province de Gifu, s'engage comme danseuse dans un groupe qui quitte le Japon en mars 1901. Après une série de spectacles à Copenhague, elle se retrouve dans un restaurant japonais à Anvers, puis est engagée par le producteur d'un spectacle de variétés à Düsseldorf. Actrice principale d'une troupe d'une quinzaine de personnes recrutées sur place, elle présente une pièce intitulée *Bushidō* 武士道 (la Voie des guerriers) qui se déroule dans un quartier de plaisir : deux samouraïs débauchés se querellent et sortent leurs sabres ; à l'issue du duel, le vaincu, honteux, se fait *hara-kiri* ! Encouragée par l'accueil reçu en Allemagne, Hanako forme une troupe indépendante, se produit en Angleterre, puis, passée sous la houlette de la Fuller, un peu partout en Europe.
- 11 Rodin, venu admirer les danseuses cambodgiennes à l'Exposition coloniale de Marseille (1906), y découvre Hanako dont il fera par la suite de nombreux portraits¹¹. Puis la troupe se débande, Hanako se retrouve seule et traverse quelques mauvaises passes avant de renouer avec le succès. Pendant une dizaine d'années, elle va ainsi se produire un peu partout en Occident, jusqu'à ce que la guerre ne la contraigne, en 1916, à interrompre ses activités. Elle ouvre alors un restaurant japonais à Londres, puis regagne définitivement son pays en 1921.

- 12 Si le répertoire des Kawakami peut être, malgré tout, relié à celui du kabuki, celui de Hanako ne lui doit plus grand-chose, d'autant qu'il est contrôlé par la Fuller qui a la haute main sur des mises en scène menant inexorablement au meurtre ou au suicide qui permettra à l'héroïne de triompher dans des scènes de trépas pathétique. Elle lui concocte ainsi une série de livrets japonais aux titres éloquentes – la Martyre, Un drame du Yoshiwara, la Poupée japonaise, Une Ophélie japonaise, Hara-kiri, la Jeune Fille, la Voie du guerrier, etc. – menant tous, à l'exception de quelques saynètes comiques, à la même fin sanguinolente.
- 13 Donnés en japonais, ces livrets faisaient la part belle à la mimique et à la danse, les comédiens se contentant pour l'essentiel de diverses manifestations vocales – grognements, rires, etc. – hautement expressives. Douée d'une incontestable présence scénique, d'une belle technique de danse classique japonaise, d'une étonnante palette d'expressions doloristes et d'une incroyable aisance à passer quasi instantanément des souriants gazouillis de poupée aux masques les plus tragiques, Hanako a certes permis à des gens n'ayant pu voir Sadayakko de s'enthousiasmer à leur tour, mais, fondamentalement, elle s'est contentée de reprendre au sein d'une troupe composée de bric et de broc les recettes des Kawakami ; aussi, malgré un talent et une personnalité indéniables, n'apporte-t-elle rien de véritablement neuf comparée à ces derniers, tout en étant encore moins authentique qu'eux.

Ichikawa Sadanji en URSS

- 14 En 1927, Osanai Kaoru 小山内薫 (1881-1928), un des pionniers du théâtre moderne japonais, invité en Union soviétique dans le cadre des célébrations du dixième anniversaire de la Révolution d'octobre, fait part à son retour du désir des Soviétiques de faire venir la troupe d'Ichikawa Sadanji II (1880-1940). Tenté par l'aventure, l'acteur finit par obtenir l'aval de la Shōchiku 松竹, l'entreprise qui règne sur le show-business japonais et implicitement, celui du gouvernement¹². Fils du premier Sadanji (le troisième nom de ce trio « Dan-Kiku-Sa » qui régna sur le kabuki de Meiji¹³), cet acteur représentait simultanément la grande tradition et le meilleur des tentatives de modernisation du genre. Parallèlement à ses activités de directeur d'une grande troupe de kabuki, il avait participé à l'aventure du Théâtre libre (*Jiyū gekijō* 自由劇場) d'Osanai Kaoru, un des premiers groupes de *shingeki* 新劇 qui, entre 1909 et 1919, avait introduit au Japon des dramaturges comme Ibsen, Hauptmann, Maeterlinck, Tchekhov ou Gorki. Leader, sans être iconoclaste, de l'aile progressiste, modernisante, du genre, Sadanji était donc idéalement placé pour diriger cette première sortie du kabuki officiel hors de ses terres¹⁴ en proposant une affiche équilibrant les titres emblématiques du répertoire classique et le meilleur des livrets de néo-kabuki (*shin-kabuki* 新歌舞伎)¹⁵.
- 15 La troupe joue pendant deux semaines (du 1^{er} au 17 août) au Théâtre d'art n° 2 de Moscou, puis passe une semaine à Leningrad où elle présente le même programme au Petit Opéra d'État (l'ancien théâtre Mikhaïlovski qui a depuis retrouvé son nom). À l'affiche, deux grands classiques : *Kanadehon chūshingura* 仮名手本忠臣蔵 (Le Trésor des vassaux fidèles), le célébrissime drame historique¹⁶, et *Narukami* 鳴神, pièce emblématique de la « manière rude » (*aragoto* 荒事) de la lignée Ichikawa, avec également un très beau rôle féminin pour les *onnagata* 女形¹⁷. L'autre partie du programme donne, en alternance, trois pièces d'Okamoto Kidō 岡本綺堂 (1872-1939), l'un des rares auteurs du néo-kabuki encore joué¹⁸, le tout étant complété par une série

de pièces dansées (*shosagoto* 所作事) très connues comme *Musume Dōjōji* 娘道成寺 (la Jeune Fille du temple de Dōjō) et *Sagi musume* 鷺娘 (la Jeune Fille-Héron).

- 16 La tournée a été soigneusement préparée avec la publication de brochures illustrées procurant les synopsis des pièces, ainsi que de deux fascicules sur le kabuki rédigés par des orientalistes russes ; par ailleurs, des explications sont données avant le lever du rideau.
- 17 Le succès est immense : les spectacles remplissent les salles, fascinent artistes et gens de théâtre, inspirent des réflexions célèbres à Eisenstein¹⁹, mais au niveau international leur impact reste limité, car la troupe ne se produit pas ailleurs en Europe, même si, avant de regagner le Japon, Sadanji visite quelques capitales européennes pour faire du tourisme et aussi, semble-t-il, tâter le terrain en vue d'une autre tournée. En fait, plusieurs projets impliquant diverses stars sont discutés dans les années qui suivent, mais pour diverses raisons, d'abord financières, puis politiques, aucun ne verra le jour.

Tsutsui Tokujirō dans le vaste monde

- 18 Le kabuki *officiel* en reste donc là, laissant une fois encore à des acteurs marginaux le soin de représenter leur art outremer. Cela dit, il faut reconnaître que, contrairement aux spectacles de Hanako, entièrement centrés sur les performances de la petite danseuse, ceux de Tsutsui Tokujirō sont donnés par une véritable troupe professionnelle et présentent une série de livrets tirés pour la plupart du répertoire classique.
- 19 La carrière du leader de cette tournée est mal documentée, car elle se déroule dans ce monde du théâtre populaire méprisé par l'establishment théâtral et négligé par ses historiens. Par *théâtre populaire* (*taishū* 大衆, ou *minshū* 民衆, *engeki* 演劇), nous entendons celui présenté par les petites troupes, le plus souvent itinérantes, héritières de celles qui, sous les Tokugawa, circulaient dans tout le pays pour se produire lors des foires et des festivités prenant place dans l'enceinte des centres religieux et autres endroits disponibles. Rayonnant à partir d'Asakusa (Tōkyō) ou de Dōtonbori (Ōsaka), les hauts lieux du divertissement populaire, les troupes des années 1910-1920 offrent un kabuki simplifié, dans l'optique modernisée de celui du Kansai, un kabuki marqué simultanément par la modernité du *shinpa* et l'attachement nostalgique de son public au vieil Edo.
- 20 Tsutsui lui-même s'était fait une solide réputation dans le *kengeki* 剣劇, construit autour des exploits de spectaculaires sabreurs²⁰. Ce sous-genre, fort prisé dans les années 1920-1930, engendra même une variante joignant érotisme et exploits martiaux : le *onna kengeki* 女剣劇, joué, comme son nom l'indique, par des actrices²¹.
- 21 Pour en revenir à Tsutsui, de façon fort significative, son nom n'apparaît pas dans les histoires théâtrales faisant autorité, et même Mukai, pourtant spécialiste du théâtre populaire, se contente de l'inclure, sans autre précision, dans la liste des acteurs de *kengeki* se produisant à Asakusa²². En fait, ce n'est que très récemment qu'un universitaire japonais, germaniste de formation, s'est mis à faire de véritables recherches sur sa longue tournée occidentale²³.
- 22 On sait que Tsutsui Tokujirō (1881-1953), natif d'Ōsaka, commence sa carrière à dix-neuf ans, sous divers noms de scène, dans une petite troupe de *shinpa*, celle de Fukui Mohei 福井茂兵衛 (1860-1930), un acteur assez connu qui, après avoir joué un temps

chez Kawakami Otojirō, travaille essentiellement à Ōsaka. En 1919, après une série de tournées dans les colonies japonaises, il prend le nom de Tsutsui Tokujirō et joue en particulier au Benten-za, une des salles populaires de Dōtonbori. Puis, en 1920, il rejoint un groupe d'acteurs qui, en désaccord avec l'orientation donnée par Sawada Shōjirō 沢田正二郎, avaient quitté le Shinkokugeki (Nouveau théâtre national 新国劇)²⁴ et monte avec eux une troupe itinérante de *kengeki* qui, à part quelques spectacles à Asakusa en 1926, se produit surtout dans le Kansai où elle semble avoir été représentative du genre.

- 23 On peut donc comprendre qu'un imprésario américano-japonais, un certain Yasuda 安田, ait songé à lui : sans être une star, Tsutsui est un acteur expérimenté, directeur d'une petite troupe jouissant d'une bonne réputation dans le Kansai, capable aussi de rédiger ses propres livrets. Par ailleurs, il a l'habitude des tournées, tant en métropole que dans les colonies, et, travaillant sur les marges du show-business, est prêt à se lancer dans un long voyage, contrairement aux stars du kabuki ou du *shinpa* qui, sous contrat avec les grands entrepreneurs de spectacle, ne peuvent s'absenter longtemps. Spécialiste du *kengeki*, il est néanmoins un acteur versatile ayant joué aussi bien les grands mélodrames, japonais ou adaptés du répertoire occidental, du *shinpa* que le répertoire du kabuki dans les adaptations modernisées du Kansai.
- 24 Au retour de son périple occidental, il reprend ses tournées pour présenter partout dans l'empire des spectacles de *kengeki*, de *shinpa* et kabuki, tout en travaillant aussi, comme la plupart de ses camarades, pour un cinéma en plein essor.

La tournée américaine

- 25 Tsutsui Tokujirō réunit donc une troupe de vingt-trois personnes, dont neuf actrices, et quitte Yokohama le 14 janvier 1930 pour un périple qui, se prolongeant bien au-delà des prévisions, ne ramènera la petite troupe au bercail qu'au printemps de l'année suivante. Fin janvier, la troupe débarque à San Francisco sous l'œil des caméras des actualités cinématographiques, puis se rend immédiatement à Los Angeles où l'organisateur a organisé une réception avec démonstration de *kengeki* à la gare, suivie d'une parade en rickshaw dans les rues de la ville²⁵. La troupe se produit en deux temps bien distincts puisque l'un s'adresse aux émigrés japonais, l'autre au public américain. La tournée commence donc au Daiwa Hall, une salle du quartier japonais, avec une affiche mettant l'accent sur des livrets de *kengeki* très populaires au Japon, puis se poursuit au Figueroa Theater, une grande salle ouverte en 1925 donnant sur Santa Barbara Boulevard, avec un programme conçu spécifiquement pour les « Yankees », combinant *kengeki*, extraits de kabuki et numéros de danse.
- 26 Contrainte par la situation économique de renoncer aux étapes intermédiaires, la troupe se rend directement à New York où elle arrive le 1^{er} mars. Elle joue d'abord au Booth Theater, une salle bien connue, ouverte en 1913 sur la 45^e rue, en plein centre des activités théâtrales new-yorkaises, mais elle n'obtient qu'un succès très relatif, victime entre autres de la concurrence de Mei Lanfang, la grande star de l'Opéra de Pékin, qui effectue alors sa première tournée occidentale et se produit juste en face ! Tsutsui préfère changer de salle pour passer, probablement en intermède, dans l'immense Roxy Theater²⁶. Quoi qu'il en soit, la troupe ne s'éternise pas en Amérique, où elle n'a reçu qu'un accueil mitigé, et s'embarque pour l'Europe.

À la conquête de l'Europe

27 En fait, cette tournée²⁷ se déroule en trois temps, chacun sous la direction d'un imprésario différent : le premier circuit, qui s'étend de mai à septembre 1930, est organisé par Arnold Meckel, un organisateur de concert et de spectacles renommé, imprésario d'Arthur Rubinstein, de La Argentina et autres célébrités internationales. La troupe fait ses débuts européens à Paris : le 25 avril, la presse annonce l'arrivée à la gare Saint-Lazare, en provenance du Havre, de la troupe japonaise du « Grand Théâtre de Tokio », qui, après avoir joué à New York, débarque à Paris avec ses vingt-quatre membres, ses costumes et décors, pour y présenter des « tragédies, des comédies, des mimodrames et des danses du répertoire Kabuki ». Les responsables organisent des réceptions et des conférences de presse ; ils font également intervenir des artistes japonais établis à Paris qui introduisent Tsutsui et ses acteurs dans les milieux artistico-mondains et expliquent au public le contenu des pièces. Les représentations ont lieu au Théâtre Pigalle²⁸, alors administré par Gabriel Astruc, sous le patronage de l'Association du théâtre japonais (Nihon Geki Kyōkai 日本劇協会)²⁹. Deux programmes sont proposés :

| | |
|---|---|
| <u>Premier programme</u> | |
| <i>Koi no yozakura</i> | (<i>L'Amour au temps des cerisiers en fleurs</i> , drame lyrique et dansant) |
| <i>Kyō ningyō</i> | (<i>La poupée</i> , mimo-danse en un acte) |
| <i>Kanjinchō</i> | (<i>Le passage de la frontière</i> , drame guerrier du Moyen Âge japonais). Scène I : « Matsu-bara » ; Scène II : « Atakamatsu ». |
| <i>Kage no chikara</i> | (<i>La providence cachée</i> , drame avec combats au sabre) |
| <u>Deuxième programme</u> | |
| <i>Banzuiin Chōbei</i> , (<i>Le passage de la frontière</i> , drame guerrier du Moyen Âge japonais). | 1 ^{er} acte : « Geki chu no geki Yoshinoyama » (combat entre des spectateurs) 2 ^e acte : « Susugamori » (la rencontre de Chōbei et de Gonpachi) 3 ^e acte : « Chōbei no uchi » (chez Banzuiin Chōbei) 4 ^e acte : « Mizuno tei » (chez Mizuno le Guerrier au service du shogun) 5 ^e acte : « Mizuno tei adauchi » (la vengeance tragique de la maison de Mizuno) |

28 Les représentations, qui ont lieu du 2 au 15 mai, rencontrent un beau succès tant public que critique et suscitent, nous y reviendrons, de nombreuses réflexions chez les gens de théâtre qui y assistent³⁰.

29 En juin, la troupe passe en Belgique où elle joue à Liège, Anvers et Bruxelles, puis se rend en Hollande et en Allemagne. Elle s'embarque ensuite pour la Scandinavie, se produisant successivement à Oslo, Stockholm et Copenhague. L'étape suivante mène Tsutsui et ses camarades à Londres où ils occupent la scène d'un des grands théâtres de la capitale, le Globe Theatre³¹. Au début du mois de juillet, ils reviennent sur le continent, traversent rapidement la France pour jouer à Barcelone, remontent sur Paris où, du 18 août au 8 septembre, ils occupent la scène de l'Apollo, une grande salle de

music-hall de la rue de Clichy, et terminent cette première partie en Suisse, d'abord au Casino théâtre de Genève, puis au Schauspielhaus de Zürich.

- 30 Devant le succès de leur tournée et les demandes de diverses salles européennes, Tsutsui modifie son projet initial de rentrer par les États-Unis, et décide de rester en Europe avant de regagner directement le Japon. Confié à un nouvel imprésario, un certain Dr. L. Leonidoff, ce deuxième circuit (octobre 1930-janvier 1931) part de Berlin, où les représentations remportent un grand succès et sont admirées par les chefs de file du théâtre germanique, en particulier par Bertolt Brecht, Herbert Jhering, Max Reinhardt et Edwin Piscator. La troupe se produit ensuite à Francfort, Augsbourg et Chemnitz avant de gagner Prague, puis Vienne et enfin, après un bref crochet en Hollande (La Haye), l'Italie où elle joue à Milan, Turin, Florence, Rome, Gênes et San Remo.
- 31 Confié à un troisième imprésario, Bruni Dudeck, le dernier circuit, centré sur les pays baltes et l'Europe de l'Est, couvre l'hiver 1931³². La troupe a passé les fêtes de fin d'année à Berlin où elle a perdu sa jeune star Kikuchi Taisuke³³ 菊池靖祐, victime d'une pneumonie causée par le froid exceptionnel qui sévissait alors. Elle se rend d'abord en Pologne où elle joue non seulement à Varsovie, mais aussi dans d'autres centres comme Dantzig (Gdansk), Poznan ou Cracovie. Après avoir parcouru les pays baltes et la Finlande, elle passe directement, sans entrer en URSS bien que la chose semble avoir été un temps envisagée, en Roumanie, puis en Yougoslavie où elle joue à Belgrade, Zagreb et Ljubljana, pour conclure la tournée à Trieste, fin mars 1931. De là, Tokujirō se rend à Moscou pour y prendre le Transsibérien, alors que ses acteurs traversent rapidement l'Italie pour aller s'embarquer à Naples sur un bateau qui les ramène au pays natal fin avril.

Le répertoire présenté au public occidental

- 32 Les livrets choisis par Tsutsui pour cette tournée appartiennent fondamentalement au répertoire du kabuki, mais d'un kabuki reformaté pour plaire aux Occidentaux et satisfaire certaines contraintes, en particulier de temps (les représentations ne doivent pas excéder deux heures) et de langue puisqu'elles sont données en japonais. Pour faciliter la compréhension des pièces, des synopsis sont inclus dans les programmes, et des personnalités locales donnent quelques explications en lever de rideau.
- 33 Pour élaborer son programme, Tsutsui a pu bénéficier des conseils de compatriotes ayant une grande expérience des scènes occidentales, tels Itō Michio 伊藤道郎³⁴, un pionnier de la danse moderne établi aux États-Unis depuis une bonne douzaine d'années, qui fait fonction de directeur général de la tournée, ou encore Tsubouchi Shikō 坪内士行³⁵, un des rares professionnels japonais à défendre son travail. Il a aussi en tête l'exemple des Kawakami dont il reprend pratiquement deux grands succès (la Geisha et le Chevalier et Jingoro), ce qui peut difficilement être considéré comme une simple coïncidence.
- 34 Tsutsui a apporté dans ses bagages seize pièces (dont quatre, réservées au public japonais de Los Angeles, ne figurant pas aux programmes de la tournée européenne) présentées génériquement comme du kabuki, bien qu'une partie d'entre elles relèvent directement du *kengeki*³⁶.

Kanjinchō 勧進帳 (la Liste de souscription. À Paris : le Passage de la frontière)

- 35 Adapté du nō *Ataka* 安宅 par Namiki Gohei 並木五瓶 III, ce livret a été monté en 1840 par Ichikawa Danjūrō VII (1791-1859). Inclus dans le *Kabuki jūhachiban* 歌舞伎十八番, une sélection des dix-huit livrets les plus représentatifs de la lignée des Danjūrō, *Kanjinchō* est devenu un des grands classiques du répertoire³⁷.
- 36 Fondamentalement, le fond de l'histoire est préservé, malgré les remaniements effectués par Tsutsui qui montre Yoshitsune 義経, sa compagne, son fidèle Benkei 弁慶 et les autres guerriers se déguiser en moines en cours de jeu, ce qui lui permet de déployer les spectaculaires techniques de changement de costumes à vue du kabuki. Un changement qui, curieusement, renvoie au nō d'origine où Yoshitsune fait effectivement un *monogi* 物着 (changement à vue). Un autre écart consiste, pour une obscure raison, à attribuer le rôle de l'ennemi aux Heike 平家 et non au demi-frère de Yoshitsune, Yoritomo 頼朝. Enfin, la pièce est entièrement parlée en langue ordinaire. D'après le programme et les comptes rendus parisiens, l'action est la suivante :
- 37 Scène I : « Matsu-bara », un village près de la mer. Yoshitsune, du camp des Genji, s'est réfugié dans le nord du pays pour échapper aux troupes des Heike cherchant vengeance. Il se dispose à revenir par le sud. Mais les Heike ont renforcé leur surveillance, le groupe approche d'un poste de contrôle et s'informe au village, apprenant que le contrôle est strict, Benkei décide du déguisement, ils se changent sur scène, puis y vont.
- 38 Scène II : « Ataka-matsu », le passage de la frontière, du poste de contrôle. Discussion avec le chef de garde, le passage est fermé, mais Benkei se fâche, accès de colère, s'en prend au porteur qu'il insulte et frappe. Le chef de garde devine que le porteur est Yoshitsune et comprend les raisons du comportement de Benkei. Admiratif, il les laisse passer.

Koi no yozakura 恋の夜桜 (L'amour au temps des cerisiers en fleurs)

- 39 Cette pièce, ou plutôt le bref épisode qui en subsiste, montre deux guerriers qui, attirés par la même courtisane, se querellent, puis se battent avant d'être séparés par l'intervention de la belle. C'est un simple prétexte pour montrer d'une part des geishas dans leurs plus beaux atours, de l'autre de belliqueux samouraïs s'affronter au sabre. On retrouve là, à peine modifiée, la première partie de *la Geisha et le Samouraï*, le vaisseau amiral du répertoire des Kawakami qui, une trentaine d'années plus tôt, avait suscité tant d'enthousiasme.
- 40 L'original est un drame historique – un *jidaimono* 時代物 – construit sur la rivalité amoureuse des fameux *kabuki-mono* 歌舞伎者 Nagoya Sanzaburō 名古屋山三郎 et Fuwa Banzaemon 不破伴左衛門, un fait divers plus ou moins légendaire déjà mis en scène dans les années 1670. Il en existe de nombreuses versions, dont celle de Tsuruya Nanboku 鶴屋南北 créée au Ichimura-za 市村座, à Edo, en 1823, qui est encore montée à l'occasion. C'est d'ailleurs sous le titre de *Fuwa to Nagoya no saya.ate* 不破と名古屋の鞘当 que la pièce fut présentée aux Japonais de Californie. Réduite à cette querelle, l'histoire est bien mince, aussi Tsutsui choisit-il, à l'instar de Kawakami Otojirō, de la relier à une autre fable. Mais là où son prédécesseur avait opté pour celle de la danseuse de *Dōjō-ji*, Tsutsui utilise une autre série de pièces dansées (*shosagoto*) bien

connue, *Kyō ningyō*, qu'il présente selon les cas dans la continuité de la première partie ou alors de façon autonome.

***Kyō ningyō* 京人形 (La poupée de la capitale)**

- 41 Un *shosagoto* contant l'histoire d'un sculpteur connu, Hidari Jingorō 左甚五郎 (1594-1651), qui exécute la statue d'une courtisane renommée, Koguruma 小車. Dans la première partie, la statue s'anime, prend vie, danse avec son créateur, comme une marionnette d'abord, puis comme une vraie femme lorsqu'elle peut tenir le miroir de son modèle. La seconde partie voit l'irruption d'une bande ennemie à la poursuite d'une princesse : la statue est décapitée en substitution de cette dernière qui, ainsi protégée par le sculpteur, peut échapper à ses ennemis ; la pièce se termine sur un combat mimé, un *tachimawari* 立回り. Il en existe de nombreuses variantes, dont celle de Sakurada Jisuke 桜田治助 III, créée en 1847, avec Nakamura Utaemon 中村歌右衛門 IV et Ichimura Uzaemon 市村羽左衛門 XII, qui reprend et développe des livrets antérieurs du début du XVIII^e siècle.
- 42 Il est probable que la popularité internationale³⁸ du thème de la poupée prenant vie a pesé sur ce choix, car Kawakami en avait déjà présenté, sous le titre de *Jingoro*, une variante à l'Exposition universelle et Hanako (ou plutôt la Fuller) s'en était manifestement inspirée dans certains numéros. Tsutsui a d'abord intégré les deux livrets en faisant de Jingorō un pauvre sculpteur amoureux de la geisha et qui, témoin fortuit de l'affrontement entre les deux samourais, ramasse le miroir que la belle a laissé tomber en intervenant. Au second acte, le sculpteur a terminé la statue de la geisha ; par jeu, il verse quelques gouttes de saké sur ses lèvres : elle s'anime ! ses mouvements sont encore saccadés, mais lorsqu'il pose le miroir sur sa poitrine, elle danse avec une grâce infinie. La pièce se termine sous les cerisiers en fleurs avec une danse des protagonistes accompagnés d'autres jeunes filles.
- 43 Puis, à partir de la représentation parisienne, il modifie son approche et sépare les deux histoires, présentées néanmoins l'une à la suite de l'autre. Jingorō n'assiste pas à la querelle des deux guerriers, et la seconde pièce commence directement dans son atelier où il sculpte une belle femme dont il tombe amoureux. Il boit, puis fait boire la statue qui s'anime et imite maladroitement ses gestes ; il pense alors au miroir – l'âme de la femme ! – et en effet, dès qu'il en glisse un dans l'échancrure de son kimono, elle se meut avec l'élégance et la grâce d'une vraie femme. La pièce se termine devant la façade richement ornée du Tōshōgū 東照宮 de Nikkō, avec une danse de la poupée entourée des filles de l'endroit.

***Mitsuhide* 光秀**

- 44 Sous ce titre, Tsutsui reprend le dixième acte – « Amagasaki no ba 尼ヶ崎の場 » – (le seul encore joué aujourd'hui) d'un long *jidaimono* (treize actes) de Chikamatsu Yanagi 近松柳, Chikamatsu Kōsuiken 近松湖水軒 et Chikamatsu Sen'yōken 近松千葉軒, *Ehon Taikōki* 絵本太功記, créé en 1799 par les poupées du Wakadayū-za 若太夫座 (Ōsaka), avant d'être repris au kabuki en 1800 au Kado-za 角座. Inspiré du roman du même titre, ce livret présente un des épisodes les plus célèbres des troubles ayant précédé l'unification du Japon et la mise en place du shogunat des Tokugawa, couvrant les treize jours, chacun avec son acte, qui s'écoulaient entre la mort d'Oda Nobunaga 織田信長 et

celle de son meurtrier, Akechi Mitsuhide 明智光秀. Dans l'original, l'épisode retenu montre la mère de Mitsuhide lui reprocher son acte, puis encourager son petit-fils à épouser sa fiancée avant de partir pour un combat désespéré. Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉, le successeur de Nobunaga, veut venger personnellement son maître et, déguisé en moine, se fait héberger par la mère de Mitsuhide, qui n'est d'ailleurs pas dupe. Ce dernier s'aperçoit de la présence de son ennemi, mais tue par erreur sa propre mère. Blessé à mort, le fils revient du champ de bataille et raconte la défaite à son père en larmes. Les ennemis arrivent, mais laissent partir Mitsuhide en lui donnant rendez-vous sur le champ de bataille (il meurt au dernier acte, tué au combat).

- 45 Cette pièce, absente des affiches parisiennes, semble avoir eu beaucoup de succès ailleurs, en particulier en Allemagne. Pour cette tournée, Tsutsui a globalement respecté le récit original, sauf pour la fin qui se termine – public occidental oblige ! – sur le *hara-kiri* de Mitsuhide.

Banzuiin Chōbei 幡随院長兵衛

- 46 Il s'agit apparemment d'un montage de divers épisodes du cycle consacré à Banzuiin Chōbei et Shirai Gonpachi 白井権八, deux fameux *otokodate* 男伊達 (redresseurs de torts plus ou moins hors-la-loi, défendant les citoyens ordinaires contre les guerriers arrogants), souvent présentés comme amants, qui connaissent diverses aventures. En fait, le premier acte semble n'être qu'une variante de *Saya.ate*, mais le deuxième, au cours duquel Chōbei rencontre le jeune et très beau Gonpachi en train de démontrer ses talents martiaux contre une bande d'assaillants, est célèbre et figure dans toutes les variantes de la pièce.

Kage no chikara 陰の力 (La Force de l'ombre À Paris : la Providence cachée)

- 47 Présenté parfois sous le titre de *Nikkō no Enzō* 日光円蔵, un livret de *kengeki* appartenant au cycle des aventures de Kunisada Chūji 国定忠次 (1810-1850), un *gambler* et bandit d'honneur exécuté par le gouvernement, qui devint le héros de nombreux récits, ballades, livrets de théâtre, films et téléfilms. Le plus ancien livret est celui de Kawatake Shinshichi 河竹新七 III, qu'Onoe Kikugorō et Kataoka Gadō 片岡我童 créent en 1884 au Ichimura-za de Tōkyō. Au cours de la période Taishō-Shōwa, pratiquement tous les genres s'emparent avec profit de ce thème, en particulier le *kengeki* développé par le Nouveau théâtre national (Shinkokugeki) de Sawada Shōjirō, qui, en 1919, triomphe dans le rôle-titre ; des variantes sont présentées aussi par les stars du *shinpa* comme Ii Yōhō 伊井蓉峰 (au Théâtre impérial), puis du néo-kabuki avec la version de Mayama Seika 真山青果 montée par Ichikawa Sadanji en 1932, sans oublier la lecture engagée du dramaturge prolétarien Murayama Tomoyoshi 村山知義, qu'il met lui-même en scène au Geijutsu-za 芸術座 (1957). Tsutsui en donne une version assez éloignée de la tradition, apparemment proche du spectacle de *kengeki* qu'il avait présenté en septembre 1926 à l'Asakusa-kōen gekijō sous le titre *Maboroshi no gizoku* 幻の義賊 (le Bandit d'honneur sorti de l'ombre). D'après les comptes rendus de la presse, la pièce se déroule en trois parties :
- 48 Acte I : « L'auberge du col ». Le père de Kunisada est un paysan qui accepte de se sacrifier en allant porter directement plainte contre le seigneur local afin de sauver les

paysans de la famine³⁹. Il demande à son ami Enzō de protéger son fils et de lui remettre plus tard son sabre. Kunisada est auprès de sa fiancée, Tsuyu つゆ, la fille d'un aubergiste. Le seigneur débarque avec sa suite, il veut s'approprier la fille qui refuse... en pleine confusion, le père arrive avec sa pétition : le seigneur se fâche, ordonne de le tuer et de dissimuler son cadavre. Peu après, le fils, voyant sa fiancée capturée, supplie le second du seigneur d'intervenir ; indigné par son refus, il se fâche, renverse violemment une table et découvre le cadavre du père. Il veut se venger immédiatement, mais Enzō intervient et refuse de divulguer le nom du meurtrier, car il trouve que Kunisada n'est pas encore capable de l'affronter. Ayant promis de s'entraîner et de devenir un maître de sabre, le jeune homme reçoit l'arme de son père.

- 49 Acte II : « La forêt près de Sōja-mura ». Kunisada, désormais sabreur accompli, est à la tête d'une redoutable bande de redresseurs de torts (*otokodate*). Croisant une famille aux prises avec des brigands, le héros combat ces derniers, les capture et délivre la jeune fille. Au lieu de tuer ses captifs, il leur fait la morale et leur remet un peu d'argent pour qu'ils puissent vivre honnêtement ! Enzō, constatant sa maturité d'homme et de guerrier, lui révèle le nom du meurtrier de son père.
- 50 Acte III : « La résidence du seigneur ». Quoique prisonnière, Tsuyu refuse de devenir la concubine du seigneur. Exaspéré, ce dernier s'apprête à la tuer quand surgit Kunisada. Celui-ci se bat vaillamment, mais, vaincu sous le nombre, est capturé... Chantage du seigneur : il épargne le captif si la fille se donne à lui... Finalement, les fiancés décident de mourir ensemble et, attachés l'un à l'autre, vont être exécutés quand surgit Enzō qui attaque les méchants, les met en déroute, et permet à Kunisada, blessé, d'achever l'assassin de son père et d'accomplir sa vengeance. Ce faisant, le jeune homme a violé une règle majeure : l'interdiction absolue de porter la main sur un supérieur, aussi veut-il se suicider, mais Enzō l'en empêche et, prenant le crime sur lui, unit les deux fiancés et se fait *hara-kiri* ! (Tanaka 2001, 233-235)

***Bushidō* (la Voie des guerriers)**

- 51 Un livret de *kengeki* (source obscure) qui tisse une variation sur le thème central du *giri-ninjō*, du conflit entre devoirs et sentiments. D'après le programme de Berlin, la pièce se présente ainsi :
- 52 Acte I : Un grand seigneur organise un tournoi de sabre dans sa résidence. Watanabe 渡辺, le vainqueur de l'affrontement final, est nommé maître d'armes en chef, et reçoit un beau sabre, alors que le vaincu, Isogai 磯貝, demande une revanche qui lui est refusée. Il part en jurant de se venger.
- 53 Acte II : Watanabe, qui a célébré sa victoire, rentre chez lui avec Soeda 添田, un autre guerrier. Pris dans une embuscade, il est tué par Isogai. Ce dernier prend la fuite avec sa famille, mais laisse derrière lui des indices prouvant sa culpabilité.
- 54 Acte III : Une année plus tard, rongé par le remords, Isogai vit dans un village au pied du Fuji. Sur le point de mourir, il demande à sa femme d'éduquer leur fils sur la voie des guerriers afin qu'il soit prêt à se battre contre le fils de son ennemi, si celui-ci vient chercher vengeance.
- 55 Acte IV : Dix-sept ans plus tard, le fils d'Isogai, Kazuma 一馬, est seul avec sa fiancée, sa mère étant en pèlerinage. Ils recueillent un jeune guerrier malade arrivé au village accompagné de son homme d'armes ; ils le soignent, lui procurent des médicaments et

lui offrent l'hospitalité. Les deux adolescents se lient immédiatement d'amitié, échangent des serments... mais, ô surprise !, l'homme d'armes, Soeda, reconnaît la mère de Kazuma, rentrée entre-temps, et dévoile son identité à son maître : Kazuma est le fils du meurtrier de son père ! Isogai est mort depuis bien longtemps, mais qu'importe, son devoir est de se battre contre le fils. Dans l'autre camp, la mère tient le même discours à son fils. Désespérés, la mort dans l'âme, les deux garçons s'affrontent. Kazuma est tué, sa mère remet au vainqueur le nouveau costume que son fils ne portera jamais. Soeda est tellement ému qu'il se fait *hara-kiri* pour offrir son âme au jeune mort (Tanaka 2001, 242-243).

- 56 Pour accompagner ces livrets mélodramatiques et reposer le public de leurs fins sanguinolentes, Tsutsui a choisi, comme il est d'usage au kabuki, de présenter une poignée de *shosagoto*, ces numéros de danse qui, exécutés par des danseurs virtuoses, enrichissent les représentations par leur entrain, leurs mélodies et l'étalage de leurs superbes costumes.

Matsuri 祭

- 57 Combine apparemment deux *shosagoto* très populaires de la fin d'Edo : *Kioi-jishi* 勢獅子 (le Lion impétueux), un livret de Segawa Jokō 瀬川如皐 III créé en 1851, et *Kanda matsuri* 神田祭 (les Fêtes de Kanda) un livret de Mimasuya Nisōji 三升屋二三治, créé en 1839. La scène, qui se passe pendant les grandes festivités de la vieille ville d'Edo, déroule toute une série de danses populaires (*tekomaï* 手古舞, *kappore* かつぼれ, etc.), agrémentées d'une parade de geishas, des chants des pompiers d'Edo (*kiyari-uta* 木遣歌) et de parodies, pour se terminer par une danse générale.

Haru no odori 春の踊り (Danses du printemps)

- 58 Un numéro de danse classique *buyō*. Le critique dramatique d'un journal berlinois parle de trois femmes qui dansent sur un rythme lent, suivies de deux hommes qui prennent leur place et passent à un rythme soutenu, avec des mouvements vigoureux. Les costumes sont de couleurs vives, voire criardes, et à la fin de la danse masculine, les acteurs effectuent un changement de costumes à vue. On a retrouvé des photos des actrices de la troupe, Okada Sumako 岡田須磨子 et Chigusa Momoyo 千草桃代, dansant respectivement Chitose 千歳 et Sanbasō 三番叟 et, comme cette représentation prenait place au début de la nouvelle année, on suppose que ce titre recouvrait une variante de *Sanbasō*, avec Ueno Kazue 上野一枝 (la troisième femme mentionnée dans l'article) interprétant Okina 翁, le personnage qui apparaît en premier⁴⁰.

Men odori 面踊り (la Danse des masques)

- 59 Une variante des danses de lions (*shishi-mai* 獅子舞) qui figurent dans la plupart des festivités populaires. Au kabuki, ces danses apparaissent soit comme des danses de rue ou des manifestations folkloriques insérées dans la pièce, soit en *shosagoto* construit sur la transformation de l'élégante et timide jeune fille de la première partie en un lion déchaîné, comme dans le spectaculaire *Kagami jishi* 鏡獅子 (le Lion au miroir). Ce numéro était, selon les cas, donné seul ou inséré dans les autres *shosagoto*.

***Kitsune Tadanobu* 狐忠信 (Tadanobu le Renard)**

- 60 Il s'agit au départ du chant de route (*michiyuki* 道行) de *Yoshitsune senbonzakura* 義経千本桜 (Yoshitsune et les mille cerisiers)⁴¹, un des sommets du répertoire classique, rédigé par Takeda Izumo 竹田出雲 II, Namiki Sōsuke 並木宗輔 et Miyoshi Shōraku 三好松落, et créé par les poupées du Takemoto-za 竹本座 en 1747. Cet épisode, centré sur la danse de la belle Shizuka 静 et du guerrier qui l'accompagne et la protège, devint par la suite un *shosagoto* autonome de Segawa Jōkō II intitulé *Yoshinoyama* 吉野山 (ou parfois *Tadanobu*), créé au Ichimura-za d'Edo en 1808.

***Genroku hanami odori* 元禄花見踊り (Danses sous les cerisiers de Genroku)**

- 61 Un numéro de danses *buyō* 舞踊 et de mélodies de *naga.uta* 長唄 donné par les plus grandes stars de l'heure lors de l'inauguration du premier théâtre moderne de Tōkyō, le Shintomi-za 新富座, en 1878. La première partie fait défiler une série de personnages représentatifs de l'ère Genroku (1688-1704), vêtus de costumes somptueux, qui dansent sous les cerisiers en fleurs. La seconde partie est une variante de *shakkyō-mono* 石橋物 (les pièces du *Pont de pierre*), cette danse spectaculaire d'un lion excité par des pivoinés voltigeant devant le pont de pierre du titre. Au début des années 1910, une version remaniée, utilisée en particulier comme publicité par les grands magasins Mitsukoshi, connaît une immense popularité.
- 62 Voilà donc le répertoire avec lequel Tsutsui composait ses affiches, variant les propositions d'une ville à l'autre, alternant parfois, comme à Paris, deux programmes, et combinant selon les circonstances des numéros de danse plus ou moins interchangeables. Pour mémoire, on ajoutera les titres présentés uniquement au Daiwa Hall de Los Angeles, des pièces qui, réservées aux seuls spectateurs japonais de Californie, n'eurent aucun effet sur les audiences occidentales.

***Kondō Isami* 近藤勇**

- 63 Un livret, probablement de *kengeki*, célébrant les exploits de Kondō Isami (1834-1868), partisan obstiné des Tokugawa qui organisa le célèbre Shinsengumi 新撰組, un groupe de jeunes irréductibles qui se battit jusqu'au bout pour défendre le shogunat.

***Nogi shōgun* 乃木将軍**

- 64 Un livret consacré au fameux général Nogi Maresuke 乃木希典 (1849-1912), le héros de la guerre russo-japonaise, resté dans l'histoire pour son suicide rituel après la mort de l'empereur Meiji. Il s'agit peut-être de la première partie du livret de Mayama Seika créé par le Shinkokugeki en 1929, une troupe que Tsutsui connaissait bien et dont il appréciait le travail. Par la suite, Mayama ajouta une deuxième et une troisième partie qui furent montées en néo-kabuki par Sadanji au Meiji-za, en 1932.

Kaijōmae no Ōishi 開場前の大石

- 65 Un extrait de *Chūshingura* 忠臣蔵 (le Trésor des vassaux fidèles) centré sur le personnage d'Ōishi Kuranosuke 大石内蔵之助, le leader des valeureux vengeurs.

Utsu mono to utaruru mono 討つ者と討たるる者 (Ceux qui frappent et ceux qui sont frappés)

- 66 Pas d'information sur ce livret, mais au vu du titre, on peut supposer un numéro de *kengeki*.

L'accueil du public et de la critique

- 67 Comme ceux des Kawakami, ces spectacles sont accueillis froidement par les rares spectateurs japonais qui protestent, voire crient à la « honte nationale » ! Tsutsui peut certes se targuer de quelques appuis prestigieux au sein des artistes expatriés avec les contributions de Fujita Tsuguharu 藤田嗣治, qui présente ses spectacles à Paris, et de Kikou Yamata⁴², qui en donne un compte rendu favorable dans le *Figaro* du 4 mai 1930, mais la grande majorité, surtout parmi ceux qui étudient le théâtre en Europe, n'en parle qu'avec mépris. On voit ainsi le dramaturge Iwata Toyo.o (1893-1969) polémiquer avec les metteurs en scène français enthousiasmés par le travail de Tsutsui, ou encore Senda Koreya (1904-1994)⁴³, établi alors à Berlin, traiter les acteurs de Tsutsui d'histrions de bas étage et s'indigner de l'admiration exprimée par Edwin Piscator qui clame partout que c'est l'événement majeur de la saison ! Il est plaisant de voir ces ardents avocats du théâtre moderne, qui au Japon luttent contre la tradition, s'empresse de défendre cette dernière lorsque son orthodoxie est égratignée ! Probablement une marque de cet élitisme arrogant qui, au nom de leurs ambitions progressistes, les conduit à mépriser les saltimbanques des petites troupes itinérantes du théâtre populaire *taishūgeki*.
- 68 Cette attitude dédaigneuse est, plus ou moins, partagée par quelques Occidentaux fiers de leur connaissance de l'Extrême-Orient, les *Old Japan Hand*, qui s'empresse de souligner qu'il ne faut pas mélanger les torchons et les serviettes et que Tsutsui ne propose pas du « vrai kabuki », mais sans toutefois le condamner aussi radicalement. C'est par exemple le cas de Fritz Rumpft⁴⁴, résident de longue durée à Tōkyō et bon connaisseur du théâtre classique, qui traite Tsutsui de « spécialiste du sabre se produisant au Kinryūkan dans le parc d'Asakusa », ce qui n'est pas rigoureusement exact, et précise qu'il s'agit certes de *Japanisches Theater, aber kein Kabuki*.
- 69 Séduit, le public n'a pas ces réserves et réserve un bel accueil à la troupe de Tsutsui. Les critiques publiées dans la presse sont favorables, encore que pour des raisons parfois divergentes. Si certaines évoquent avec nostalgie Sadayakko, d'autres s'intéressent surtout aux dimensions traditionnelles des représentations :
- Quoi qu'il en soit, ce qui nous enchante et qui nous fascine dans ce spectacle extraordinaire, ce sont justement les motifs et les procédés « traditionnels », les survivances archaïques, bref, le « style ».
- Ces hautes vertus qui forment, pour nous, l'apport le plus précieux de nos hôtes japonais se manifestent surtout dans les danses proprement dites, mais aussi dans

les cérémonies en musique et surtout dans les saisissants et splendides simulacres de combat⁴⁵.

- 70 La plupart des articles s'appuient sur les programmes pour résumer les livrets, s'attardant surtout sur les deux pièces développant une situation dramatique – *Kanjinchō* et *Kage no chikara* –, au détriment de *Koi no yozakura* et de *Kyō no ningyō*, considérées, non sans raison, comme de charmantes, mais somme toute insignifiantes petites choses, de simples estampes animées. Mais c'est évidemment le jeu des acteurs qui emporte les suffrages : leur maîtrise technique, leur capacité à passer du désespoir hébété à la fureur déchaînée, du sourire ingénu à l'extrême férocité.

L'art des acteurs cherche l'expression la plus intense. Le contraste [avec la joliesse des costumes, décors, accessoires] produit un effet saisissant. À l'origine de ces jeux, il y a une copie méticuleuse de la réalité. Et à travers tant de travaux longuement poursuivis, la ressemblance a fini par perdre toute espèce de réalisme. On vous offre un résidu d'analyse, une suite de mimiques décomposées où chaque variation d'aspect prend le maximum de reflet. Le modèle de l'acteur n'est plus un être vivant, mais une image déjà commentée, déjà étudiée et fixée avec précision⁴⁶.

- 71 Si le langage fleuri, marqué par le japonisme, domine souvent, on trouve néanmoins des commentaires plus modernes, plus techniques, qui se dégagent de l'exotique séduction des geisha-poupées incarnées par Sadayakko et Hanako, bibelots charmants tragiquement brisés par la sauvagerie d'implacables samourais.

- 72 Cette évolution tient d'une part à la bonne tenue des spectacles de Tsutsui, incontestablement plus sérieux et plus proches du kabuki que ceux de ses prédécesseurs, mais aussi au passage du temps, car, trente ans après la tournée des Kawakami, Tsutsui peut compter sur une critique relativement mieux informée et surtout intéressée par l'originalité et l'inventivité des approches scéniques. On le constate au plan de l'accompagnement musical : alors que, en 1900, les sonorités japonaises étaient encore dénoncées par tous, même par une Judith Gautier pourtant conquise par Sadayakko, les critiques de 1930 ne s'en indignent plus et se montrent capables, comme André Rouveyre décrivant la musique de scène, de l'apprécier⁴⁷ :

Imitation stylisée des bruits de la nature, ou accompagnement sec, aigu et subtil d'un aspect psychologique serré. Les sons interviennent principalement aux moments de la concentration des sentiments, ou de la passion. Ils ont parfois une douce aigreur triste, en opposition et en présage au cours d'un passage pourtant riant ; parfois une gaie roulade de rossignol traverse une scène de douleur intime la plus sévère. Un fin grésillement ténu accompagne le long regard d'un maître-armurier parcourant la qualité et la trempe d'une lame [...]. Toujours l'intervention des sons est surprenante, et quintuple quelque particulière émotion proposée. [...] Toutes les femmes touchent le *Shamisen*, sorte de long et léger instrument à trois cordes, assez peu tendues, sur lesquelles la main nonchalante promène un plectre largement évasé. Le manche, partant d'une boîte fragile, se termine en une tête piquée de trois chevilles qui rappellent assez bien, en raccourci, le décor des peignes dans les chevelures. Les notes, les accords de cet instrument frémissent en un bruit touchant et triste où l'on entend passer un vol lent d'oiseaux, parmi des zonzonnements d'insectes, des bourdonnements d'abeilles.

Réactions des gens de théâtre occidentaux

- 73 Pour leur part, les gens de théâtre européens sont fascinés par cet art théâtral venu d'ailleurs qui propose des techniques inédites, ou oubliées, à mettre au service de leurs recherches. Le problème pour eux n'est pas de savoir si le travail de Tsutsui relève ou

non de la grande tradition, appartient ou non au kabuki authentique. La question reste secondaire, car ce qui compte c'est la stimulation artistique, les perspectives scéniques que leur ouvrent ces options. Aussi lorsqu'Iwata reproche à Copeau et à Dullin leur enthousiasme pour la troupe de Tsutsui en déclarant : « Ce sont des spectacles de fête villageoise... des trucs bons pour les travailleurs émigrés aux États-Unis... Ces types-là, c'est pas du kabuki, c'est rien du tout ! », Charles Dullin lui rétorque-t-il fort à propos : « Nous avons reçu une révélation incomparable par le spectacle de cette troupe. Que ce soit du vrai kabuki ou non, ce n'est pas notre problème ! Simplement, nous sommes admiratifs devant ce jeu superbe et puissant⁴⁸ ».

74 Ce qui retient leur attention, c'est d'abord la qualité du jeu des comédiens, leur maîtrise technique, le parfait contrôle de leur corps. Comme le précise le même Dullin⁴⁹ :

L'emploi que le comédien peut faire de son corps, de sa voix, de ses gestes, est une leçon qui devrait nous profiter. [...] Chez eux, la stylisation est directe, éloquente, plus expressive que la réalité même.

Chaque geste est rehaussé d'un trait aigu qui lui donne toute sa valeur. Si un acteur donne un coup de pied, il ne touche pas l'adversaire, mais l'exécution même du mouvement est si juste qu'elle parvient à donner une impression de brutalité plus forte que s'il allait au bout du geste. [...] Le corps de l'acteur japonais n'est pas seulement souple comme celui du plus habile des danseurs, mais il semble façonné par le théâtre et pour le théâtre. [...] Alors que nous avons assisté au triomphe du naturel de la vie sur la scène, chez l'acteur japonais, la perfection de la technique est au contraire le but essentiel du comédien. C'est avant d'être un intellectuel un instrument dont le mécanisme doit être perfectionné sans cesse. [...] Ils doivent beaucoup aux marionnettes et aux masques. Cette forme élevée de l'art dramatique leur a laissé des traces profondes. C'est sans doute grâce à elle qu'ils ont appris à se servir de leur corps comme moyen d'expression souvent plus éloquent que le visage.

75 Rudolf Amendt⁵⁰ insiste lui aussi sur la technique gestuelle, expressive des acteurs, sur leur capacité à passer instantanément du déchaînement des passions au calme, au silence plombé ; de l'immobilité au mouvement, et inversement. Il décrit en détail une scène caractéristique de ce jeu (un tableau de *Nikkō no Enzō*) dans le long compte rendu qu'il publie dans un journal berlinois⁵¹ :

Puis l'acteur quitte les lieux ; il avance, trébuche. Il a heurté sa jambe. Vacillant, il tombe en arrière, s'accroupit au sol, saisit la jambe douloureuse [...]. Sa colère s'est envolée, il a oublié le rapt de sa fiancée, comme si toute sa passion était absorbée par la douleur de sa jambe. [...] Finalement, il se redresse, traîne la jambe, se dirige vers l'endroit où il avait trébuché. [...] Rien ne devrait s'y trouver, alors qu'est-ce donc que cette chose-là ? Il vérifie. C'est, tout recroquevillé, son père ! Stupéfait, il lui demande ce qu'il fait là. Pas de réponse. [...] Apparaissent alors sur son visage les signes annonciateurs de la terreur qui l'envahit. Il traîne son père vers un endroit bien éclairé ; le regarde fixement, le laisse tomber. Le père s'écroule comme un sac. Il est mort. Kunisada se relève, reste figé, immobile. Son visage plat est complètement dépourvu d'expression. Ses pupilles noires sont des fenêtres vides, des trous ; il regarde fixement. Sa colère bouillonne, comme s'il ne pouvait y croire. Puis il s'écroule en pleurs ; sa douleur est infinie, sans fond, sans borne.

Par bonheur arrive son compagnon d'arme, plus âgé, qui l'aide à retrouver ses esprits. Sinon, ses lamentations n'auraient pas pu s'arrêter. Il charge sur son dos la dépouille du père et traverse lentement la scène, courbé sous le poids, chancelant ; tout en marchant, il approche doucement, gentiment, son visage maquillé de poudre blanche de celui du mort.

- 76 En février 1931, lorsque Meyerhold monte au GOSTIM *la Lutte finale*, une pièce de Vsevolod Vichnevsky (1900-1951), il recourt au kabuki, plus précisément à cette même scène, pour expliquer à ses comédiens ce qu'il attend d'eux⁵².

On doit sentir dans l'ensemble du spectacle une nuance d'ironie légère, de simplicité et de naïveté. C'est facile pour un très bon acteur, mais bien difficile pour un acteur qui n'a pas un grand fond technique.

La seule troupe au monde à posséder cette technique dans un art très raffiné, très relevé, c'est celle du théâtre Kabouki. C'est la seule troupe qui ait assimilé cette technique d'une manière aussi étonnante, et qui la possède à la perfection. Quand j'ai eu l'occasion de voir à Paris la troupe du théâtre Kabouki, je me suis surpris à penser qu'elle présentait un art que je n'avais encore jamais vu jusqu'à présent. Je connaissais le théâtre Kabouki de façon théorique, d'après des livres et des matériaux iconographiques, je connaissais les techniques du théâtre Kabouki, mais quand enfin j'ai assisté à l'un de ses spectacles, il m'a semblé que je n'avais rien lu, que je ne connaissais rien de lui.

Ce qu'il y a d'essentiel dans la technique de ses acteurs, c'est qu'ils abordent chaque fait avec une naïveté absolue, que la situation soit très dramatique, tragique ou comique. Avant tout, l'acteur prend une attitude, une expression que puisse comprendre le spectateur le plus naïf, le moins versé dans ces sortes de finesses. C'est cette technique-là que Chaplin possède. Lui aussi choisit les effets scéniques les plus simples, les plus naïfs, les plus familiers à tout un chacun. Il rejettera ce qui ne serait pas accessible à tous.

Le théâtre de Kabouki procède de la même manière. Mais il y ajoute des moments de rite, de rituel scénique quand les acteurs doivent présenter des masques, des personnages. Ils entrent en scène, se présentent comme les participants du spectacle donné. [...] Les acteurs du théâtre Kabouki lors de leur rituel scénique présentent des gestes solennels d'acteur, font des mouvements rythmiques particuliers, se présentent au public de dos, de profil, puis quand le spectacle commence, ils abandonnent cette technique et se mettent à jouer le sujet ; en outre, ce sont certains acteurs qui jouent les passages qui tirent des larmes aux spectateurs, tandis que d'autres jouent ceux qui font rire. Et quand on s'est familiarisé avec ces procédés, on s'aperçoit que les uns et les autres se proposent avant tout de susciter larmes et rires à l'aide de techniques naïves et simples, fondées sur des traits quotidiens bien connus du spectateur. [...] Mais regardez comment se comportent les acteurs du théâtre Kabouki à l'égard de sujets aussi simples. Plus la situation est naïve, plus simple est le sujet, et plus il faut présenter avec force, inventer quantité de petits effets. Que fait Chaplin ? Quand Chaplin présente un accident, il le joue à l'économie, d'une manière expressive, il le joue avec beaucoup de tension, il s'y donne tout entier, avec toute sa technique. C'est comme ça que jouent les acteurs du théâtre Kabouki. Prenons un exemple. Un acteur, dont on vient d'assassiner l'ami arrive et voit la tête de son ami qui dépasse d'un buisson. Il est mort. Que fait l'acteur du théâtre Kabouki ? On suppose qu'il dit au public :

- 77 En plus de cette maîtrise corporelle qu'ils souhaitent voir leurs acteurs acquérir, les metteurs en scène occidentaux sont également fascinés par les techniques du théâtre japonais et se demandent dans quelle mesure ils peuvent les utiliser à leurs propres fins. Dans un court texte écrit vraisemblablement peu après le passage de Tsutsui à Berlin, Brecht pose clairement le problème⁵³ :

Nous devons essayer d'examiner certains éléments des arts du spectacle étrangers pour leur utilité. Cette expérience doit être menée dans le cadre spécifique de notre propre théâtre, quand ce dernier se révèle incapable de remplir certaines tâches (les tâches d'un art nouveau), celles que pose le théâtre épique. La technique étrangère en question est depuis longtemps en position de remplir des tâches similaires, similaires, mais pas identiques. Il doit s'agir de techniques susceptibles

d'être détachées de leurs conditions essentielles, transportées, et soumises à des conditions très différentes. Pour mener à bien ce genre d'expériences, on doit partir du point de vue qu'il existe en art une sorte de standard technique, quelque chose qui n'est pas personnalisé ni poussé à maturité, mais quelque chose sur quoi on peut construire, quelque chose de transposable. Cette déclaration doit suffire à montrer que c'est là le point de vue que nous adoptons. Cela dit, cette technique ne peut pas être considérée comme une forme qui ne vaut quelque chose que lorsqu'elle est celle de son propre contenu. L'art théâtral japonais [...] ne peut signifier quelque chose pour nous que s'il est capable de reconnaître nos problèmes. Ses dimensions japonaises, de même que sa valeur individuelle ou son caractère ne sont absolument pas pertinents dans notre approche.

78 Brecht ne cherche aucunement à copier le kabuki, mais il a trouvé chez les acteurs japonais un jeu stylisé, construit sur un système de gestes précis, de poses convenues qui s'enchaînent en variant considérablement les *tempi*, jusqu'au gel de l'expression démesurée des *mie*. Sur certains plans, des éléments de la gestuelle et de la diction du kabuki pouvaient en effet être adaptés aux exigences épiques et aux techniques de distanciation (*Verfremdungseffekt*) de son propre théâtre. C'est dans ce sens que, lorsqu'il reprend, en 1931, sa mise en scène de *Mann ist Mann (Homme pour homme)*, il tire parti du procédé de changement à vue utilisé par Tsutsui dans sa version de *Kanjinchō* pour montrer la transformation de Galy Gay, le docker enrôlé de force dans l'armée, en illustrant ainsi plastiquement son passage de l'état de civil à celui de soldat⁵⁴.

79 Il apparaît clairement que les représentations de Tsutsui ont fasciné les metteurs en scène par la qualité du jeu et par les approches scéniques qu'elles proposaient. Les plus audacieux d'entre eux n'ont pas hésité à s'en inspirer pour tenter, avec plus ou moins de réussite, de les mettre au service de dramaturgies visant, comme celles de Meyerhold ou de Brecht, de tout autres objectifs. En ce sens, la tournée de Tsutsui a joué un rôle non négligeable dans le processus d'échanges et d'influences réciproques qui prend alors place, processus qui tend à brouiller les pistes dans ce que Levinson (*les Visages de la danse, op. cit.*, p. 252) définissait comme un conflit entre les approches européennes et asiatiques du théâtre :

Le conflit entre le « théâtre théâtral » artificiel, autonome, se suffisant à lui-même, et le théâtre d'interprétation imitant les choses de la vie, entre la forme et le fond, entre l'hyper-marionnette humaine succédant chez les Asiatiques à la poupée véritable, et l'acteur vibrant au souffle d'un grand texte, entre obligation et liberté. Ce sempiternel débat qui, il y a un demi-siècle encore, opposait l'art extrême-oriental, décoratif, conventionnel, au réalisme occidental, entre dans une phase de paradoxale confusion ; le premier fléchit et incline vers les méthodes européennes, le deuxième, au moins sur la marche moscovite, aspire à ce principe oriental d'une transposition et reconstruction totale de la vie par les procédés d'un métier.

Conclusions

80 En fait, les quatre tournées qui prennent place entre 1900 et 1930 ne sont guère comparables, car elles se déroulent dans des circonstances et avec des visées spécifiques fort différentes. Dans l'optique de la découverte du théâtre classique japonais seules la première et la dernière ont réellement joué un rôle important.

81 Les Kawakami présentaient des livrets certes simplifiés, mais liés au kabuki et donnés par une troupe chevronnée qui savait mettre en valeur aussi bien les remarquables talents d'actrice et de danseuse de Sadayakko que les prouesses martiales d'Otojiro.

Leurs personnalités flamboyantes, capables de séduire la presse, les milieux mondains, le monde de la mode et celui des arts, ont permis à leurs spectacles de s'inscrire avec bonheur dans le cadre d'un japonisme encore vivace et d'incarner un moment emblématique de la vie théâtrale de l'époque. Cela dit, on peut raisonnablement penser que, transcendant le simple exotisme, le travail de Tsutsui contribua davantage à faire connaître le kabuki. Mais dans quelle mesure lui demeurait-il fidèle ? dans quelle mesure s'en écartait-il ?

- 82 Avec ses versions simplifiées de livrets classiques, le répertoire reste clairement dans l'esprit du kabuki, même si les dimensions *kengeki* prennent parfois le dessus ; par ailleurs, en incluant systématiquement des *shosagoto* avec toutes leurs dimensions musicales et chorégraphiques, Tsutsui a le mérite d'attirer l'attention sur l'une des dimensions majeures, et historiquement premières, du kabuki.
- 83 À la différence des Kawakami, amenés par les circonstances à jouer un rôle de représentant de la tradition bien éloigné de leur projet initial, Tsutsui place d'emblée son entreprise à l'enseigne du kabuki, mais sous une forme adaptée au public occidental. Dans cette optique, il simplifie considérablement les intrigues, privilégie la mimique au détriment du texte et enchaîne les tableaux sur le modèle de la revue, alternant danses et combats avant de conclure sur l'inévitable *hara-kiri*. Il rajoute également, sans lien aucun avec l'intrigue, de jolies scènes de carte postale avec des parades de geisha dans leurs plus beaux atours, ainsi que des sketches mimés par de pittoresques personnages : masseur aveugle s'en prenant à un chien imaginaire, diseur de bonne aventure, ivrogne faisant un numéro... Mais il faut rappeler que tous ces procédés – mélange des genres, montage de morceaux tirés de diverses pièces, insertion de moments de pur divertissement, etc. – ressortent eux aussi de la tradition du kabuki d'Edo. En fait, cette approche libre, décomplexée du kabuki, insistant sur les dimensions « revue » face à un art qui, à l'époque moderne, tend souvent à se pétrifier dans une tradition plus ou moins authentique, est également défendue par Kobayashi Ichizō 小林一三, le fondateur de la célèbre troupe féminine de Takarazuka, en particulier par son directeur artistique, Tsubouchi Shikō, qui déclare à Tokujirō⁵⁵ :

Même si, en présentant le tableau de Shizuka-Tadanobu, vous faites passer la danse de Shizuka au second plan, voire choisissez de la supprimer complètement pour mettre l'accent sur la danse du renard Tadanobu, ou encore si vous remplacez les gardes à leur poursuite par des jeunes filles, je pense que ce sera efficace et atteindra son but. Ça ira aussi très bien si, dans Mitsuhide, vous introduisez d'abord toute la famille, remplaçant le récitatif (*jōruri* 浄瑠璃) par des dialogues en langue ordinaire.

- 84 Il estime que c'est là la seule façon d'intéresser le public occidental et même, ajoute-t-il, la jeunesse japonaise ignorante des traditions, et que c'est l'approche à adopter pour construire un vrai théâtre national moderne. D'ailleurs, quelques années plus tard, en 1937, alors que le projet de tournée en Occident d'une des stars du kabuki classique, Onoe Kikugorō VI, vient d'avorter, Shikō insiste qu'un tel projet n'avait aucun sens, et lui oppose l'entreprise, exemplaire à son sens, de Tsutsui. Cette position, qu'il développe dans divers articles, s'inscrit dans les perspectives proposées par Kobayashi qui envoie sa troupe féminine en tournée en Europe (1938) et aux États-Unis (1939)⁵⁶. Les réussites des tournées d'après-guerre, offrant un kabuki classique, prouveront que l'analyse de Shikō était erronée, mais dans le contexte des années 1930, elle n'était pas sans quelques fondements.

- 85 Cela dit, c'est surtout au niveau scénique, du jeu en particulier, que l'apport de Tsutsui fut important. Sur la scénographie même, on a peu de détail, mais il est évident que la troupe devait se contenter de l'équipement standard des salles occidentales, sans *hanamichi* ni scène tournante, et ayant des proportions différentes de celles des grands plateaux du kabuki. Cela ne devait pourtant pas gêner une troupe itinérante comme celle de Tsutsui, habituée à jouer dans de petites salles mal équipées, voire de fortune.
- 86 En ce qui concerne les décors, on constate un curieux malentendu, en particulier chez Levinson (*les Visages de la danse*, *op. cit.*, p. 252), un spécialiste de la danse très réputé à l'époque, et chez Dullin (« Acteurs japonais », *op. cit.*, p. 59) :
- Il est bien regrettable que les acteurs japonais ne nous aient pas donné leur spectacle dans le dispositif traditionnel du théâtre japonais. Est-ce pour plaire aux Américains ? Est-ce par crainte de ne pas dérouter le public français ? J'ai bien dû constater que le soir de la générale on prenait autour de moi le plus vif plaisir à ces décors dignes du Châtelet d'avant-guerre.
- En réalité le désaccord entre le jeu admirable des acteurs et ces toiles peintes, était désastreux ; le jeu était une démonstration des ressources multiples de l'acteur, les décors semblaient avoir été placés là pour nous montrer à quel point le naturalisme est anti-théâtral et pêche précisément par l'absence totale de la vertu qu'il recherche : la vérité.
- 87 Mais qu'entendait Dullin par « dispositif traditionnel » ? Pensait-il au plateau dépouillé du *nō* ? Peut-être, mais toujours est-il que ces toiles de fond étaient depuis longtemps d'usage courant au kabuki ; certes peintes en trompe-l'œil, elles ne prétendaient pas pour autant à la reproduction réaliste, mais affichaient au contraire ingénument leur artifice, leurs couleurs voyantes, pour le plaisir visuel de leur public.
- 88 Les éléments musicaux semblent avoir été relativement conservés avec, selon les cas, les musiciens installés en coulisses ou, surtout pour les *shosagoto*, sur le plateau, bien en vue du public. L'usage des claquoirs (*hyōshigi* 拍子木 et *tsuke* 付け) pour annoncer certains temps forts est également mentionné dans certains articles, mais apparemment, la troupe ne recourt pas au récitant (*tayū* 太夫) normalement présent pour les pièces tirées du répertoire de poupées, ce qui se comprend dans la mesure où la part du texte est volontairement réduite au strict minimum.
- 89 Unanimement loués, les comédiens étaient tous, sans être des stars, des professionnels aguerris, et leur leader, Tsutsui Tokujirō, jouissait d'une bonne réputation d'artiste polyvalent susceptible de s'adapter à tous les styles de jeu. Il était même, d'après les témoignages d'un acteur formé au kabuki traditionnel ayant travaillé avec lui en Mandchourie, un fin connaisseur de cet art, capable de monter un *Kanjinchō* parfaitement respectable. Techniquement parlant, on peut estimer que la troupe de Tsutsui jouait dans un style hérité du kabuki réformé du Kansai, et que, à l'exception du pur *aragoto* dans la tradition d'Edo, donnait une assez bonne idée de l'art du comédien de kabuki. Quant au choix de mettre l'emphasis sur le *kengeki*, il porta manifestement ses fruits, car la presse ne tarit pas d'éloges sur les scènes de combats :
- Les combats au sabre sont admirablement réglés. Criant, frappant, sautant, les acteurs japonais y déploient une adresse véritablement acrobatique, roulant au sol sans cesser de se battre, haletant sous les coups, escrimeurs redoutables. Rien que cela vaut le spectacle⁵⁷.
- 90 L'entorse majeure faite à la tradition consiste, bien entendu, en la présence d'actrices, présence qui, dans le domaine du *shinpa* et du *taishūgeki*, ne choquait plus personne à cette époque. De toute façon, le programme avait été établi dans cette perspective, avec

des livrets dépourvus de grands rôles féminins taillés pour les *onnagata* ; en fait, tous les personnages féminins étaient secondaires, et les jeunes femmes jouaient surtout, danseuses plutôt que comédiennes, dans les *shosagoto*. On est donc loin sur ce plan des spectacles de Sadayakko ou de Hanako, centrés sur leurs talents de tragédiennes, aussi les critiques se bornèrent-ils à constater que : « ces actrices sont charmantes, mais leurs rôles restent, cette fois, un peu effacés »⁵⁸, réservant leurs dithyrambes aux acteurs.

- 91 Sur la seule base d'une poignée de photos, des programmes, des coupures de presse et de quelques témoignages subjectifs, il est difficile d'évaluer le travail de Tsutsui. Ce n'est plus exactement du kabuki, mais, à sa manière, son approche, inscrite dans le cadre d'un théâtre populaire qui en dérive directement, est, elle aussi, authentique et n'en trahit pas les options fondamentales. L'ouverture ainsi proposée sur l'une des formes majeures du théâtre classique japonais – les deux autres, le *nō* et le *bunraku*, ne se risqueront à l'étranger qu'à partir des années 1950 – est, à la même époque, complétée par la publication de deux ouvrages remarquables rédigés par des amateurs connaissant bien le Japon, ayant fréquenté ses salles et côtoyé ses acteurs : *Kabuki, the Popular Stage of Japan* de Zoe Kinkaid (1925) et *le Théâtre japonais, le Kabuki* de Serge Elisseeff (1933). En revanche, contrairement à celles du *nō*, les traductions du répertoire du kabuki-jōruri restent rares, surtout en français où l'on peut néanmoins signaler la sortie d'un recueil de Chikamatsu traduit de l'anglais⁵⁹.
- 92 Cela dit, avec la synergie créée par la tournée de Tsutsui Tokujirō, les traductions, les ouvrages généraux et les études spécialisées publiés en anglais et en allemand, il devenait possible, en cette période de l'entre-deux-guerres, de commencer à se faire une idée relativement précise du théâtre japonais traditionnel. Si les amateurs parvenaient ainsi à enrichir leur horizon, les professionnels les plus novateurs de l'époque allaient plus loin et tiraient de cette découverte des réflexions stimulantes pour leur propre travail. En dépit des concessions faites au goût prêté aux spectateurs occidentaux et des visées manifestement commerciales de l'entreprise, la tournée de Tsutsui Tokujirō n'en a pas moins grandement contribué à la connaissance du théâtre japonais.
- 93 Pour conclure, on en profitera pour saluer au passage le courage de ces comédiens et comédiennes baladés sans répit par leurs imprésarios d'une capitale étrangère à l'autre. De Kawakami à Tsutsui, c'est finalement grâce à l'esprit d'aventure de ces histrions marginaux, prêts à voyager de longs mois dans des pays inconnus pour y affronter des audiences étrangères, que les spectateurs occidentaux ont pu se faire une idée de ce qu'était véritablement ce théâtre japonais qui avait tant intrigué les premiers voyageurs.

BIBLIOGRAPHIE

ANDERSON Joseph, *Enter a Samurai: Kawakami Otojirō and Japanese Theatre in the West*, Tucson (Arizona), Wheatmark (2 vol.), 2011.

Asian Theatre Journal, vol. 5, no. 1, automne 1988.

BANU Georges, « Eisenstein, le Japon et quelques techniques de montage », in *Collage et Montage au théâtre et dans les autres arts*, Lausanne, La Cité – L'Âge d'Homme, 1978, p. 135-143.

BRANDON J. & NIWA T. (trad.), *Kabuki Plays: Kanjinchō; The Zen Substitute*, New York, Samuel French, 1966.

BRISSON Pierre, « Spectacle japonais au Théâtre Pigalle », *le Temps*, 05 mai 1930.

Chefs-d'œuvre de Chikamatsou le grand dramaturge japonais. Traduits du japonais en anglais par Asataro Miyamori ; de l'anglais en français par Charles Jacob. Préface de Sylvain Lévi, professeur au Collège de France, Paris, Ernest Leroux, 1929. Paris, Ernest Leroux, 1929.

CHIBA Yoko, "Sada Yacco and Kawakami: Performers of Japonism", in *Modern Drama*, vol. 35, no. 1, 1992, pp. 35-53.

DOWNER Leslie, *Madame Sadayakko, the Geisha Who Seduced the West*, London, REVIEW, 2004.

DULLIN Charles, « Acteurs japonais », in *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, Odette Lieuthier, 1946.

EGASHIRA Kou 江頭光, *Hakata Kawakami Otojirō* 博多川上音二郎 (Kawakami Otojirō de Hakata), Fukuoka, Nishi Nihon shinbun-sha 西日本新聞社, 1996.

EISENSTEIN Sergeï, *le Film : sa forme/son sens*, Paris, Christian Bourgois, 1976.

ELISSEEFF Serge, *le Théâtre japonais, le Kabuki* (illustrations de A. Iacovleff), Paris, Jules Meynial, 1933.

EPSTEIN Ury, "The Stage Observed: Western Attitudes towards Japanese Theatre", *Monumenta Nipponica*, vol. 48, no. 2, 1993, p. 147-166.

FISCHER-LICHTE Erika, "The Reception of Japanese Theatre by the European Avant-garde (1900-1930)", in S. SCHOLZ-CIONCA & S. LEITER (dir.), *Japanese Theatre & the International Stage*, Leiden, Brill, 2001, pp. 27-42.

FULLER Loïe, *Quinze ans de ma vie. Préface d'Anatole France*, Paris, Librairie Félix Juven, 1908.

GARELICK Rhonda K., "Electric Salomé: Loie Fuller at the Exposition Universelle of 1900", in Ellen GAINOR (dir.), *Imperialism and Theatre*, London, Routledge, 1995, p. 85-104.

JACOTOT Sophie, « Sada Yacco à l'Exposition universelle de 1900 : l'entrée en scène du corps japonais en Occident », *La Revue du Musée d'Orsay*, n° 20, 2005, p. 18-25.

Le Japonisme, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1988.

JONES Stanleigh (trad.), *Yoshitsune and the Thousand Cherry Trees*, New York, Columbia University Press, 1991.

JUDRIN Claudie (dir.), *Rodin et l'Extrême-Orient*, Paris, Éditions du Musée Rodin, 1979.

KANO Ayako, *Acting Like a Woman in Modern Japan: Theater, Gender, and Nationalism*, New York, Palgrave, 2001.

KAWAKAMI Otojirō 川上音二郎, *Kawakami Otojirō-Sadayakko Man.yūki* 川上音二郎・貞奴漫遊記 (Journal de voyage de Kawakami Otojirō et Sadayakko), Ōsaka, Kaneo bun.en-dō, 1901.

KAWAKAMI Otojirō 川上音二郎, « Pari miyage » 巴里土産 (Souvenir de Paris), in *Engei gahō* (l'illustré du théâtre), numéros d'août, septembre et décembre 1908.

- KEENE Donald, "Hanako", in *Appreciations of Japanese Culture*, Tōkyō, Kōdansha International, 1981 (1^{re} éd. 1971).
- KITAMURA Yukiko & SAVELLI Dany, « L'exotisme justifié ou la venue du kabuki en Union soviétique en 1928 », in D. SAVELLI (dir.), *le Japon en Russie : imaginaire, savoir, conflits et voyages*, *Slavica Occitania*, n° 33, Toulouse, 2011, p. 215-252.
- KURATA Yoshihiro 倉田善弘, *Kaigai kōen kotohajime 海外公演事始* (Débuts des spectacles donnés outremer), Tōkyō, Tōsho sensho 東書選書, 1994.
- LAMBOURNE Lionel, *Japonisme : échanges culturels entre le Japon et l'Occident*, Paris, Phaidon, 2007.
- LEVINSON André, « Compte rendu du spectacle de Tsutsui » in *Comœdia*, 22 mai 1930.
- LEVINSON André, *les Visages de la danse*, Paris, Grasset, 1933.
- LIANSU Jean-Pierre, « Compte rendu du spectacle de Tsutsui » in *Comœdia*, 2 mai 1930.
- Loïe Fuller, *danseuse de l'art nouveau*, Éditions de la réunion des musées nationaux, 2002.
- MATSUI Tōru 松居桃樓, *Ichikawa Sadanji 市川左団次*, Tōkyō, Musashi-shobō 武蔵書房, 1941.
- MEYERHOLD Vsevolod, *Écrits sur le théâtre* T. 4, Lausanne-Paris, L'Âge d'homme, 1992.
- MILLER J. Scott, "Dispossessed Melodies: Recordings of the Kawakami Theater Troupe", *Monumenta Nipponica*, vol. 53, no. 2, 1998, pp. 225-235.
- MIYAOKA Kenji 宮岡謙二, *Ikoku henro tabigeinin shimatsusho 異国遍路旅芸人始末書* (Pèlerinage à l'étranger : Compte rendu sur les artistes itinérants), Tōkyō, Chūōkōron, 1971 (1^{re} éd. 1959).
- MORI Ōgai, « Hanako » 花子, (trad. E. Lozerand) in *la Nouvelle Revue Française*, n° 599-600, 2012, p. 146-155.
- MUKAI Sōya 向井爽也, *Nippon minshū engeki shi 日本民衆演劇史* (Histoire du théâtre populaire japonais), Tōkyō, NHK, 1977.
- ŌE Michiko 大江美智子, *Onna no hanamichi 女の花道* (Une femme sur les planches), Tōkyō, Kōdansha 講談社, 1982.
- OKAMOTO Kidō, *Drames d'amour*, (trad. E. Steinhilber-Oberlin, Kuni Matsuo), Paris, Stock, 1929.
- OSARAGI Jirō, *les 47 rōnins*, (trad. J. Lalloz), Arles, Picquier, 2007.
- ŌSUMI Toshio 大隅俊雄 (dir.), *Ichikawa Sadanji Kabuki kikō 市川左団次歌舞伎紀行* (le Voyage du kabuki d'Ichikawa Sadanji), Tōkyō, Heibon-sha 平凡社, 1929.
- PANTZER Peter (dir.), *Japanischer Theaterhimmel über Europas Bühnen, Kawakami Otojirō, Sadayakko und ihre Truppe auf Tournee durch Mittel- und Osteuropa 1901-1902*, München, Iudicium Verlag, 2005.
- POWELL Brian, « Le Shinkokugeki : un théâtre populaire un demi-pas en avant », in J-J. TSCHUDIN, C. HAMON (dir.), *la Modernité à l'horizon*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2004, p. 151-168.
- ROUYEYRE André, « Compte rendu du spectacle de Tsutsui » in *le Mercure de France*, 1er juin 1930.
- SALZ Jonas, "Intercultural Pionniers: Otojiro Kawakami and Sada Yakko", *Journal of Intercultural Studies*, no. 20, 1993, p. 25-74.
- SAVARESE Nicola, « la Peripezia emblematica di Sada Yacco », *Sipario*, n° 406, 1980, p. 6-13.
- SAVARESE Nicola, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992. SAWADA Suketarō 澤田助太郎, *Chiisai Hanako 小さい花子*, Nagoya, Chūnichi shuppan-sha 中日出版社,

1983. Traduction française de Michiko Ina : *Petite Hanako*, Saint-Imier (Suisse), Canevas Editeur, 1997.
- SAVARESE Nicola, *Rodan to Hanako* ロダンと花子 (Rodin et Hanako), Nagoya, Chūnichī shuppan-sha 中日出版社, 1996.
- SIEFFERT René (trad.), *le Mythe des quarante-sept rōnin*, Paris, Publications orientalistes de France, 1981.
- SHIONOYA Kei, *Cyrano et les Samurāi*, Paris, Publications orientalistes de France, 1986.
- STROWSKI Fortunat, « la Troupe japonaise », in *Paris-Midi*, 2 mai 1930.
- TANAKA, Tokuichi 田中徳一, « Tsutsui Tokujirō ichiza no Ōbei jungyō ryotei » 筒井徳二郎一座の欧米巡業旅程 (Itinéraire de la tournée de la troupe de Tsutsui Tokujirō aux États-Unis et en Europe), *Kokusai kankei kenkyū* 国際関係研究 (Études en relations internationales), vol. 20, n° 2, Nihon Daigaku 日本大学, 1999, p. 17-39.
- TANAKA, Tokuichi 田中徳一, « Tsutsui Tokujirō ichiza kaigai jungyō no repātorī ni tsuite » 筒井徳二郎一座海外巡業のレパトリーについて (Du répertoire de la troupe de Tsutsui Tokujirō pour sa tournée internationale), *Kokusai kankei kenkyū*, vol. 21, n° 4, Nihon Daigaku, 2001, p. 223-248.
- TANAKA, Tokuichi 田中徳一, « Tsutsui Tokujirō ichiza no Beikoku e no shōhei to sono keii » 筒井徳二郎一座の米国への招聘とその経緯 (L'invitation de la troupe de Tsutsui Tokujirō aux États-Unis et son déroulement), *Kokusai kankei kenkyū*, vol. 23, n° 3, Nihon Daigaku, 2002, p. 155-193.
- TANAKA, Tokuichi 田中徳一, « Tsutsui Tokujirō no kaigai kōen to Seiyō engekijin no hannō » 筒井徳二郎の海外公演と西洋演劇人の反応 (Réactions des gens de théâtre occidentaux aux spectacles présentés outremer par Tsutsui Tokujirō), *Engeki gakuron shū* 演劇学論集 (Études théâtrales), n° 42, Tōkyō, Nihon engeki gakkai 日本演劇学会 (Société japonaise des études théâtrales), 2004.
- TANAKA, Tokuichi 田中徳一, « Tsutsui Tokujirō ichiza Ōbei jungyō no keiro to nittei - Baruto engan, Tōō shokoku o chūshin to shite » 筒井徳二郎一座欧米巡業の経路と日程 バルト沿岸・東欧諸国を中心として (Programme et itinéraire de la tournée américaine et européenne de la troupe de Tsutsui Tokujirō, essentiellement sur les pays baltes et ceux d'Europe de l'Est), *Kokusai kankei kenkyū*, vol. 26, n° 2, Nihon Daigaku, 2005, p. 201-219.
- TANAKA, Tokuichi 田中徳一, « Tsutsui Tokujirō kaigai jungyō no hyōka to Takarazuka ni okeru kokumingeiki kōsō » 筒井徳二郎海外巡業の評価と宝塚における国民劇構想 (Évaluation de la tournée outremer de Tokujirō et le concept de 'théâtre du peuple' du Takarazuka), *Kokusai kankei kenkyū*, vol. 27, n° 2, Nihon Daigaku, 2006, p. 110-139.
- TATLOW Antony, *The Mask of Evil. Brecht's Response to the Poetry, Theatre and Thought of China and Japan*, Bern, Peter Lang, 1977.
- TSCHUDIN Jean-Jacques, *Le Kabuki devant la modernité*, Lausanne-Paris, L'Âge d'homme, 1995.
- TSCHUDIN Jean-Jacques, « La découverte du théâtre par les voyageurs français dans le Japon de Meiji », *Théâtre/Public* (numéro spécial : *Scènes françaises, scènes japonaises : aller-retour*), n° 198, 2010, p. 23-26.
- TSCHUDIN Jean-Jacques, *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse, Anacharsis, 2011.
- WICHMANN Siegfried, *Japonisme*, Paris, Éditions du Chêne, 1982.
- YAMAGUCHI Reiko 山口玲子, *Joyū Sadayakko* 女優貞奴 (Sadayakko l'actrice), Tōkyō, Shinchōsha 新潮社, 1982.

NOTES

1. Voir, par exemple, Siegfried WICHMANN, *Japonisme*, Paris, Éditions du Chêne, 1982 ; Lionel LAMBOURNE, *Japonisme : échanges culturels entre le Japon et l'Occident*, Paris, Phaidon, 2007 ; ou le catalogue de l'exposition *le Japonisme*, Centre Pompidou, 1988.
2. Sur cette problématique, cf. Ury EPPSTEIN, "The Stage Observed: Western Attitudes towards Japanese Theatre", in *Monumenta Nipponica*, vol. 48, no. 2, 1993, pp. 147-166 ; Erika FISCHER-LICHTE, "The Reception of Japanese Theatre by the European Avant-Garde (1900-1930)", in S. SCHOLZ-CIONCA & S. LEITER (dir.), *Japanese Theatre & the International Stage*, Leiden, Brill, 2001, pp. 27-42 ; Jean-Jacques TSCHUDIN, « la Découverte du théâtre par les voyageurs français dans le Japon de Meiji », in *Théâtre/Public* (numéro spécial : *Scènes françaises, scènes japonaises : aller-retour*), n° 198, 2010, p. 23-26.
3. Pour une présentation générale de cette tradition, voir Jean-Jacques TSCHUDIN, *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse, Anacharsis, 2011.
4. En particulier Nicola SAVARESE, « La peripezia emblematica di Sada Yacco », in *Sipario*, n° 406, 1980, p. 6-13, et *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992 ; CHIBA Yoko, "Sada Yacco and Kawakami: Performers of Japonism", in *Modern Drama*, Vol. 35, no. 1, 1992, pp. 35-53 ; Sophie JACOTOT, « Sada Yacco à l'Exposition universelle de 1900 : l'entrée en scène du corps japonais en Occident », in *la Revue du Musée d'Orsay*, n° 20, 2005, p. 18-25 ; SHIONOYA Kei, *Cyrano et les samurāi*, Paris, Publications orientalistes de France, 1986. Sur l'ensemble de leur carrière, cf. Jonas SALZ, "Intercultural Pionniers: Otojiro Kawakami and Sada Yakko", in *Journal of Intercultural Studies*, no. 20, 1993, pp. 25-74. En japonais, voir par exemple EGASHIRA Kou 江頭光, *Hakata Kawakami Otojirō* 博多川上音二郎 (Kawakami Otojirō de Hakata), Fukuoka, Nishi Nihon shinbun-sha 西日本新聞社, 1996, qui contient une bonne bibliographie des ouvrages antérieurs. Voir aussi leurs impressions de voyage in KAWAKAMI Otojirō 川上音二郎, *Kawakami Otojirō-Sadayakko man'yūki* 川上音二郎・貞奴漫遊記 (Journal de voyage de Kawakami Otojirō et Sadayakko), Ōsaka, Kaneo bun.en-dō 金尾文淵堂, 1901, et « Pari miyage » 巴里土産 (Souvenir de Paris) in *Engei gahō* 演芸画法 (l'illustré du théâtre), n° août, septembre et décembre 1908.
5. Les chroniqueurs occidentaux écrivent généralement son nom « Sada Yacco ».
6. Sur sa carrière, cf. Loïe FULLER, *Quinze ans de ma vie. Préface d'Anatole France*, Paris, Librairie Félix Juven, 1908 ; Rhonda K. GARELICK, "Electric Salomé: Loie Fuller at the Exposition Universelle of 1900", in Ellen GAINOR (dir.), *Imperialism and Theatre*, London, Routledge, 1995, pp. 85-104 ; Loïe Fuller, *danseuse de l'art nouveau*, Éditions de la réunion des musées nationaux, 2002.
7. Voir le fonds Rondel (Bibliothèque Nationale, site Richelieu) qui réunit l'ensemble de cette documentation. On trouvera un florilège de ces articles dans les ouvrages cités *supra* (note 4). Présentation détaillée de leurs tournées et des réactions (surtout américaines) in Joseph Anderson, *Enter a Samourai: Kawakami Otojirō and Japanese Theatre in the West*, Tucson (Arizona), Wheatmark, 2 vol., 2011, et pour les pays de langue allemande, Peter PANTZER (dir.), *Japanischer Theaterhimmel über Europas Bühnen, Kawakami Otojirō, Sadayakko und ihre Truppe auf Tournee durch Mittel- und Osteuropa 1901-1902*, München, Iudicium Verlag, 2005.
8. Ces documents ont été retrouvés dans les années 1990 ; le premier a été présenté en 1995 par la chaîne de télévision publique japonaise NHK, le second enregistré en CD par Toshiba sous le titre de *Yomigaeru Oppekepē : 1900-nen Pari banpaku no Kawakami Otojirō ichiza* 甦るオッペケペー 1900年パリ万博の川上音二郎一座 (Oppekepē revient : la troupe de Kawakami Otojirō à l'Exposition universelle de Paris en 1900), 1997. Pour l'histoire de ces documents, voir J. Scott MILLER, "Dispossessed Melodies: Recordings of the Kawakami Theater Troupe", *Monumenta Nipponica*, vol. 53, no. 2, 1998, pp. 225-235.
9. Sur cette question, voir MIYAOKA Kenji 宮岡謙二, *Ikoku henro tabigeinin shimatsusho* 異国遍路旅芸人始末書 (Pèlerinage à l'étranger : compte rendu sur les artistes itinérants), Tōkyō, Chūō kōron, 1971

(1^{re} éd. 1959) ; ou KURATA Yoshihiro 倉田善弘, *Kaigai kōen kotohajime* 海外公演事始 (Débuts des spectacles donnés outremer), Tōkyō, Tōsho sensho 東書選書, 1994.

10. Sur Hanako, voir le dossier que lui consacre la revue *Asian Theatre Journal*, vol. 5, n° 1, automne 1988, et "Hanako", un texte de Donald Keene inclus dans son recueil *Appreciations of Japanese Culture*, Tōkyō, Kōdansha International, 1981 (1971). La biographie rédigée par son petit-fils adoptif, Sawada Suketarō 澤田助太郎, *Chīsai Hanako* 小さい花子, Nagoya, Chūnichi shuppan-sha 中日出版社, 1983, a été traduite en français par MICHIKO Ina : *Petite Hanako*, Saint-Imier (Suisse), Canevas Editeur, 1997. Voir aussi Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, et Shionoya, *Cyrano et les Samurais*, op. cit.

11. Sur les relations avec Rodin, voir SAWADA Suketarō, *Rodan to Hanako* ロダンと花子 (Rodin et Hanako), Nagoya, Chūnichi shuppan-sha 中日出版社, 1996 ; MORI Ōgai, « Hanako » 花子, trad. Emmanuel Lozerand in *la Nouvelle Revue française*, n° 599-600, 2012, p. 146-155. Sur l'intérêt de Rodin pour l'art oriental, voir Claudie JUDRIN (dir.), *Rodin et l'Extrême-Orient*, Paris, Éditions du Musée Rodin, 1979.

12. Sur cette tournée, voir KITAMURA Yukiko & Dany SAVELLI, « L'Exotisme justifié ou la Venue du kabuki en Union soviétique en 1928 », in Dany SAVELLI (dir.), *Slavica Occitania 33 - le Japon en Russie : imaginaire, savoir, conflits et voyages*, Toulouse, 2011, p. 215-252. En japonais, ŌSUMI Toshio 大隅俊雄 (dir.), *Ichikawa Sadanji Kabuki kikō* 市川左団次歌舞伎紀行 (le Voyage du kabuki d'Ichikawa Sadanji), Tōkyō, Heibon-sha 平凡社, 1929, et MATSUI Tōru 松居桃樓, *Ichikawa Sadanji* 市川左団次, Tōkyō, Musashi-shobō 武蔵書房, 1941.

13. Ichikawa Danjūrō 市川團十郎 IX (1838-1903), Onoe Kikugorō 尾上菊五郎 V (1844-1903), Ichikawa Sadanji 市川左団次 I (1842-1904) ; cf. TSCHUDIN, *le Kabuki devant la modernité*, Lausanne-Paris, L'Âge d'homme, 1995.

14. Des troupes de kabuki et de *shinpa* avaient certes déjà fait des tournées en Corée, à Taiwan, en Mandchourie et en Chine du Nord, mais ces régions étaient alors, directement ou indirectement, sous contrôle japonais, et ces représentations destinées spécifiquement aux occupants. Certaines se produisaient aussi à Hawaii et en Californie, mais là encore, pour les seuls émigrés japonais. De telles tournées ne peuvent en aucun cas être considérées comme une sortie de la sphère culturelle japonaise pour affronter l'étranger.

15. Malaisé à définir rigoureusement, ce terme renvoie en gros aux livrets de kabuki, influencés par la dramaturgie occidentale et rédigés entre 1890 et 1950.

16. La pièce est traduite par René SIEFFERT in *le Mythe des quarante-sept rōnin*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1981 ; voir aussi le roman d'OSARAGI Jirō, *les 47 rōnins*, trad. Jacques Laloz, Arles, Picquier, 2007, qui présente la même histoire.

17. Texte de Tsu.uchi Hanjūrō 津打半十郎 et coll. monté à Ōsaka en 1742, basé sur un livret de Danjūrō I créé en 1684. Figure dans James BRANDON (trad.), *Kabuki: Five Classic Plays*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1975.

18. *Banchō sarayashiki* 番長皿屋敷 (la Résidence aux assiettes à Banchō), Toribeyama shinjū 鳥辺山心中 (Double suicide au Mont Toribe), et *Shuzenji monogatari* 修禅寺物語 (Histoire de Shuzenji). Ces deux derniers livrets figurent dans OKAMOTO Kidō, *Drames d'amour*, trad. E. Steinhilber-Oberlin, Kuni Matsuo, Paris, Stock, 1929 ; *Shuzenji monogatari* avait auparavant été monté par Firmin Gémier, sous le titre du *Masque*, dans le cadre du Festival international organisé à Paris en 1927.

19. Voir Georges BANU, « Eisenstein, le Japon et quelques techniques de montage », in *Collage et Montage au théâtre et dans les autres arts*, Lausanne, La Cité - L'Âge d'Homme, 1978, p. 135-143, et, pour le texte du cinéaste, Sergei EISENSTEIN, *le Film : sa forme/son sens*, Paris, Christian Bourgois, 1976.

20. Littéralement « théâtre du sabre », le *kengeki* est l'équivalent scénique du *chanbara eiga* ちゃんばら映画, film de samourais.

21. Ōe Michiko 大江美智子, *Onna no hanamichi* 女の花道 (Une femme sur les planches), Tōkyō, Kōdansha 講談社, 1982.
22. MUKAI Sōya 向井爽也, *Nippon minshū engeki shi* 日本民衆演劇史 (Histoire du théâtre populaire japonais), Tōkyō, NHK, 1977, p. 239.
23. Il s'agit de Tanaka Toku.ichi 田中徳一 qui, depuis une douzaine d'années, publie régulièrement des articles sur cette tournée, avant tout dans la revue *Studies in International Relations* que publie son université, Nihon Daigaku. Pour une liste complète de ses articles (25 à ce jour), voir son site internet.
24. Troupe fondée en 1917, d'un caractère composite relevant à la fois du *shingeki*, du *shinpa*, du kabuki et du *kengeki*. Voir Brian POWELL, « Le Shinkokugeki : un théâtre populaire un demi-pas en avant », in J.-J. TSCHUDIN, C. HAMON (dir.), *la Modernité à l'horizon*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2004, p. 151-168.
25. Sur la préparation et le déroulement de la tournée américaine, cf. TANAKA Tokuichi, « Tsutsui Tokujirō ichiza no Ōbei jungyō ryotei » 筒井徳二郎一座の欧米巡業旅程 (Itinéraire de la tournée de la troupe de Tsutsui Tokujirō aux États-Unis et en Europe) in *Kokusai kankei kenkyū* 国際関係研究 (Études en relations internationales), vol. 20, n° 2, Nihon Daigaku 日本大学, 1999, p. 17-39 ; « Tsutsui Tokujirō ichiza no Beikoku e no shōhei to sono kei » 筒井徳二郎一座の米国への招聘とその経緯 (l'invitation de la troupe de Tsutsui Tokujirō aux États-Unis et son déroulement), in *Kokusai kankei kenkyū*, vol. 23, n° 3, Nihon Daigaku, 2002, p. 155-193.
26. Alors le plus grand théâtre de New York avec ses quelque six mille places. Ouvert en 1927, près de Times Square, il présente des films, du music-hall avec ses deux cents chorus girls, les fameuses *roxyettes*. La salle est fermée, puis démolie en 1960.
27. Sur l'ensemble de la tournée, cf. TANAKA, « Tsutsui Tokujirō ichiza no Ōbei jungyō ryotei », *op. cit.*
28. Fondé par le baron Henri de Rothschild, le théâtre Pigalle est d'abord dirigé artistiquement par Antoine, puis par Gaston Baty ; son directeur administratif est Gabriel Astruc. Cette grande salle moderne de mille cent places ouvre le 20 juin 1929 avec une création de Sacha Guitry. Outre Tsutsui Tokujirō, elle a accueilli de nombreux spectacles étrangers, en particulier ceux de Reinhardt, de Meyerhold ou encore du théâtre Kamerny de Tairov. Elle a cessé ses activités en 1948.
29. Le programme parisien utilise ce nom de façon ambiguë : association organisant le spectacle ou nom de la troupe ? Je n'ai pas pour l'instant trouvé d'autres mentions des activités de cette Nihon Geki Kyōkai, et cette appellation ne figure apparemment ni sur les affiches (Paris, Berlin, Londres, New York) examinées ni dans les comptes rendus critiques de l'époque.
30. Pour les programmes, coupures de presse et autres documents sur les représentations parisiennes, voir le dossier du fonds Rondel (Re 2407).
31. Fondée en 1906, cette salle de neuf cent soixante-dix places prend ce nom en 1919, avant d'être renommée Gielgud Theatre après la reconstruction du Globe shakespearien en 1994.
32. Sur cette troisième partie de la tournée, cf. TANAKA, « Tsutsui Tokujirō ichiza Ōbei jungyō no keiro to nittei - Baruto engan - Tōō shokoku o chūshin to shite » 筒井徳二郎一座欧米巡業の経路と日程 バルト沿岸・東欧諸国を中心として (Programme et itinéraire de la tournée américaine et européenne de la troupe de Tsutsui Tokujirō, essentiellement sur les pays baltes et ceux d'Europe de l'Est), in *Kokusai kankei kenkyū*, vol. 26, n° 2, Nihon Daigaku, 2005, p. 201-219.
33. C'est sous ce nom qu'il figure sur le programme parisien, mais son prénom se lit normalement Seisuke.
34. Itō Michio (1892-1961) : après avoir étudié le chant et la danse en Europe, en particulier à l'Institut Jaques-Dalcroze à Hellerau, il crée à Londres, en avril 1916, *At the Hawk's Well*, la pièce que W.B. Yeats écrit sous l'influence du *nō* qu'il vient de découvrir par l'intermédiaire d' Ezra Pound. Itō s'établit ensuite aux États-Unis où il fait une belle carrière de danseur et de chorégraphe engagé dans une synthèse des arts orientaux et occidentaux avant d'être déporté

par les Américains au moment de la guerre du Pacifique. Il est le frère d'Itō Kisaku 伊藤喜朔, un décorateur de théâtre très connu, et de Senda Koreya 千田是也, un des principaux animateurs du *shingeki* de l'ère Shōwa.

35. Tsubo.uchi Shikō (1887-1986), neveu et fils adoptif de Tsubo.uchi Shōyō 坪内逍遙. Après des études de littérature anglaise, il fait un long séjour aux États-Unis et en Angleterre. Acteur connu, dramaturge, auteur d'ouvrages sur le théâtre, il est très actif comme directeur artistique, travaillant entre autres pour la Takarazuka Kagekidan 宝塚歌劇団 et pour la section théâtrale de la Tōhō 東宝. Voir l'article de Claude MICHEL-LESNE, dans ce numéro.

36. Sur le répertoire, cf. TANAKA, « Tsutsui Tokujirō ichiza kaigai jungyō no repātorī ni tsuite » 筒井徳二郎一座海外巡業のレパトリリーについて (Du répertoire de la troupe de Tsutsui Tokujirō pour sa tournée internationale), in *Kokusai kankei kenkyū*, vol. 21, n° 4, Nihon Daigaku, 2001, p. 223-248.

37. Traduction/adaptation in J. BRANDON, T. NIWA, *Kabuki Plays: Kanjinchō; The Zen Substitute*, New York, Samuel French, 1966. Le film de Kurosawa Akira 黒澤明, *les Hommes qui marchent sur la queue du tigre* (*Tora no o o fumu otokotachi*, 虎の尾を踏む男達, 1945), est partiellement fondé sur cette pièce.

38. Thème à la mode au XVIII^e siècle déjà avec le *Pygmalion* de Rameau (1748), suivi de celui de J.-J. Rousseau (1771) ; on peut aussi évoquer *l'Homme au sable* (*Der Sandmann*) d'Hoffmann et le ballet *Coppélia*, ou *la Fille aux yeux d'émail* qu'en tire Léo Delibes (1870), et bien sûr le *Pygmalion* de G. B. Shaw, créé en 1914.

39. Il s'agit donc d'un *gimin-mono* 義民物, un récit dont le héros se sacrifie pour le bien collectif, généralement son village, en dénonçant directement au seigneur les exactions d'un méchant administrateur. La demande pouvait être favorablement reçue, mais au prix de la vie du plaignant qui avait violé la loi en passant par-dessus la hiérarchie.

40. Version kabuki des danses rituelles d'Okina présentée dans les grandes occasions ; nombreuses variantes généralement centrées sur le personnage comique, Sanbasō, et souvent adaptées pour les *onnagata*.

41. Cf. la traduction anglaise de Stanleigh JONES, *Yoshitsune and the Thousand Cherry Trees*, New York, Columbia University Press, 1991.

42. Le peintre Fujita Tsuguharu (1886-1968) arrive en France en 1913. Il vit à Paris, où il rencontre vite un grand succès, jusqu'au début des années 1930. Rentré au Japon pendant la guerre, il s'établit définitivement en France en 1950, où il se convertit et prend le prénom de Léonard. Kikou Yamata (1897-1975) est née à Lyon d'un père diplomate japonais, collaborateur de Guimet, et d'une Française. Parfaitement bilingue, figure élégante de la « Japonaise parisienne » dans les milieux littéraires et mondains français, elle a publié de nombreux textes (romans, essais, poèmes) et des traductions, dont une, partielle, du *Genji monogatari*. Son article est inclus dans le fonds Rondel (Re 2407).

43. Iwata Toyo.o 岩田豊雄 (1893-1969), dramaturge et romancier bien connu, étudie à Paris (1922-1925) où il fréquente assidûment les spectacles du Vieux Colombier. Senda Koreya (1904-1994), acteur formé au Tsukiji shōgekijō 築地小劇場, séjourne à Berlin (1927-1931) où il participe aux activités des troupes d'agit-prop. Il introduit le théâtre de Brecht au Japon, et fonde le Haiyū-za 俳優座, une des principales troupes de *shingeki* de l'après-guerre.

44. Rumpf, *Yamato* (1930 : 251-253), cité par Tanaka « Tsutsui Tokujirō no kaigai kōen to Seiyō engekijin no hannō » 筒井徳二郎の海外公演と西洋演劇人の反応 (Réactions des gens de théâtre occidentaux aux spectacles présentés outremer par Tsutsui Tokujirō), in *Engeki gakuron shū* 演劇学論集 *kiyō* 紀要 (Études théâtrales), n° 42, Tōkyō, Nihon engeki gakkai 日本演劇学会, (Société japonaise des études théâtrales), 2004, p. 90.

45. André LEVINSON, « Compte rendu du spectacle de Tsutsui », in *Comœdia*, 22 mai 1930.

46. Pierre BRISSON, « Spectacle japonais au Théâtre Pigalle », in *le Temps*, 5 mai 1930.

47. André ROUYEYRE, « Compte rendu du spectacle de Tsutsui », in *le Mercure de France*, 1er juin 1930, p. 383-384.
48. Iwata, cité par TANAKA, « Tsutsui Tokujirō no kaigai kōen to Seiyō engekijin no hannō », *op. cit.*, p. 99.
49. Charles DULLIN, « Acteurs japonais » in *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, Odette Lieuthier, 1946, p. 60-61.
50. Rudolf Amendt (1895-1987) est un acteur allemand qui s'exila par la suite à Hollywood où il fit une belle carrière (sous le nom américain de Robert Davis pendant les années de guerre), jouant entre autres dans le *Dictateur* de Chaplin.
51. Cité in TANAKA, « Tsutsui Tokujirō no kaigai kōen to Seiyō engekijin no hannō », *op. cit.*, p. 112.
52. Vsevolod MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre*, Lausanne-Paris, L'Âge d'homme, 1992, t. 4, p. 98-104.
53. Cité in Antony TATLOW, *The Mask of Evil. Brecht's Response to the Poetry, Theatre and Thought of China and Japan*, Bern, Peter Lang, 1977, p. 231.
54. Cette pièce existe en deux versions, celle de 1925 et celle de 1938, révisée après le triomphe du nazisme. La traduction française dans la collection « Scène ouverte », L'Arche (1999), contient les deux.
55. Cité in TANAKA, « Tsutsui Tokujirō ichiza kaigai jungyō no repātorī ni tsuite », *op. cit.*, p. 246.
56. TANAKA, « Tsutsui Tokujirō kaigai jungyō no hyōka to Takarazuka ni okeru kokumingeki kōsō » 筒井徳二郎海外巡業の評価と宝塚における国民劇構想 (Évaluation de la tournée outremer de Tokujirō et le concept de 'théâtre du peuple' du Takarazuka), *Kokusai kankei kenkyū*, vol. 27, n° 2, Nihon Daigaku, 2006, p. 110-139.
57. Jean-Pierre LIANSU, Compte rendu du spectacle de Tsutsui in *Comœdia*, 2 mai 1930.
58. Fortunat STROWSKI, « la Troupe japonaise », in *Paris-Midi*, 2 mai 1930.

RÉSUMÉS

Les amateurs occidentaux ne découvrent que progressivement le théâtre japonais, d'abord par les témoignages des premiers voyageurs et des résidents étrangers qui arrivent au Japon dans les années 1860-1870, puis, peu à peu, par les travaux et traductions des pionniers des études japonaises. En revanche, les occasions d'en voir réellement restent rarissimes : de l'ouverture de Meiji aux années 1950, seules quatre troupes s'aventurent sur les scènes étrangères avec des spectacles se réclamant, à plus ou moins juste titre, du kabuki. Après un bref rappel des productions de Kawakami, de Hanako et de Sadanji, cet article se concentre sur la longue (janvier 1930-avril 1931) tournée de Tsutsui Tokujirō qui rencontra un grand succès dans pratiquement toutes les capitales européennes ; négligé par les historiens japonais, le travail de Tsutsui exerça pourtant une influence considérable sur les metteurs en scène européens avec des spectacles relativement proches de l'esprit du kabuki authentique.

The discovery of Japanese theatre by Western theatrical buffs was very gradual, starting with the impressions of the first travellers and foreign residents who landed in Japan in the 1860-1870's, and slowly progressing with the essays and translations of the pioneers of Japanese studies. But, on the other hand, the opportunities to watch the real thing were extremely few: from the early Meiji up to the 1950's, only four companies tried to present on foreign stages productions claiming, rightly or wrongly, to belong to the art of kabuki. After a brief sketch of Kawakami,

Hanako and Sadanji's European ventures, this essay examines in detail the long journey of Tsutsui Tokujirō's company (January 1930-April 1931), which triumphs in practically all the Western capitals. Neglected by the Japanese historians, Tsutsui's work had nonetheless a profound influence on the European stage directors with productions relatively faithful to the spirit of genuine kabuki.

INDEX

Mots-clés : Tsutsui Tokujirō, kabuki, théâtre japonais, tournées à l'étranger, découverte de la culture japonaise

Thèmes : arts du spectacle

Keywords : Tsutsui Tokujirō, kabuki, Theatre of Japan, Western Stages, Discovery of Japanese Culture

AUTEUR

JEAN-JACQUES TSCHUDIN

Université Paris Diderot – Paris 7