Cipango

Cahiers d'études japonaises

20 | 2013

Nouveaux regards sur les arts de la scène japonais I

La question de la mixité dans le théâtre Takarazuka : jeux d'ombre et de lumière

Questioning Women's Prevalence in Takarazuka Theatre: the Interplay of Light and Shadow

Claude Michel-Lesne

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cipango/1944>

DOI : 10.4000/cipango.1944

ISSN : 2260-7706

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 30 octobre 2013

ISSN : 1164-5857

Référence électronique

Claude Michel-Lesne, « La question de la mixité dans le théâtre Takarazuka : jeux d'ombre et de lumière », *Cipango* [En ligne], 20 | 2013, mis en ligne le 15 avril 2015, consulté le 30 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cipango/1944> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cipango.1944>

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.

La question de la mixité dans le théâtre Takarazuka : jeux d'ombre et de lumière

Questioning Women's Prevalence in Takarazuka Theatre: the Interplay of Light and Shadow

Claude Michel-Lesne

Nous tenons à remercier vivement le journaliste de théâtre Tsuji Norihiko pour son aimable collaboration ainsi que le prêt des documents iconographiques illustrant cet article, les archives des figures 1 à 3 lui ayant été confiées directement par les anciens membres de la section masculine du Takarazuka. Tous crédits photographiques : Tsuji Norihiko/Kōbe Sōgō Shuppan Center.

- 1 Malgré une position extrêmement marginale dans l'histoire de la scène japonaise, la compagnie de théâtre musical Takarazuka est aujourd'hui célèbre à travers tout le Japon pour ses spectaculaires réalisations scéniques, dont la distribution entièrement féminine demeure l'une des caractéristiques les plus remarquées. Il serait néanmoins réducteur, sinon erroné, de ne présenter la compagnie fondée en 1913 par l'homme d'affaires Kobayashi Ichizō 小林一三 (1873-1957) que sous l'aspect de cette composition féminine et de son fameux corollaire : la spécialisation d'actrices dans l'interprétation de rôles masculins (*otokoyaku* 男役). Les enjeux majeurs de cette institution du spectacle ne se limitent en effet guère à des questions d'ordre artistique ou de genre, mais révèlent, dès les premières années d'activité de la troupe, d'importantes contingences idéologiques, médiatiques, socio-économiques, et même politiques.
- 2 Il faut, pour le comprendre, rappeler que la gestion de la compagnie Takarazuka occupe une place stratégique dans l'échiquier des activités commerciales de sa maison-mère, la corporation Hankyū-Hanshin-Tōhō. On sait que, par sa vitalité dans les secteurs ferroviaires, commerciaux, immobiliers et de loisirs, le groupe Hankyū est, à plusieurs titres, l'un des acteurs majeurs de la mutation des modes de vie et de consommation s'étant développée dans la région du Kansai à la fin de l'ère Taishō (1912-1926) et jusque

dans les années 1940-1950 : le « modernisme du Hanshin » (*Hanshin mōdanizumu* 阪神モダンイズム)¹. Au-delà du simple statut d'entreprise, Hankyū a ainsi exercé une grande influence dans les sphères culturelles, économiques, ainsi que sur le développement urbain du Kansai. Or la revue Takarazuka a assumé un rôle-clé dans le déploiement des activités de la compagnie-mère, à tel point qu'on a pu parler d'une véritable « stratégie Takarazuka » (*Takarazuka senryaku* 宝塚戦略). Pour l'auteur de cette expression, l'universitaire Tsuganesawa Toshihiro 津金沢聡広 (1932-), les bases du mode de fonctionnement de l'actuel *holding* Hankyū-Hanshin-Tōhō se situent en effet dans la ville de Takarazuka : c'est au cours du développement de la troupe que sont nées les idées et stratégies commerciales qui ont fait la renommée du groupe². La « culture Hankyū », voire la « culture du Hanshin », ne seraient ainsi qu'un prolongement de la « culture Takarazuka ». À l'inverse, on ne peut comprendre le capital de sympathie généré par le Takarazuka sans se rappeler que le personnage de Kobayashi Ichizō demeure essentiellement connu par le grand public et respecté dans le milieu des affaires pour la fondation de l'empire commercial Hankyū, central dans l'économie de la région. On lui doit ainsi la paternité de réalisations aussi diverses que le développement urbain de la région nord-est d'Ōsaka en bordure du réseau ferroviaire de la compagnie, l'installation de grands magasins au sein des gares terminales de ces lignes, la revalorisation des quartiers d'Umeda à Ōsaka et de Hibiya à Tōkyō comme nouveaux centres urbains dédiés aux loisirs et au divertissement, ou la fondation des studios de cinéma de la Tōhō. Au sens strict, la troupe du Takarazuka n'est donc que l'une de ses nombreuses initiatives couronnées de succès. Mais c'est aussi et surtout celle pour laquelle il conserva, de son propre aveu, la plus grande affection jusqu'à sa mort. La charge émotionnelle associée au Takarazuka procède ainsi à la fois du prestige du groupe Hankyū et de l'aura dont jouit toujours le personnage de Kobayashi Ichizō.

- 3 Soutenue par cette puissante infrastructure, la troupe présente, dans le champ des institutions de spectacles de divertissement, le cas unique d'une gestion autonome de tous ses organes de création et de production : salles de théâtre dédiées, école de formation des recrues, orchestre et auteurs attitrés, équipe de fabrication des costumes et décors, pôles de publication et de diffusion, etc., forment un réseau tentaculaire de sous-sociétés en constante et étroite coopération. Parler du Takarazuka revient donc à commenter un monstre scénique, par sa puissance corporative, son envergure, son omniprésence médiatique, sa longévité³.
- 4 Dans cet article, nous examinerons les conditions de la formation du Takarazuka, en soulignant que le choix de n'employer que des femmes sur scène demeure intrinsèquement lié à la conjonction des facteurs économiques, éducatifs et idéologiques du moment. La composition féminine des distributions du Takarazuka, tour à tour raillée comme un facteur marginalisant ou promue comme sa plus grande force d'impact, s'inscrit ainsi dans une perspective identitaire multiple : celle offerte par l'histoire « officielle » de la revue, telle que narrée dans les manuels et documents à visée promotionnelle ; ou celle d'une histoire théâtrale plus officieuse, faite d'une immensité d'intentions et de réflexions, se confrontant à des tentatives concrètes, le plus souvent décourageantes pour ses animateurs. C'est ainsi dans les entrecroisements entre les convictions de Kobayashi Ichizō et la volonté farouche des comédiennes et du public de préserver un monde féminin que la contribution d'acteurs masculins à ce théâtre sera progressivement marquée par le sceau de l'échec. Or, des différentes tentatives qui ont pris place au cours de l'histoire de la troupe, il ne reste aujourd'hui que peu de

traces écrites et iconographiques. Cette amnésie nous invite à penser que l'administration et les compilateurs des archives n'aiment guère se souvenir de ces épisodes, car ils vont précisément à l'encontre de ce qui est présenté dans l'histoire officielle comme la « tradition » du Takarazuka : un théâtre de femmes.

- 5 Plus théoriquement, cette question de la mixité au sein de la revue offre pour le champ théâtral un exemple canonique de la façon sélective dont se construit une tradition, par la constitution d'une histoire « héroïque » avec grandes figures et légitimations. Aussi l'objectif de cet article est-il triple :

- Rompre avec l'image d'une troupe « féminine par tradition » en explorant les véritables objectifs de son créateur et les difficultés rencontrées dans leur réalisation.
- Démontrer comment les entreprises de théâtre commercial, à un degré bien plus radical que dans toute autre recherche théâtrale, demeurent d'une absolue dépendance aux volontés de leur public.
- Enfin, rendre une visibilité aux pans méconnus de la double histoire de la revue, en l'occurrence l'activité dans ses rangs de recrues masculines, et la formation des troupes mixtes du Kokuminza et du Shingeiza.

- 6 Sous les auspices du Takarazuka s'inscrit une production pléthorique de pièces et revues à grand spectacle, témoignant de l'infatigable volonté de Kobayashi Ichizō de proposer de nouvelles formes de spectacles qui fédèreraient le peuple sans distinction de classe. Tel est l'enjeu majeur de son idéal du « théâtre national populaire » (*kokumingeiki* 国民劇) qui sous-tendit toute son activité dans le domaine artistique. Cette entreprise n'est pourtant à relier ni à des aspirations marxistes transposées au domaine des loisirs ni à une supposée unicité, homogénéité du peuple japonais telle que suggérée, par exemple, par les travaux de l'ethnologue Yanagita Kunio 柳田國男 (1875-1962). En filigrane du *kokumingeiki* sont perceptibles à la fois la démocratisation de la consommation, la notion d'économie capitaliste, et l'émergence vigoureuse du concept de « masses » à l'ère Taishō (1912-1926). Le but fondamental de l'opération n'était ni plus ni moins que de proposer un théâtre divertissant et surtout économiquement viable⁴ : pour Kobayashi, l'adhésion d'un public nécessairement le plus large possible, composé de familles entières plutôt que d'individus isolés, était à cet égard la condition *sine qua non* à la réussite de son initiative. Tout le problème résidait donc dans la forme à adopter par ce jeune théâtre afin de séduire des audiences essentiellement urbaines et avides de nouveaux loisirs en accord avec leur mode de vie. Le spectacle devait devenir un produit de consommation courante.

La fondation du *shōjo kageki*

- 7 Kobayashi Ichizō portait de sévères jugements au sujet de l'« ancien théâtre⁵ », auquel il avait été exposé durant ses années universitaires à Keiō Gijuku 慶応義塾 (Tōkyō) dans sa fréquentation assidue des quartiers de théâtre. Ses critiques, qui conditionnèrent indubitablement l'orientation donnée à ses initiatives artistiques ultérieures, s'adressaient en majorité au *kabuki*, un art selon lui caduc et condamné à l'extinction dès lors qu'il ne serait plus compris que par une minorité d'amateurs et de spécialistes. L'homme d'affaires reconnaissait en soi la valeur du théâtre accompagné de chants et de danses tel qu'il se pratiquait depuis plusieurs siècles, mais dénonçait énergiquement la tendance à vouloir « figer le goût du peuple » en préservant le *kabuki* comme un art

traditionnel. Celui-ci devait au contraire évoluer avec son époque, sous peine de se fossiliser et de n'être plus qu'une « maison hantée⁶ ».

- 8 Kobayashi se montrait en revanche extrêmement intéressé par le potentiel de la musique occidentale qu'il découvrit avec l'opéra en 1911, année de l'ouverture du Théâtre impérial de Tōkyō⁷, où l'on donnait des œuvres d'opéra occidental plus ou moins adaptées pour un public japonais, avec une réception parfois fort difficile⁸. Moins « obscure » selon lui que la musique du *kabuki*, et *de facto* plus apte à toucher un large public, l'instrumentation à l'occidentale lui paraissait l'avenir nécessaire de cet « art dramatique musical » qu'il définit dans ses textes sous le terme de *kageki* 歌劇. Bien qu'il soit souvent assimilé à l'opéra et à ce que sera la comédie musicale, les racines idéologiques du *kageki* demeurent ainsi intrinsèquement liées au rejet du *kabuki*. Évoquant volontiers l'exemple de l'enseignement primaire, où les enfants étaient familiarisés très jeunes à la musique occidentale par le biais de chansons enfantines (*shōka* 唱歌), Kobayashi concluait que le peuple deviendrait bientôt plus sensible aux mélodies d'inspiration européenne qu'aux chants d'accompagnement du *kabuki* (*nagauta* 長唄)⁹. L'entrepreneur s'inspira d'ailleurs de la formation de garçons sopranos du grand magasin Mitsukoshi (*Mitsukoshi Shōnen Ongakutai* 三越少年音楽隊) de Nihonbashi (Tōkyō), fondé pour divertir la clientèle en interprétant un répertoire de *shōka*. Ce chœur avait été décliné en 1911 dans une version féminine par le magasin de vêtements Shirokiya, rival de Mitsukoshi, avant que le phénomène ne s'étende à l'ouest du pays en 1912 : le Matsuzakaya de Nagoya, le grand Mitsukoshi d'Ōsaka et le Daimaru de Kyōto accueillirent à leur tour une chorale dans l'espoir de voir de futurs clients s'attarder aux abords des vitrines. Souhaitant tirer profit de ce modèle pour ses propres affaires, Kobayashi Ichizō lança en juillet 1913 une première annonce dans la presse afin de recruter des jeunes filles pour former ce qu'il projetait de nommer les « Chœurs de Takarazuka » (*Takarazuka Shōkantai* 宝塚唱歌隊), sitôt devenus « Cercle de théâtre musical féminin de Takarazuka » (*Takarazuka Shōjo Kageki Yōseikai* 宝塚少女歌劇養成会).
- 9 Malgré une rapide ascension à l'échelle nationale, la base opérationnelle du Takarazuka n'a jamais quitté les berges de la rivière Muko 武庫, à une quarantaine de kilomètres d'Ōsaka, au lieu-dit, précisément, de Takarazuka. L'idée originale de concevoir un chœur d'une vingtaine de jeunes filles, danseuses et musiciennes, qui divertirait par des représentations ponctuelles la clientèle du « nouvel établissement thermal de Takarazuka » (*Takarazuka Shin.onsen* 宝塚新温泉) était profondément liée à la situation géographique du lieu et aux mutations que connaissait alors l'espace urbain¹⁰. Devenu liquidateur de la société du rail Hankaku, suite à la nationalisation du chemin de fer japonais en 1907, Kobayashi Ichizō avait repris pour le compte de la « Société des chemins de fer électriques Minoo-Arima » (*Minoo Arima Denki Kidō* 箕面有馬電気軌道, future Hankyū) la gestion d'un projet de ligne en embranchement au départ d'Ōsaka. Avec l'inauguration en 1910 de la ligne Ōsaka-Takarazuka, le problème se posait pour lui d'offrir une gamme de loisirs et d'attractions qui, en attirant le public urbain vers le terminus, rentabiliserait les frais de fonctionnement du tronçon, et ce faisant établirait un équilibre dans la fréquentation de la ligne, jusqu'alors essentiellement empruntée par les travailleurs rejoignant le centre d'Ōsaka. Au-delà de l'aspect événementiel profitable à l'ensemble des activités de sa société, Kobayashi trouvait dans ce contexte l'opportunité de créer une structure concrète où mettre en œuvre ses idées sur la musique et le théâtre. Les choix esthétiques répondant souvent

de contraintes techniques, la décision de n'intégrer que des fillettes relevait ainsi essentiellement de raisons commerciales : Kobayashi pensait en effet qu'une troupe féminine reviendrait moins cher dans son fonctionnement, et ferait meilleure publicité qu'une formation de garçonnets. Avant même de songer à développer ses chœurs en troupe de théâtre musical, il s'était fixé pour objectif de parvenir à une popularité équivalente à celle du Mitsukoshi Shōnen Ongakutai, avec les retombées promotionnelles associées. L'idée de mixité fut cependant débattue au stade précoce de la formation du groupe du fait de la présence d'un personnage issu du monde de l'opéra, Andō Hiroshi 安藤弘, compositeur et chanteur lyrique issu de l'école de musique d'Ueno, alors premier conservatoire du Japon. Ce dernier avait été engagé par l'entrepreneur à titre de professeur et de répétiteur responsable de la formation des jeunes recrues en vue de leur première représentation, en avril 1914.

Le projet d'intégration de garçons au Takarazuka ne date pas d'hier. Il fut déjà très tôt défendu par monsieur Andō, au moment de la création de la troupe. Si nous avions alors formé filles et garçons ensemble, l'art alternatif du théâtre musical féminin, monopolisé par le Takarazuka, ne serait-il peut-être pas né. Peut-être aurions-nous développé un véritable théâtre musical mixte ; ou bien encore, peut-être ce théâtre se serait-il soldé par un échec avant même d'avoir vu le jour¹¹.

宝塚に男性加入の論は今に始まったことではない。創設当時から早くすでに安藤先生から主張されたものである。もしその時、男女共習を実行したとせば、少女歌劇という変則の宝塚専売の芸術が生まれなかったであろう。そして男女本格的な歌劇が育ち得たかもしれない。あるいは育ち得るまでに至らず挫折したかもしれない。

- 10 Arguant qu'il n'existait pas la moindre troupe d'opéra au monde à n'être composée que de filles, Andō proposa de former en lieu et place une compagnie d'opéra mixte¹². Kobayashi refusa, préoccupé par l'expansion des activités de sa société : la formule du « théâtre musical de jeunes filles » (*shōjo kageki* 少女歌劇) lui semblait publicitairement la plus attractive¹³. Il craignait, en outre, que le rassemblement de jeunes gens des deux sexes ne posât un problème d'ordre moral qui eut été, d'une part, un frein au recrutement de jeunes filles de bonne famille, et d'autre part, une contradiction à l'objectif de présenter un spectacle « sain » (*kenzen* 健全) et familial. Soucieux de l'image de décadence morale attachée à la profession d'actrice, Kobayashi insista pour que l'on considère ses recrues comme des musiciennes¹⁴ et des élèves et non comme des « actrices » (*joyū* 女優) : l'initiative devait être moralement irréprochable. Nous reviendrons plus loin sur la nomenclature mise en place à cet effet.
- 11 Qui d'Andō ou de Kobayashi, dont les relations étaient particulièrement conflictuelles, eut l'idée de costumer les filles en garçons pour pouvoir interpréter les rôles masculins ? Si la paternité des *otokoyaku* apparaît historiquement peu claire, tout porte à croire qu'en vertu de sa spécialisation technique, ce fut Andō qui fit cette proposition afin de contourner les problèmes que Kobayashi craignait de soulever en proposant une troupe mixte. On se rappelle que ce dernier souhaitait prendre ses distances avec le *kabuki*, qu'il cherchait à dépasser : il paraît peu probable qu'il décidât volontairement d'en « retourner » le travestissement. Venu du monde de l'opéra, Andō n'était pour sa part pas sans savoir la relative indifférenciation sexuelle quant à l'attribution des rôles, notamment le procédé consistant à confier des rôles masculins aux chanteuses¹⁵. Ces « rôles travestis » (*zubon.yaku* ズボン役, littéralement : « rôles à pantalon ») étaient destinés à souligner la jeunesse d'un personnage masculin – parfois même son immaturité sexuelle – par le timbre clair et angélique d'une mezzo-soprano, permettant du point de vue de la composition un développement de l'ornementation

instrumentale¹⁶. Précisément, la tessiture des premières promotions d'élèves auxquelles Andō enseigna le chant lyrique évoluait entre soprano et mezzo-soprano. Si l'on s'en tient à de strictes considérations musicales, il y a donc la possibilité d'une filiation directe entre les rôles travestis de l'opéra et les *otokoyaku* du Takarazuka. Cette théorie semble plus plausible qu'une éventuelle hypothèse de « construction parallèle » à la phase de gestation du *kabuki* dans la première décennie du XVII^e siècle, associée aux travestissements masculins de sa fondatrice historique Izumo no Okuni (出雲の阿国, dates supposées : 1572-1613) et de ses disciples femmes. Le personnage d'Okuni n'est d'ailleurs jamais évoqué par Kobayashi, qui ne se réfère qu'aux représentations du Théâtre impérial et à la popularité du phénomène choral comme sources d'inspiration. L'origine du travestissement au Takarazuka est donc, selon toute vraisemblance, à rechercher hors du spectre du *kabuki*.

- 12 Bien avant les évolutions du rôle des *otokoyaku* et l'intérêt qu'ils suscitèrent, ce sont d'ailleurs les rôles de personnages féminins (*musumeyaku* 娘役) qui attiraient davantage l'attention du public. L'un des metteurs en scène attitrés du Takarazuka, Takagi Shirō 高木史朗 (1915-1985), souligne la forte présence masculine dans le public des premières décennies, l'interdiction de la mixité dans l'éducation primaire et secondaire à l'époque étant une raison potentielle de l'attrait que pouvait avoir une troupe féminine¹⁷. Malgré le cliché toujours très vivace d'un public massivement féminin, témoignages et archives photographiques des vingt premières années d'activité du Takarazuka attestent en fait d'une audience d'une grande mixité, à relier à la volonté de Kobayashi de cibler le cercle familial comme unité minimale du public. Il est généralement admis que l'événement qui provoqua un engouement massif du public pour les *otokoyaku* fut la décision spontanée de l'une des artistes du Takarazuka de l'époque, Kadota Ashiko 門田芦子 (1907-1974), d'adopter en 1932 une coupe de cheveux courte durant les répétitions de la revue « Bouquet d'Amour » (*Būke damūru* ブーケダムール), sitôt imitée par la plupart de ses camarades. Kadota s'inspirait sans doute de la jeune Mizunoe Takiko 水の江滝子 (1915-2009), fameuse *otokoyaku* de la troupe de la Shōchiku¹⁸, restée célèbre pour être la première artiste de *shōjo kageki* à s'être coupée les cheveux, à l'aube de ses quinze ans. Jusqu'alors, il était de coutume de camoufler les chevelures des artistes sous des perruques, chapeaux et autres artefacts. Cette pratique a d'ailleurs probablement renforcé l'indifférenciation sexuelle dans l'attribution des rôles.
- 13 Le caractère audacieux de cette entreprise marqua les débuts formels de la construction scénique d'une nouvelle masculinité, sublimée dans le détour par le corps féminin, qui propulsa les *otokoyaku* au centre de l'intérêt des audiences, non sans débats dans la sphère publique. Cette conception, associée au terme *dansō no reijin* (男装の麗人, « une beauté en costume masculin »), contribua à singulièrement érotiser un *otokoyaku* jusqu'alors très enfantin dans son apparence. Originellement, la distribution des *otokoyaku* et *musumeyaku* était très fluide, permettant aux premières promotions d'élèves de jouer indifféremment rôles masculins comme féminins : l'émergence du concept de « beauté en costume masculin » entraîna la spécialisation dans un type d'emploi scénique, à l'exclusion quasi totale de l'autre. Pour le critique d'art Kurabayashi Yasushi, le passage d'un public mixte à un public essentiellement féminin ne serait pas tant dû à l'augmentation quantitative des groupies féminines des *otokoyaku* qu'au désintérêt d'une partie des audiences masculines. Si la perspective de voir sur scène de belles jeunes filles attira aux débuts du Takarazuka un public masculin fort nombreux, l'évolution de la structure du spectacle aurait passablement

découragé ces spectateurs. D'un innocent collage de chants et danses à des romances mélodramatiques menées par de jeunes actrices à l'allure masculine, le public masculin y aurait perdu l'objet de ses fantasmes – la *musumeyaku* étant devenue la partenaire exclusive de la « beauté en costume masculin » dans des amourettes de scène plus à même de satisfaire les rêveries d'un public « adolescent et féminin »¹⁹.

Tels des loups et des tigres

- 14 Revenons quinze ans en arrière, aux débuts de la formation.
- 15 Après quelques années de tâtonnements durant lesquelles le chœur étendit progressivement son aire d'activité à toute la région du Hanshin et fit ses débuts tokyoïtes au Théâtre impérial l'été 1918, Kobayashi en vint à sérieusement considérer les limites techniques présentées par un théâtre uniquement féminin. Il se ralliait ainsi à l'opinion d'Andō, qui avait cinq ans plus tôt proposé de costumer temporairement les artistes en garçons, pensant cependant que l'on ne pourrait jouer indéfiniment une forme dérivée de l'opéra sans une distribution mixte.

J'étais dans les premiers temps satisfait d'un Takarazuka uniquement constitué de filles. Mais au bout de cinq à six années à venir voir les spectacles, je me mis inévitablement à émettre des critiques : il manquait vraiment quelque chose. La pureté, la justesse et la beauté ne donnaient qu'un goût de douceur, mais il y manquait une dose stimulante de piquant et de force. En résulta l'idée d'y ajouter des garçons²⁰.

初めの間は女ばかりの宝塚に満足するけれど、五、六年連続して見物すると、いかにも物足りない、清く正しく美しくだけではただ甘いものを味わう程度で、辛さも強さも刺戟的分量が足りないから、どうしても文句が出る。その結果は男性加入の格論である。

- 16 Dans cette métaphore gustative, Kobayashi relève l'absence d'un ingrédient-clé pour la parfaite réussite de la recette – la force, notion empiriquement associée au masculin²¹. Pour pallier le manque d'intensité des spectacles, il décida donc d'intégrer aux rangs du Takarazuka une promotion de jeunes hommes. Ce devait être là le premier pas pour rapprocher son théâtre musical du fini de l'opéra, sans chercher pour autant à le copier : l'objectif était de produire un théâtre qui, bien qu'utilisant l'instrumentation occidentale (piano, cordes et cuivres en lieu et place du *shamisen*, flûtes et percussions des arts traditionnels), serait « spécifiquement japonais » – d'où l'utilisation alternative du terme de *Nihon kageki* (日本歌劇), c'est-à-dire sans doute, dans l'esprit de Kobayashi, adapté au goût du public japonais²².
- 17 Cette première tentative de mixité s'inscrivait dans le contexte de la création fin 1918 de l'« École de musique et de théâtre de Takarazuka » (Takarazuka ongaku kageki gakkō 宝塚音楽歌劇学校), ainsi que du démembrement des chœurs pour former la « Troupe de théâtre musical de jeunes filles de Takarazuka » (Takarazuka shōjo kagekidan 宝塚少女歌劇団), exclusivement constituée d'élèves issues de l'école. Un « cursus spécial » (*senka* 選科) fut donc mis en place en janvier 1919 pour assurer l'éducation artistique d'un groupe masculin. Huit jeunes hommes débutèrent leur apprentissage sous la direction de Tsubouchi Shikō 坪内士行 (1887-1986)²³, en vue de monter sur scène avec les filles à l'issue d'une formation que l'on prévoyait de quatre années. La seconde idée derrière la création de ce groupe était que les très jeunes recrues du Takarazuka grandissaient – certaines d'entre elles commençaient même à

éprouver une insatisfaction à jouer du « théâtre musical de jeunes filles »²⁴. Il fallait leur apporter des partenaires avec qui jouer un théâtre plus adulte.

- 18 Les recrues reçurent une formation similaire à celle des filles, centrée autour du ballet, de la danse traditionnelle japonaise et de la pratique chorale. Shikō profita également de l'occasion pour initier ses élèves à la lecture de Shakespeare et du théâtre moderne. Cependant, bien que l'entraînement des garçons se déroulât à Minoo, à une dizaine de kilomètres de l'école féminine située à Takarazuka, l'opposition à ce projet d'introduction de jeunes hommes s'avéra rapidement unanime. Après seulement six années d'existence, l'association d'idées entre « Takarazuka » et « troupe féminine » s'était fixée de manière pour le moins ferme au sein du public, et l'on assista à une vague de dévalorisation sans concessions du masculin, de la part des audiences comme des élèves et de leur entourage :

C'était une troupe bien féminine, un petit univers où les garçons étaient interdits. Que de jeunes hommes, déplaisants et vulgaires, tels des loups et des tigres, partagent la même scène que les filles fut catégoriquement refusé par ces dernières, leurs parents, ainsi qu'un nombre encore plus important de spectateurs. Il soufflait un vent exceptionnel de révolte²⁵.

あくまで乙女の団体であり、男子禁制の小天地であったので、狼のごとき虎のごとき、いやらしい汚らしい男などと同じ舞台上に立つことなどは、少女やその親たち、さらにそれよりはるかに数の多い見物が断じて許さぬ物凄い雰囲気があった。

- 19 Devant les protestations massives des familles d'élèves, le cursus fut suspendu au bout de dix mois, en novembre 1919. Les origines sociales des recrues n'étaient pourtant pas à remettre en cause, certains des garçons étant même diplômés de l'université, et personnellement sélectionnés par le binôme Kobayashi/Shikō. Du point de vue artistique, la moitié des jeunes hommes recrutés dans cette promotion laissa *a posteriori* une production abondante et reconnue. On remarque par exemple la première apparition comme « élèves » de deux futurs auteurs et metteurs en scène incontournables des quarante premières années du Takarazuka, Hori Seiki 堀正旗 (1895-1953) et Shirai Tetsuzō 白井鐵造 (1900-1980), ainsi que la présence d'Aoyama Yoshio 青山圭男 (1903-1967), futur chorégraphe de la Shōchiku et du Metropolitan Opera de New York, et celle d'Azuma Gosaku 東吾作 (1905-1989), jeune acteur qui allait laisser une grande empreinte dans le monde du théâtre populaire sous le nom de Tatsumi Ryūtarō 辰巳柳太郎²⁶. Cette tentative de formation d'acteurs, chanteurs et danseurs utilisables à court terme pour renforcer les représentations du Takarazuka était cependant trop en retard sur le processus de réception par le public de la troupe. Shikō, malgré son statut de directeur artistique du projet, qualifia quant à lui l'entreprise de « prématurée »²⁷. On ne peut que souligner l'antagonisme des positions : l'échec de cette aventure masculine n'apparut pas à ses promoteurs comme un refus définitif, mais comme un problème de préparation du public, qui n'aurait pas été suffisamment mûr pour accueillir un tel changement. Kobayashi Ichizō avait cependant rendu clair dès les débuts de la troupe féminine qu'elle ne représentait qu'un premier pas, et ne contenait nullement le caractère achevé qu'il estimait nécessaire à un grand théâtre national. La popularité grandissante du Takarazuka sous la forme d'un théâtre de jeunes filles posa un problème nouveau : comment s'affranchir du *shōjo kageki* pour passer à l'étape suivante du projet, et donner corps à l'idéal du « théâtre national populaire » ?

La mixité comme structure parallèle : les années Kokuminza

- 20 Relativement satisfait du succès de son concept de théâtre musical à l'occidentale dans une distribution composée de jeunes filles, Kobayashi considérait avec assurance la possibilité pour celui-ci d'être enfin reconnu comme un art de dimension nationale si l'occasion se présentait de le réaliser dans une distribution mixte²⁸. Le milieu des années 1920 correspond au moment où l'entrepreneur prit une conscience plus nette de ce que devait être son « théâtre national populaire », et l'orientation à lui donner pour parvenir à la mixité. Naturellement, la solution la plus simple eût été d'intégrer directement des artistes masculins à la troupe déjà existante pour en faire une unité mixte s'appuyant sur la structure de l'immense scène qu'il avait fait construire, le Takarazuka Daigekijō 宝塚大劇場²⁹. L'échec de 1919 au stade précoce de la formation des garçons avait toutefois contesté la viabilité de ce plan. Kobayashi et Shikō décidèrent donc en 1926 d'adopter une stratégie dissociant formation masculine et troupe féminine du Takarazuka, et de monter en parallèle aux activités de cette dernière une troupe à la composition hétéroclite, constituée d'artistes possédant déjà une expérience de la scène : le Takarazuka Kokuminza (宝塚国民座, « Théâtre populaire de Takarazuka »). Ce projet, originellement programmé pour durer trois ans, était accueilli au Chūgekijō 中劇場, une salle de taille moyenne attenante au Daigekijō, qui lui restait réservé aux troupes féminines³⁰. En installant le Kokuminza sur le même site que le Takarazuka, Kobayashi souhaitait parer les attaques adressées à ce dernier, que certains esprits critiques jugeaient immature et limité par sa composition. L'entreprise du Kokuminza paraissant cependant encore incertaine, le choix de ne pas hypothéquer le succès du Takarazuka et de gérer conjointement les deux groupes apparut essentiellement comme celui de la sécurité. Il semblait néanmoins nécessaire d'établir un nouveau projet tenant compte des insatisfactions et espoirs des visiteurs déçus par la forme du « théâtre musical de jeunes filles », mais aussi des anciennes artistes du Takarazuka à la recherche de scripts plus consistants, d'un théâtre plus pointu, d'un investissement plus sérieux dans l'art³¹.
- 21 Un appel fut lancé en mars dans le mensuel d'information du Takarazuka, *Kageki*, et des auditions organisées pour sélectionner les recrues du Kokuminza, sur le modèle de celles pratiquées dans la troupe féminine. Quarante et un artistes déjà formés – et pour certains, confirmés – furent retenus, aux deux tiers des hommes. On y retrouvait Aoyama Yoshio et le futur Tatsumi Ryūtarō³², tous deux repris parmi les recrues masculines de 1919, mais aussi Mori Ejirō 森英次郎 et Furukawa Toshitaka 古川利隆, anciens élèves du centre de formation d'acteurs de l'« Association des belles lettres » (Bungei kyōkai 文藝協会) de Tsubo.uchi Shōyō ; Yamaji Jun 山路潤, par la suite célèbre « second rôle » (*wakiyaku* 脇役) du théâtre *shinpa* ; Matsumoto Kōtarō 松本幸太郎, spécialiste de la danse japonaise. Parmi les femmes choisies pour intégrer la sélection, Wakamiya Yoshiko 若宮美子, issue du petit théâtre de Tsukiji d'Osanai Kaoru 小山内薫 (1881-1928) ; Miyoshi Eiko 三好栄子 (1896-1963), issue du *shinkokugeki* ; Sekimori Sumako 関守須磨子 et Hatsuse Otowako 初瀬音羽子 (1902-1993), anciennes du Takarazuka³³. Le Kokuminza semblait donc à première vue un assemblage hybride, qui devait susciter la curiosité des audiences en offrant une palette variée de compétences scéniques.

- 22 Dans le premier numéro de *Takarazuka Kokuminza* 宝塚国民座, publication officielle reprenant le modèle du mensuel *Kageki*, Shikō fixa publiquement les orientations de la troupe. Il s'agissait ni de rompre sur le plan des techniques et des contenus avec le « théâtre du passé » (en référence au *kyūgeki*), ni de tenter un nouvel art expérimental, mais de proposer le théâtre le mieux adapté aux goûts actuels du public populaire, dans le sens quantitatif du terme. Shikō prônait pour ce faire l'éclectisme entre l'ancien et le nouveau, le japonais et l'occidental, le drame et la comédie, le théâtre de jeu et le théâtre musical. Sa position le rapprochait en ce sens du compromis déjà proposé par Kobayashi et son équipe artistique dans le cadre de la troupe féminine du Takarazuka. En outre, Shikō proposa de traiter tous les acteurs et actrices sur un même pied d'égalité, exprimant de grandes attentes envers un système échappant aux rapports hiérarchiques, à une époque où le vedettariat représentait une certaine norme dans le monde du théâtre japonais : rares étaient les troupes à posséder leur propre théâtre, et les entrepreneurs de spectacles comptaient indubitablement sur les vedettes pour « vendre » leurs distributions. Dans ce contexte, le Kokuminza comptait apporter une harmonie et un équilibre entre les acteurs, Shikō cultivant en dernier lieu l'espoir de fédérer des auteurs travaillant uniquement pour la troupe, afin de fournir de nouveaux livrets en accord avec leur époque, « tel Shakespeare à la cour élisabéthaine, ou Molière à celle de Louis XIV³⁴ ». Déjà pratiqué dans le *kabuki*, où les troupes pouvaient comporter une unité d'auteurs attirés, ce système était employé au Takarazuka avec une jalouse exclusivité. Les auteurs y étaient – et y sont toujours – tenus de n'écrire de scripts que pour le Takarazuka, la production de matériaux pour d'autres troupes et styles dramatiques étant subordonnée à l'autorisation de l'administration de la compagnie. L'objectif était en partie d'éviter que les auteurs puissent œuvrer pour la concurrence directe, notamment la troupe féminine de la Shōchiku, qui avait notoirement « débauché » certains auteurs actifs du Takarazuka des premières années, comme Hisamatsu Issei 久松一声 (1874-1943).

Le fossé entre l'idéal et la réalité

- 23 La première série de représentations du Kokuminza, en mai 1926, présenta un programme fidèle à la volonté d'éclectisme de Shikō, avec une pièce à l'occidentale, un drame social moderne et une comédie historique. La réception critique fut mitigée, le poids du théâtre étant jugé trop présent et la partie musicale inconsistante³⁵. À l'intérieur même du Kokuminza et du Takarazuka, le doute naquit rapidement quant à la viabilité du groupe. Échaudé et attaqué pour la démesure de ses ambitions, Shikō écrivit une violente diatribe intitulée « Les vrais critiques » (*Shin no hiyōka* 真の批評家) dans le troisième numéro de *Takarazuka Kokuminza* :

Finallement, les vrais critiques sont le peuple sans préjugés. Notre Théâtre populaire de Takarazuka reçoit trop de jugements, de l'intérieur comme de l'extérieur. Critiquez, mais dans quelque temps, après être venus voir ; pour cela, laissez-nous six mois ou un an. Notre but est de jeter les bases d'un théâtre japonais neuf, d'un théâtre divertissant, en accord avec les temps nouveaux. Personne ne s'oppose à cela. Notre particularité est de vouloir le faire en musique, avec de la danse. [...] Entendre des voix s'élever de tous côtés après pas même une ou deux séries de représentations, qu'est-ce que ça veut dire³⁶ !

真の批評家は結局虚心平氣な民衆がある。我が宝塚国民座は内外ともにあまり批判家が多すぎる。時をして、又、一般見物をして批判せしめよ。そのためには、半歳一年の時日をもってせよ。我々の目指すところは新日本劇の樹立であ

る。新時代に適した面白い芝居の創生である。これに対しては誰も異議を唱へるまい。しかもこれを音楽舞踊入りでやろうという所に宝塚国民座の特徴である。(中略)第一回・第二回ならずしてすでに四面楚歌の声を聞くとは何事ぞ。

- 24 À en juger par les avis publiés ultérieurement, la réception des performances du Kokuminza n'en continua pas moins à être contrastée. On peut supposer que l'influence du *shingeki* compliqua la tâche de Shikō. Les pièces occidentales du Kokuminza parurent dans l'ensemble maladroites et trop étrangères. Au bout d'une année, les chiffres s'avérèrent désastreux : la troupe peinait à remplir le Chūgekijō, avec une moyenne de trois cents à quatre cents spectateurs, bien que le *Hamlet* de l'été 1927, où Shikō reprenait le rôle dans lequel il s'était illustré sur la scène du Théâtre impérial, connût un succès honorable. Pour ne rien arranger, un conflit éclata en août entre Kobayashi et Shikō au sujet du choix d'une pièce représentée par la troupe. En colère, ce dernier décida d'abandonner provisoirement la direction artistique du Kokuminza et de partir en voyage à travers le pays, dans l'objectif de se reposer. Malgré la confiance et le respect que portait Kobayashi à son équipe de création, la personnalité passionnée et investie de Shikō, à l'instar de celle d'Andō auparavant, gâtait ponctuellement ses relations avec l'entrepreneur. Ce conflit entre les pôles idéologiques, économiques et artistiques du Takarazuka d'hier comme d'aujourd'hui est révélateur à plus d'un titre du fragile équilibre sur lequel s'établit une entreprise aux prétentions totalisantes sur le plan commercial et créatif. On ne peut manquer de souligner à quel point l'institution repose sur ces trois plaques tectoniques qui, de façon périodique ou durable, finissent invariablement par connaître des frictions, le plus souvent au gré de la politique adoptée par les instances administratives, plus rarement du fait des choix et de l'audace de ses auteurs.
- 25 De retour en 1928, Shikō se préoccupa de l'accès au pouvoir de l'extrême droite en Italie dans sa pièce *Mussolini* : la situation politique du monde atteignait les sphères artistiques, et Shikō avait tout à fait conscience des répercussions contextuelles d'une époque sur la teneur des œuvres jouées. Il notait, dans un article intitulé « Le monde théâtral en réaction » (*Handō no gekikai* 反動の劇界), que la scène japonaise devenait particulièrement sombre du fait du grand respect accordé à des auteurs comme Anton Tchekhov (1860-1904) ou Henrik Ibsen (1828-1906), qui influençaient l'écriture des nombreux « drames à suicide » (*jisatsugeki* 自殺劇) alors représentés. Percevant la mode récente des comédies comme un contre-pied aux « pièces à la Ibsen », il suggérait que le Kokuminza avançât dorénavant dans cette voie, possiblement sous la plume d'Okamoto Kidō 岡本綺堂 (1872-1939), afin de faire naître de nouvelles comédies en accord avec le climat de l'époque – un climat difficile, suscitant probablement une attente pour des pièces permettant de se détendre, mais sans faire l'impasse sur les grandes questions du moment. Il ne considérait le théâtre ni comme un « lieu moralisateur » (*sekkyōba* 説教場) ni comme un pur lieu de divertissement : sa vraie valeur était de « plaire en donnant à réfléchir, de réjouir en donnant à ressentir »³⁷.
- 26 Cette année 1928 fut également marquée par la représentation au Kokuminza de l'une des pièces les plus fortes et habitées de Tsubouchi Shōyō, *l'Ermite* (*En no gyōja* 役の行者, 1916), déjà donnée au petit théâtre de Tsukiji par Osanai Kaoru en 1926. Désireux d'y ajouter musique et mise en scène à la façon d'un grand opéra, Shikō fit venir son oncle en personne, qui l'aida pendant quatre jours à mettre en place la pièce. Obtenant un succès critique équivalent à celui de *Hamlet*, *l'Ermite* resta l'une des réussites formelles du Kokuminza. Au printemps 1929, avant d'entamer les représentations d'*Othello* – toujours adapté par Shikō –, la troupe se rendit à Tōkyō afin de réunir des

fonds en donnant, précisément, *Hamlet* et *l'Ermite* au musée du théâtre de l'université Waseda (Waseda engeki hakubutsukan 早稲田演劇博物館)³⁸. Cependant, ni Shōyō ni Kobayashi n'eurent le pouvoir d'assurer la survie du Kokuminza en dépit de leur prestige intellectuel : ces représentations tokyoïtes parurent *a posteriori* comme un feu d'artifice final avant l'inéluctable dissolution du groupe. Entre deux succès ponctuels, celui-ci était en effet contraint de donner des représentations conjointes avec d'autres troupes afin d'assurer le remplissage des salles. Tombé dans une situation extrêmement difficile, il atteint peu à peu le stade de troupe itinérante pour espérer survivre. La teneur des programmes fut modifiée, désormais constituée essentiellement de pièces courtes en un acte, nommées « variétés ».

- 27 Alors que le Kokuminza peinait à convaincre, le Takarazuka prenait un nouvel envol en faisant découvrir au Japon la forme de la revue à grand spectacle, avec le succès fracassant du *Mon Paris* (モンパリス, 1927) de Kishida Tatsuya 岸田辰彌 (1892-1944), jeune frère du peintre Kishida Ryūsei 岸田劉生 (1891-1929). La nouveauté du genre revue, centré sur la vitalité de la danse et de la musique, tranchait de façon singulière avec les « contes féériques » (*otogi kageki* お伽歌劇) et « pièces d'époque » (*jidai-mono* 時代物) qui constituaient jusqu'alors le fonds du répertoire du Takarazuka. Elle déterminera très nettement l'orientation des spectacles ultérieurs vers le dynamisme et le culte de la magnificence. Dans l'intention de rentabiliser ses représentations en misant sur les égéries du moment, le Kokuminza partit en mai 1930 en tournée à Kyūshū avec une pièce de Kishida, ajoutant à sa distribution quelques vedettes du Takarazuka³⁹. Avec *Parisettes* パリゼット en août 1930, Shirai Tetsuzō porta cependant la forme de la revue et le Takarazuka au sommet de leur popularité, au détriment – précisément – du Kokuminza. Shikō tenta une dernière fois de sauver l'entreprise en unifiant les tarifs d'entrée au prix de cinquante *sen* en septembre, mais ceci n'eut qu'un impact limité et il dût finalement se résoudre à dissoudre la formation, devenue moribonde, en novembre de la même année. Comment expliquer cet échec après quatre ans et demi d'existence, malgré une distribution prometteuse et de fortes convictions idéologiques ? Shikō invoqua deux raisons majeures : sa propre impuissance, et plus prosaïquement, le mauvais emplacement de la salle du Chūgekijō, à quelques pas du Daigekijō. Inversement à l'effet escompté, le Kokuminza souffrit de manière indéniable de la proximité du Takarazuka, dont la concurrence rendait toute autre initiative pratiquement invisible⁴⁰. Même en attirant les visiteurs d'Ōsaka et de Kōbe avec des pièces telles que *Hamlet* ou *l'Ermite*, la troupe ne put survivre dans l'ombre du théâtre musical de jeunes filles.
- 28 Dans le même ordre d'idées, il convient également de citer l'expérience désastreuse des représentations du Takarazuka Variety 宝塚バラエティー au Chūgekijō, en 1932. La démarche consistait à rompre avec le style romantico-dramatique des productions du Takarazuka (revue mise à part), et de proposer des spectacles dans la veine comique, faisant jouer les élèves du Takarazuka avec des artistes masculins spécialement invités pour l'occasion, comme Kishida Tatsuya, l'auteur de *Mon Paris*, l'acteur-chanteur Yamano Ichirō 山野一郎 (1899-1958), ou le célèbre comédien Furukawa Roppa 古川緑波 (1903-1961)⁴¹. La force de groupe du Takarazuka parut compromise par l'intégration d'éléments extérieurs à la troupe au titre de tête d'affiche. Ne parvenant pas à fédérer les spectateurs, l'expérience prit fin en août 1932, après seulement deux spectacles.
- 29 Bien que les tentatives du Kokuminza et du Takarazuka Variety ne soulevèrent guère l'enthousiasme populaire, Kobayashi ne semblait pas ébranlé dans sa volonté de

produire sur les bases offertes par le Takarazuka une troupe mixte qui serait reconnue nationalement. Dans un article de l'*Ōsaka Mainichi Shinbun* daté du 3 juin 1939, il réitéra ses grandes idées concernant l'avenir offert à la musique japonaise par l'incorporation des instruments occidentaux, et souligna fermement son intention de former à nouveau des garçons au printemps suivant pour élargir le registre du théâtre musical féminin, voire l'élever à de plus hauts standards. Ce désir, s'il fut dans un premier temps contrarié par le contexte de la Seconde Guerre mondiale, présida des réalisations concrètes dans les années d'après-guerre, par l'initiative individuelle d'un jeune homme de retour du front qui précipita la formation de la section masculine longtemps poursuivie par Kobayashi Ichizō.

Une seconde chance ?

- 30 À l'automne 1945, Kobayashi reçut la lettre d'un inconnu, Jōkin Fumio 上金文雄 (1923-2005), qui se décrivait comme un admirateur de longue date du Takarazuka. Il avait vu sur scène *Mon Paris* à l'âge de quatre ans, et en gardait un vif souvenir. Lui-même vocaliste, il manifestait à présent le désir de se lier à la troupe comme artiste, et suggérait l'idée de la représentation au Takarazuka de comédies musicales qui intégreraient des garçons. Jōkin ne s'attendait guère à obtenir une quelconque réponse. Quelle ne fut pas sa surprise de se voir bientôt adresser une carte postale signée de la main du fondateur de la troupe, l'invitant à se présenter à son « bras droit » concernant les affaires de la revue, le directeur administratif Hikita Ichirō 引田一郎. La célérité de cette réponse souligne le fait que l'entrepreneur, conformément à sa déclaration d'intentions de 1939, réfléchissait plus que jamais à incorporer des hommes au Takarazuka lorsque la compagnie aurait la possibilité de reprendre le cours normal de ses représentations au Grand Théâtre, alors réquisitionné par l'armée d'occupation américaine⁴². Un appel à candidatures fut bientôt lancé par le vecteur de la publicité dans la presse quotidienne, pour une audition à l'hiver 1945. Celle-ci fut la première d'une série de quatre campagnes de recrutement de garçons, organisées entre décembre 1945 et janvier 1952⁴³. Si l'annonce fonctionna à merveille, peu de profils retinrent cependant l'attention de Kobayashi et Hikita, qui avaient intégré d'office Jōkin, impressionnés par la détermination du jeune homme⁴⁴. Deux chanteurs issus d'écoles spécialisées ainsi que deux transfuges de l'orchestre d'accompagnement du Takarazuka furent sélectionnés pour intégrer la première promotion, qui débuta bientôt sa formation dans une salle de répétitions séparée du lieu d'apprentissage des filles⁴⁵. Kobayashi déplora souvent la difficulté de rassembler des artistes masculins de valeur, contrairement à l'abondance de candidatures « acceptables » pour des places de chanteuses ou de danseuses. Bien connu pour son mode de pensée conservateur considérant le mariage comme l'unique destin souhaitable de la femme, il expliquait cette différence de la façon suivante⁴⁶ :

Quoi que l'on dise, le choix d'une jeune femme de dix-neuf ou vingt ans de se vouer à la scène n'engage pas son avenir ; c'est pour ainsi dire un moyen comme un autre de constituer une partie de sa dot avant son mariage. [...] Cependant, la situation est extrêmement différente pour un jeune homme d'une vingtaine d'années. C'est le moment crucial où il doit choisir le chemin à suivre pour le restant de sa vie. Il ne peut décider de façon aussi tranchée de devenir un artiste. Quand on réfléchit bien à son futur et ses compétences, il n'est pas possible de prendre telle décision à la légère.

女の方は何といっても、十九、二十位の時に舞台人となるといふことが決してその将来を決定的にするものではない、言はば結婚前には結婚費用の一端を稼ぐよすがとなる位のものである。[...] ところが、男となると、条件が甚だしく異なるので、二十代の男といふものは、その将来の進むべき道をここで決定すべき大事な時期にあるわけだから、中々思ひ切って舞台人になるといふふんぎりもつきかねる。将来のことや自分の才能など反省すると容易に軽々たる行動が出来かねるというわけだ。

- 31 Il admettait cependant une exception à cet état de fait dans le mode de transmission des arts scéniques traditionnels :

En ce qui concerne le théâtre *kabuki*, le métier d'acteur est une profession familiale, qui se transmet de génération en génération. Ceux qui naissent dans une famille d'acteurs ou y sont élevés comme enfants adoptifs sont poussés sur scène dès leur plus jeune âge – qu'ils le veuillent ou non – afin de perpétuer le métier. [...] Les plus grands acteurs que nous ayons connus jusqu'à présent étant issus d'un tel environnement, je me demande si ce n'est pas la meilleure méthode pour obtenir d'excellents hommes de scène, et pas seulement au *kabuki*⁴⁷.

歌舞伎劇の方では、俳優といふ職業を一つの家業として、親から子、子から孫へと伝へてある。俳優の家に生まれたもの、或いは養子として貰はれて来たものは、世襲の家業を継いでゆくといふ意味で、有無を言はせず子供の頃から舞台に立たされてある。[...] 今までの多くの名優がかうして生れ来ったことを思ふと、歌舞伎劇でなくとも、総じて男の舞台人といふものは、結局かういふ方法によらざれば、優れたものは生み出し得ないのではないかと思ふ。

- 32 Kobayashi ne considérait pas indispensable pour une femme la vocation de la scène, dans la mesure où son statut d'artiste devait idéalement n'être que transitoire. En revanche, un talent et un engagement bien supérieurs à ceux des recrues féminines étaient exigés de la part des hommes. La seconde audition (mars 1946) refusa ainsi, tout comme la première, nombre de candidats, pour ne retenir que trois postulants : Inoue Tōru 井上亨 (Koizumi Tetsu 小泉徹), Mugishima Haruo 麦島春夫 (Komatsu Haruo 小松春夫), et Nishino Kōzō 西野皓三⁴⁸. Il est probable que l'actualité sociale du printemps 1946 renforça le choix d'incorporer des garçons dans une structure jusqu'alors farouchement défendue par les audiences comme féminine : la promulgation d'un nouveau système éducatif qui devait progressivement rendre mixtes les lycées rendait en effet propice une nouvelle tentative en faveur de la mixité au Takarazuka, institution elle-même organisée sur le modèle d'une école. D'autre part, les auteurs écrivant pour la troupe se ralliaient eux aussi progressivement à l'idée de la mixité. Hori Seiki, qui mettait alors en scène une nouvelle version de *Carmen* pour la réouverture publique du Grand Théâtre (avril 1946), plaida dans la presse en faveur de l'utilisation complémentaire de voix masculines :

Il manquait cruellement quelque chose dans l'exclusive féminité [de la distribution]. J'ai moi-même pensé nombre de fois à mélanger les voix [féminines et masculines], au moins pour un chœur invisible dans les coulisses. En n'employant que des femmes, la saveur du *Carmen* que nous donnons présentement ne ressort absolument pas, et le choix des œuvres pour une distribution féminine est de fait limité. Il est naturel de parfois désirer un autre plat lorsque l'on mange le même menu à longueur d'année. Bien sûr, ce n'est pas parce que nous intégrerions des garçons que nous pourrions donner de véritables opéras. [...] D'ici quelque temps, nous devrons toutefois ajouter des voix masculines, au moins dans un chœur invisible⁴⁹.

女ばかり、そこには随分物足りなさがあつた。顔の見えない舞台裏のコーラスだけでも混声すればと思つたことも幾度もあつた。今演っているカルメンにしても女だけでは到底その味が出せないし女ばかりとなると自然に題材は限定され、年中定食ばかり食っているといったわけで、やはり時には一品料理もほし

いのが人間である。しかし、今急に男が入ったからといって勿論本格的オペラなどやれるわけもない。[...] だが顔の見えないコーラスだけは近く男声を混へることになろう。

Fig. 1 : Une partie des élèves des première et seconde promotions de la section masculine du Takarazuka, 1946

De gauche à droite : Morimoto Yoshimasa, Mugishima Haruo, Jōkin Fumio, Nishino Kōzō, Inoue Tōru, Sakurai Haruo

© Tsuji Norihiko/Kōbe Sōgō Shuppan Center

- 33 Insatisfait de la contrainte qu'imposaient les limites techniques d'une troupe de femmes, Hori fut le premier à énoncer l'idée d'une utilisation chorale des garçons. Conscient du poids du passé du Takarazuka, il n'estimait cependant pas nécessaire d'aller jusqu'à faire monter des hommes sur la scène, préconisant plutôt un « double système » (*nibusei* 二部制) où la revue aurait poursuivi la voie du théâtre musical féminin, tandis que des opérettes auraient été montées comme projets parallèles avec les garçons, dans la même dualité qu'avaient connue Takarazuka et Kokuminza. Pour Kobayashi toutefois, l'ensemble vocal n'était que le premier pas vers une transformation plus profonde : après avoir ajouté des voix masculines sous forme de chœurs de l'ombre ou de disques⁵⁰, il s'agirait de faire apparaître graduellement des acteurs masculins dans des pièces secondaires (il prévoyait pour cela des drames modernes à la façon du *shingeki*), puis de faire émerger des artistes taillés pour le genre revue. Sa volonté de rendre mixtes les représentations du Takarazuka n'impliquait pas pour autant de renoncer à la présence des *otokoyaku*. Il précisait ainsi :

J'insiste sur le fait qu'intégrer [des acteurs] ne signifie pas leur faire prendre la place des *otokoyaku*. Tant que la scène de la revue sera un monde « de beauté et de rêve », je n'ai pas l'intention d'abandonner cette beauté du travestissement en costume d'homme. Tels les *onnagata* du *shinpa*, les *otokoyaku* ont une beauté et un rôle qui n'appartiennent qu'à eux⁵¹...

然しそれはあくまでも「加入」であって男役に置きかわるものではない。レヴィユウの舞台が「美と夢の世界」である限り「男装の美しさ」は捨てたくは

ない。新派の女形の於ける如くレビューの舞台には「男役」でなくては出せない美しさや役があるのだから……。

- 34 À plusieurs titres, la comparaison avec le théâtre *shinpa* n'est pas anodine : si en encourageant l'apparition d'actrices, cette forme avait marqué une rupture réelle avec le théâtre classique, elle n'en avait pas moins pratiqué une large hybridité des distributions en mêlant actrices et *onnagata*, malgré l'antinomie de leurs positions⁵². L'anecdote et néanmoins révélatrice dépression nerveuse de Mizutani Yaeko 水谷八重子 (1905-1979) à la suite d'une représentation mixte avec l'*onnagata* Hanayagi Shōtarō 花柳章太郎 (1864-1955), tant celui-ci était plus vrai, plus féminin et plus convaincant qu'elle, illustre à cet égard la difficulté de concilier la présence d'acteurs des deux sexes incarnant sur scène le même genre, qu'il fût masculin ou féminin. Le problème se posait en termes différents concernant le Takarazuka, dans la mesure où – et ceci le distingue notamment du *kabuki* – il n'était pas exigé des *otokoyaku* de représenter une masculinité véritable, que les spectateurs auraient pu reproduire à leur tour. Le registre souhaité était celui d'une masculinité alternative, fantasmée, qui fonctionnait particulièrement dans le cadre onirique proposé par les spectacles de la revue. En somme, une masculinité sur laquelle les acteurs hommes ne pouvaient empiéter. Plus prosaïquement, tant que la présence des *otokoyaku* représentait un objet de fascination qui lui-même garantissait le remplissage des salles, il eut été un très mauvais calcul pour Kobayashi, entrepreneur et stratège, que de les remplacer intégralement par des acteurs. À la lumière des tentatives précédentes, il apparaissait encore moins probable que le public, seul souverain, acceptât une telle évolution ou, à proprement parler, une telle révolution.
- 35 Malgré les grandes déclarations du fondateur quant à leur incorporation progressive, les artistes masculins durent en réalité prendre leur mal en patience : hormis une brève apparition pour les élèves de la première promotion lors d'un gala de variétés en décembre 1945 à Nishinomiya, la section n'eut pas la moindre occasion de monter sur scène, même de façon « invisible ». Les membres n'en poursuivaient pas moins avec opiniâtreté leur apprentissage, gardant l'espoir de pouvoir jouer un jour devant les quelques trois mille spectateurs du Grand Théâtre. Il fallut toutefois qu'ils se contentent, pour toute l'année 1947, de deux jours de représentations au Chūgekijō en décembre, à l'occasion du spectacle gratuit de fin d'année destiné aux lecteurs de *Kageki*. Encore n'intervinrent-ils que dans deux pièces du copieux programme en cinq parties⁵³. Le *mangaka* Tezuka Osamu 手塚治虫 (1928-1989), lui-même originaire de Takarazuka et bien connu pour sa passion pour la troupe, faisait partie de l'audience. Il commenta de la façon suivante l'impression persistante, et pour le moins très différente de celle suscitée par les spectacles habituels de la revue, que lui laissa cette singulière représentation mixte :

[Les recrues masculines] ne montèrent sur scène qu'une seule fois, à titre expérimental, dans une opérette. Filles et garçons jouaient donc une comédie musicale à la façon de la Tōhō. Quand les filles entrèrent en scène, je me rendis compte pour la première fois de leur féminité. Quand il n'y avait que des femmes sur scène, celles-ci n'apparaissaient pas comme un objet de désir. Je perçus leur charme pour la toute première fois : elles étaient séduisantes par la présence des garçons⁵⁴.

彼らが一種のテストケースとして舞台に立って一度だけオペレッタをやった。つまり男と女が東宝ミュージカルのようなものをやった。そのとき女が出てきたとき、あああれは女だなと初めて思った。つまり、女だけ見ても性の対

象にならない。男が出てきて女が色っぽいと、初めてセクシーだなという感じがした。

- 36 Comme le souligne Tezuka, l'érotisme du corps féminin jusqu'alors « gommé » par la distribution des spectacles surgissait soudain de la confrontation scénique avec des mâles « biologiques ». On comprend alors les interrogations sur le bénéfice de l'opération : afin de construire un « théâtre national », Kobayashi avait dès les débuts de la troupe insisté sur la nécessité de proposer un spectacle sain, familial, visible par tout type d'audience, refusant farouchement nudité et érotisme pour leur non-nécessité artistique⁵⁵. La troupe féminine de la Shōchiku, grande rivale historique du Takarazuka, s'était d'ailleurs insérée dans ce créneau afin de proposer un style plus mature et sensuel, parfois surnommé « Takarazuka pour adultes »⁵⁶. Les choix de nomenclature contribuaient également à une infantilisation générale des artistes du Takarazuka, qui étaient officiellement des « élèves », et non pas des « actrices », terme à la connotation sulfureuse qui contribua au caractère vilipendé de la profession au Japon de la fin du XIX^e aux premières décennies du XX^e siècle⁵⁷. De même, contrairement à l'utilisation du terme « rôle d'homme » (*otokoyaku*) pour désigner les rôles masculins, il n'y avait encore guère de « rôles de femmes » (*onnayaku*). Kobayashi avait préféré le terme de « rôles de jeune fille » (*musumeyaku*) pour l'implicite nuance de pureté et de naïveté que celui-ci renfermait. Malgré une ligne de conduite artistique excluant toute scène inconvenante, le risque d'une brusque érotisation de la figure de la *musumeyaku* et, conséquemment, d'une profonde remise en cause de l'identité du Takarazuka, contribua peut-être à maintenir durablement la section masculine à l'abri des regards. Il semble cependant improbable que la masculinité fantasmatique des *otokoyaku* ait pu être escamotée par la présence virile des acteurs. D'après les documents iconographiques de l'époque, le style physique des garçons se rapprochait singulièrement du personnage de dandy androgyne affectionné par le public des *otokoyaku*, avec une abondante utilisation de cosmétiques et une recherche toute particulière de l'élégance. Les recrues rapportèrent d'ailleurs avoir appris les techniques du maquillage de scène auprès de leurs partenaires féminines, ce qui explique une uniformisation esthétique certaine. Cependant, derrière cette apparence d'entraide, artistes masculins et takarasiennes se percevaient mutuellement d'une façon bien plus complexe.

Honni soit qui mâle y pense : le regard des takarasiennes

- 37 Bien que faisant table à part au réfectoire et s'entraînant dans des salles séparées, les élèves des deux sexes se croisaient régulièrement dans les bâtiments de la compagnie. Les rapports entre filles et garçons étaient officiellement plutôt cordiaux. Des amourettes, faites de lettres sucrées et de rendez-vous galants, naquirent même entre élèves devenus familiers. Jōkin se souvient avoir lui-même envoyé une lettre d'amour à Yachigusa Kaoru 八千草薫 (1931-), qui était alors l'objet de l'admiration de tous les garçons du Takarazuka, et raconte avoir été vertement réprimandé à ce sujet par le directeur Hikita, qui le convoqua en compagnie de plusieurs de ses camarades et leur tint le sermon suivant : « c'est encore bien tôt, vous êtes toujours en pleine formation ! Considérez-vous comme grands frères et petites sœurs, et étudiez »⁵⁸. Suite à cette entrevue, les relations filles-garçons furent placées sous une étroite surveillance :

interdiction formelle fut faite de se parler, même en se croisant par hasard à l'extérieur du Takarazuka. L'école devait rester un lieu d'apprentissage, et non d'éveil à la sensualité.

- 38 Comme en 1919, la présence de jeunes hommes au Takarazuka était loin de faire l'unanimité parmi les takarasiennes. L'actrice Ai Michiko 阿井美千子 (1930-), qui entra au Takarazuka en 1946 avant de céder aux sirènes du cinéma et de rejoindre les studios de la Tōei en 1954, confirme l'opinion très tranchée des filles sur ces « intrus » :

Ils étaient toujours là lorsque nous montions sur scène, mais les élèves en représentation comme les spectateurs faisaient mine de ne pas les voir – aussi avions-nous pitié d'eux. Quasiment toutes les élèves étaient opposées à la présence de garçons, certaines d'entre elles étant venues [au Takarazuka] en pensant que c'était là le « jardin des femmes ». Elles manifestaient donc un fort sentiment de résistance⁵⁹.

私たちが舞台に立っていると、すぐそばに(男子研究生の)顔があったんですけど、出演している生徒もお客さまもあえて見ないようにしているという感じがしたね。私らはかわいそうやと思いました。生徒の中では、『女の園』やと思って入ってきたのに、男の人がいてはったというので抵抗感もあって、ほとんどの生徒が男の人がいるのに反対でした。

- 39 Après l'intégration des deux premières promotions, une enquête fut menée dans le numéro de mai 1946 de *Kageki* auprès de vingt-trois vedettes du moment. Les rédacteurs les interrogèrent entre autres sur leur opinion au sujet de l'intégration de garçons. Similairement à ce que rapporte Ai Michiko, l'opposition à la présence masculine était générale chez les takarasiennes. À l'exception de Kamiyo Nishiki et de Yūhi Akane, toutes exprimèrent leur désaccord sur le principe, certaines nuancant leur position en suggérant de destiner la présence masculine à un projet alternatif – à la façon du Kokuminza.

Je suis contre. Le Japon a peut-être actuellement un grand besoin de spectacles musicaux mixtes, mais nous voulons préserver la pureté, la justesse et la beauté symboles du Takarazuka. (Koshiji Fubuki 越路吹雪, 1924-1980)

反対です。男性加入に依る歌劇は現在の日本に大いに望ましい事ですが、私たちは宝塚歌劇のモットーたる「清く、正しく、美しく」を保ちたいと思います。

Si l'on intègre effectivement des garçons, l'atmosphère spécifique qu'avait jusqu'alors le Takarazuka serait détruite. [...] Nous désirons vivement le garder tel qu'il est aujourd'hui, le rendre meilleur de nos propres forces, et maintenir à jamais à distance l'idée d'y ajouter des garçons. (Otowa Nobuko 乙羽信子, 1924-1994)

今もし男性加入が実行されれば、今までの宝塚特有の雰囲気は消滅するでしょう。[...] 永久に男性加入という言葉は私たちから縁遠いものとして今のままの歌劇団を私たちの力でよきものにしてゆきたい気持ちいっぱいです。

L'atmosphère de rêve caractéristique des spectacles de la revue étant préservée par sa composition entièrement féminine, je m'oppose au fait d'intégrer des garçons au Takarazuka d'aujourd'hui. Cependant, j'y serais favorable si l'on choisit des actrices pour jouer avec eux dans une troupe totalement à part, avec un autre nom. (Kasugano Yachiyo 春日野八千代, 1915-2012)

宝塚歌劇の持つ夢の様な雰囲気は女性ばかりの劇団に於てこそ保たれるものだと思いますから今の「宝塚」に男性を加入させる事は反対です。しかし、全然別のものとして劇団の名前も新しく付け、共演する女優も新たに選ぶのなら賛成します。

Je suis pour l'incorporation de garçons, dans la mesure où celle-ci permettrait de donner de véritables opéras et grands spectacles. (Kamiyo Nishiki 神代錦, 1917-1989)

オペラ、グランドショウ等を男性加入により本格的にやるのは賛成です。

Je suis d'accord pour que l'on intègre des garçons, et j'ai envie que l'on donne de plus en plus d'opéras véritables. Je crois que le Japon sera capable de produire des choses n'ayant rien à envier à l'étranger⁶⁰. (Yūhi Akane 夕映あかね, dates inconnues)

男性加入結構です。そして、どんどんと本格的なオペラを上演して欲しいと思います。日本でも外国に負けない位なものが出来る様になると信じます。

- 40 Les quelques opinions favorables n'étaient pas sans rejoindre la principale critique de Kobayashi vis-à-vis des limites du théâtre musical féminin. L'argument avait copieusement alimenté les débats de *Kageki* dès le numéro inaugural de 1918 : tout en constituant une formidable vitrine événementielle, une troupe intégralement féminine présentait cependant d'un point de vue artistique un certain caractère d'« immaturité » (*mijukusei* 未熟性), d'imperfection, à laquelle pouvait pallier une distribution mixte. L'objectif final était d'atteindre le caractère véritable, « sérieux » (*honkakuteki* 本格的) d'une représentation d'opéra. Sans surprise, ce sont les mêmes termes que l'on retrouve dans le discours des takarasiennes en faveur de la mixité, sans doute elles-mêmes à la recherche d'une autre profondeur de jeu (dans ses notes, Kobayashi Ichizō avouait d'ailleurs volontiers avoir trouvé certaines de ses anciennes recrues bien meilleures dans des pièces mixtes). Or, la troupe avait prospéré sous une forme féminine, aussi immature et perfectible fût-elle. La plupart des actrices comme des audiences étaient donc attachées à cette forme, et craignaient de voir briser l'harmonie « caractéristique » du Takarazuka par une altération de ses fondements. Toute la question résidait alors dans la demande populaire. Une enquête similaire fut menée auprès du public en septembre 1946, sous la forme d'une table ronde dans laquelle des anonymes furent invités à donner leur opinion sur la question d'un Takarazuka mixte. Avançant sensiblement les mêmes arguments que les takarasiennes, les avis de l'audience se montrèrent unanimement réfractaires. Kobayashi, quoique contrarié par cet état de fait, était conscient que l'on ne pouvait imposer au public de nouvelles conventions dont celui-ci n'aurait pas manifesté le besoin, à défaut d'adhésion au projet :

Ce n'est ni une logique théâtrale ni des stratégies gestionnaires qui décideront quand il faudra intégrer des garçons [à la distribution], mais bien le désir du public. Cette demande émergera nécessairement le jour où ce dernier ne sera plus rassasié par un théâtre uniquement féminin, où il aura accumulé un certain savoir au niveau du théâtre mondial. Alors, il faudra pour la première fois concrétiser la mixité. En attendant ce jour, je pense que nous sommes dans une période de préparatifs, d'entraînement. [...] Il fallait que je me résolve à conclure qu'un théâtre mixte, même composé des meilleurs acteurs, était, pour la sensibilité japonaise de l'époque, bien moins intéressant qu'un théâtre féminin⁶¹.

いつ男性を加入すべきか—との問題を解決するのは演劇理論や経営方針が決定するのではなく、民衆の要求が決定すべき問題です。民衆が女性だけの演劇に飽き足らなくなった日、民衆が世界演劇の水準に達する教養を積んだ日に必然的に起きる要求によって、その時初めて男性加入を実現すべきで、それまではまず準備期であり、訓練期であると存じます。[...] 男性が加入したら、相当いい俳優を使ったにもかかわらず、遥かに女性だけの方が、現在の日本人の感覚では面白く感じるという結論に満足せねばなりませんでした。

Les voix de l'ombre

- 41 Suite à cette période de « préparatifs », les garçons accédèrent graduellement à un emploi concret durant les représentations. Tant que le public du Takarazuka refusait

leur présence sur scène, leur travail devait se borner, comme l'avait suggéré initialement Hori, à assurer le rôle de « choristes de l'ombre » (*kage chorus* 陰コーラス), destinés à délivrer une épaisseur supplémentaire à la partition vocale. Situés dans une cabine côté jardin, invisibles des spectateurs comme des takarasiennes, les garçons étaient chargés de la lecture de brèves lignes de texte aux endroits stratégiques du script, et de parties chorales dont le registre, de ténor à baryton, ce que certaines encyclopédies musicales nomment *baryténor*, était trop bas pour être proprement maîtrisé par les *otokoyaku*. Par l'introduction au Japon du microphone à pied en 1934, ces dernières avaient quitté le registre de soprano qui caractérisait le chant au Takarazuka, indépendamment de la spécialisation des rôles, au profit d'une accentuation du médium et du bas-médium visant à créer un contraste avec le timbre des *musumeyaku*. L'utilisation d'un artifice d'amplification fut décisive dans cette évolution de la technique vocale. En termes de tessiture, les *otokoyaku* œuvrent toujours – avec plus ou moins d'aisance – dans un registre de contralto à la coloration ronde et grave, une octave plus haute que le baryton. Leur voix de poitrine reste cependant forcée, chargée de souffle, et ne peut objectivement faire l'objet d'une comparaison avec la puissance et l'appui de la technique lyrique. Il apparaissait donc judicieux de leur adjoindre l'accord consonant de « choristes de l'ombre », pouvant former à l'occasion un « chœur au-devant de la scène » (*omote chorus* 表コーラス), lorsque les garçons prenaient place dans la fosse d'orchestre, à l'époque moins profonde qu'actuellement. Ces chœurs au-devant semblent toutefois avoir été bien moins fréquents que la dissimulation en cabine, et les choristes ne gagnaient pas davantage en visibilité⁶². À peine le public pouvait-il apercevoir le sommet du crâne des chanteurs, qu'il était aisé de confondre avec les membres de l'orchestre.

- 42 Un spectacle marqua particulièrement les audiences de l'époque et les membres de la section masculine qui y « participèrent » : *Yu la belle* (*Gubijin* 虞美人, 1951), réécrit et mis en scène par Shirai Tetsuzō d'après le roman *Xiang Yu et Liu Bang* (*Kōu to Ryūhō* 項羽と劉邦, 1917) de Nagayo Yoshirō 長與善郎 (1888-1961). Cette monumentale fresque, située en Chine ancienne, retraçait dans un crescendo dramatique et visuel prononcé la période trouble de la fin de la dynastie Qin. L'histoire trouve son paroxysme dans la guerre entre les Chu de Xiang Yu (en japonais : Kōu) et les Han de Liu Bang (Ryūhō), de 206 à 202 avant notre ère. Shirai apporta une innovation substantielle en proposant la pièce comme « programme unique » (*ippondate* 一本立て). Avec ses trente-deux tableaux, *Gubijin* fut le premier spectacle long format du Takarazuka. Ses près de quatre heures de représentation permirent un développement dramatique jusqu'alors inédit. Malgré le nombre important d'épisodes secondaires, le fil conducteur restait simple et fédérateur : l'amour du prince hégémon des Chu, Xiang Yu, pour sa jeune épouse Yu Ji, qui, selon la légende, aurait été plus grand que son amour du royaume. Les interventions vocales de la section masculine y étaient plus nombreuses et calculées que jamais, Shirai comptant sur cette nouvelle ressource pour porter l'intensité du matériau dramatique à un degré encore jamais atteint par la troupe féminine. Photographies et publications de l'époque témoignent unanimement de l'engouement que suscita le spectacle⁶³. D'une certaine façon, *Gubijin* représenta l'apothéose du « théâtre national populaire » : dépassant le cercle du public amateur du Takarazuka, l'œuvre toucha une large audience, et fut abondamment commentée dans les médias pour sa scénographie travaillée à l'extrême, dans un style dense et spectaculaire. L'écrivain Sakaguchi Ango 坂口安吾 (1906-1955) publia dans le numéro d'octobre 1951 de la revue *Bungei Shunjū* 文藝春秋 un essai piquant sur sa première expérience de

spectateur au Takarazuka. Assistant à la représentation de cette pièce, il qualifia la scène de la revue de « tout à fait adulte » (ce qui permet de supposer que la réputation du Takarazuka comme théâtre de jeunes filles était encore bien vivace), et gratifia au passage Shirai de l'élogieux titre de « grand auteur, comme il en existe peu au Japon »⁶⁴. Il ne mentionnait cependant nullement la présence vocale des garçons, supposés élever le niveau du spectacle, et soulignait essentiellement la « qualité des *otokoyaku*, au-delà de [ses] prévisions », ainsi que la grâce des deux généraux incarnés par Kasugano Yachiyo et Kamiyo Nishiki, qui lui étaient apparues sur scène « tels des géants » sur leurs montures équines.

- 43 L'auteur des adaptations pour le Takarazuka de *la Rose de Versailles* (*Berusaiyu no Bara* ベルサイユのばら, première version 1974) puis d'*Autant en emporte le vent* (*Kaze to tomo ni sarinu* 風と共に去りぬ, première version 1977), Ueda Shinji 植田紳爾 (1933-), donne pour sa part une version du spectacle intégrant ces « hors-scène » masculins, et souligne l'impact du chœur lors de la scène finale. Dans le célèbre épisode de la bataille de Gaixia, apogée du conflit qui conduisit à l'avènement de la dynastie Han, les soldats de Liu Bang, encerclant les dernières troupes de Xiang Yu, se mettaient à chanter la chanson des Chu (*shimen soka* 四面楚歌) afin d'affaiblir la volonté de résistance de ceux-ci. En entendant l'air de son pays natal, et persuadé que son peuple avait rallié la cause des Han, Xiang Yu capitule et rejoint Yu Ji dans la mort. Dans son plan de mise en scène, Shirai décida d'utiliser les garçons dans le rôle invisible, mais crucial des soldats Han, ce qui, toujours d'après Ueda, était parfaitement efficace du point de vue dramatique, mais rencontra de nombreuses réactions de rejet de la part des aficionados réfractaires aux harmonies des voix masculines⁶⁵. Pis encore : malgré leur présence clé, le nom des artistes masculins n'apparaissait nulle part dans le programme du spectacle⁶⁶. Les garçons étaient donc relégués à une double invisibilité, un amer rôle de soutien sans reconnaissance publique, ce que souligna avec acidité une colonne du *Sunday Mainichi* サンデー毎日 datée du 19 juillet 1953 :

Tandis que les élèves féminines entrées avec eux [à l'école du Takarazuka] avaient toutes fait leur première scène au Grand Théâtre et montaient à vue d'œil les marches du vedettariat, on riait froidement des garçons qui poursuivaient leur entraînement sans jamais voir le jour. Les uns après les autres, ils partaient vers d'autres troupes. Les élèves masculins en voie de disparition... nous sommes bel et bien dans le royaume des femmes⁶⁷.

同時に入学した女生徒がみんな大劇場で初舞台をふみ、ぐんぐんスターへの道を進んでいるとき、陽の目をみない稽古に「なんやねん、男のくせして」と冷笑され、転向組が相次いで出る有様となった。「消えてゆく男生徒」さすが女人王国である。

Pour l'émergence d'un nouvel art populaire

- 44 Suivant le schéma d'action esquissé par Hori (cf. *infra*), Kobayashi décida de contourner les réticences du public à l'intégration de garçons dans la revue en créant de nouveau une nouvelle troupe, un « à-côté » qui devait idéalement permettre l'exploration d'autres territoires scéniques : le *Takarazuka Shingeiza*, « Théâtre Takarazuka du nouvel art ». La situation n'était pas sans rappeler les circonstances de la fondation du Kokuminza. Ce basculement récurrent de la mixité d'une position centrale à une position périphérique confirmait l'extrême difficulté d'intégrer durablement des hommes dans ce qui était populairement perçu comme le sanctuaire des femmes, et énergiquement défendu comme tel par ses artistes⁶⁸.

- 45 Cette nouvelle unité fut officiellement créée à l'automne 1950 sous l'appellation de Takarazuka Shingeiza Dōjō 宝塚新芸座道場. Le mot *dōjō*, dont il faut ici comprendre la connotation martiale comme un « lieu d'entraînement vers l'épreuve de la scène », fut retiré du nom début 1952. Cette idée d'apprentissage, presque d'amateurisme, n'était pourtant pas innocente : proposer des spectacles d'une moindre échelle et finition permettait par contraste de valoriser les productions du Takarazuka au Grand Théâtre. Les représentations du Shingeiza, dans un premier temps gratuites, étaient à cet effet programmées en fin de matinée, juste avant celles du Takarazuka. Kobayashi craignait en effet que le départ des grandes vedettes du moment (Koshiji Fubuki, Otowa Nobuko, Awashima Chikage, Kuji Asami...) vers le monde du cinéma et de la chanson ne mette la popularité de la troupe féminine à rude épreuve. Il fallait donc trouver un moyen d'« hameçonner » le public en lui offrant une gamme de spectacles variés, et accessibles sur le même site⁶⁹. Le vaste complexe de divertissement de Takarazuka, sur les berges de la rivière Muko, offrait un cadre propice au déploiement de ce système de « service intégré » (*one set*). Tandis que les troupes féminines du Takarazuka occupaient à l'année le « Grand Théâtre » (d'une capacité approximative en 1950 de trois mille sièges), le « Théâtre intermédiaire » (Chūgekijō 中劇場, mille trois cents sièges) fut reconverti en salle de cinéma. Le « Cinéma Takarazuka » (Takarazuka eiga gekijō 宝塚映画劇場) projetait ainsi principalement les films réalisés par les studios de la maison, la compagnie Takarazuka Eiga 宝塚映画. Enfin, le « Petit Théâtre » (Shōgekijō 小劇場, quatre cents sièges) devait abriter les activités du Shingeiza – décision stratégique qui tirait avant tout les leçons de l'échec du Kokuminza : en réunissant une équipe nombreuse dans un lieu théâtral qu'elle ne parvenait pas à remplir, Kobayashi et Shikō avaient manifestement vu bien trop grand, et peut-être faussé dès ses débuts les chances de réussite du Kokuminza. Le point de départ du Shingeiza devait donc être plus modeste, et proposer avec peu d'artistes l'atmosphère d'un *yose* 寄席 moderne⁷⁰, ces salles intimistes destinées depuis la fin de l'époque d'Edo aux représentations d'arts oraux comme le *rakugo* 落語, le *kōdan* 講談, et plus tardivement, le *manzai* 漫才.
- 46 Les premières représentations du Shingeiza, en novembre 1950, permirent ainsi à sept membres de la section masculine (Jōkin, Mugishima, Suzuki, Enami, Taji, Yamaguchi et Yokoyama) de faire leurs véritables débuts sur scène, les tableaux dans le style « revue » donnant enfin aux jeunes hommes l'opportunité de faire valoir leur apprentissage intensif en danse. Les rôles féminins furent confiés à des takarasiennes – dont certaines très expérimentées, comme Asaji Shinobu 浅茅しのぶ (1925-), qui entraînait dans sa treizième année d'activité et participait ponctuellement aux films des studios Takarazuka Eiga. Malgré cette distribution qui misait sur l'expérience des artistes, le style de jeu recherché par le Shingeiza se voulait foncièrement différent de celui du Takarazuka⁷¹. Les programmes donnés se tournaient résolument vers la variété et la diversité des performances, incorporant des éléments très hétéroclites. Avec l'intégration, en 1951, de jeunes duos de *manzai* proposant entre deux tableaux leurs numéros comiques (Yumeji Itoshi et Kimi Koishi 夢路いとし・喜味こいし, Akita A-Suke et B-Suke 秋田Aすけ・Bすけ), le Shingeiza entra de plein pied dans une théâtralité à mi-chemin entre music-hall et *yose*.
- 47 Après cinq ans d'interruption, la quatrième – et dernière – campagne de recrutement masculine du Takarazuka fut organisée en 1952, intégrant douze nouveaux élèves⁷². Ce chiffre plus important que celui des campagnes précédentes peut être interprété de deux manières : cette promotion était peut-être en partie destinée à compenser les

pertes dans les effectifs masculins du Takarazuka, plusieurs garçons ayant effectivement déjà quitté les rangs, à la recherche d'opportunités artistiques plus concrètes (les autres avaient trouvé une échappatoire à l'inactivité scénique sous les auspices du Shingeiza) ; ou bien ce recrutement visait-il essentiellement à renforcer les effectifs du Shingeiza plutôt que ceux du Takarazuka. Les recrues de janvier 1952 montèrent d'ailleurs sur la scène du Shingeiza dès le mois suivant⁷³.

- 48 La quantité de notes laissées par Kobayashi au début des années cinquante concernant cette troupe, dans les colonnes mêmes du mensuel dédié au Takarazuka, témoigne incontestablement de l'attention portée à ce groupe. La volonté de développer la nouvelle unité s'exprimait également par l'utilisation de différents médias, selon une formule déjà éprouvée avec succès par le Takarazuka. En février 1952, le Shingeiza obtint ainsi sur les ondes de la Shin Nippon Hōsō 新日本放送 (actuelle MBS) sa propre émission de radio hebdomadaire, *Takarazuka Shingeiza parade* 宝塚新芸座パレード, donnant l'occasion aux artistes de chanter des extraits du répertoire proposé sur scène et de communiquer autour des activités de la troupe. Dépassant progressivement les frontières du Kansai, le Shingeiza commença à se produire à Tōkyō et en tournée dans les provinces du Kyūshū, emmenant avec lui son orchestre attitré, composé d'une dizaine de membres. Ce n'est qu'après avoir démontré sa capacité à remplir les salles que sa base opérationnelle fut transférée à l'ancien Chūgekijō en 1953 – ses animateurs veillant scrupuleusement à ne pas reproduire l'erreur du Kokuminza. La salle de cinéma devint entièrement dédiée aux activités du Shingeiza sous le nom de Takarazuka Shingei Gekijō 宝塚新芸劇場, et resta jusqu'à sa fermeture en 1972 le « repère » des garçons parachutés dans cette troupe (cf. fig. 2). Ils n'étaient, à cette dernière date, plus que quinze membres à être toujours sous contrat avec le Takarazuka.

Fig. 2 : Une partie des recrues masculines en 1953

De gauche à droite : Inoue Tōru, Enami Takayoshi, Suzuki Shigeo, Taji Keiji, Fukushima Wataru, Yamaguchi Akihiko, Jōkin Fumio, Mugishima Haruo

© Tsuji Norihiko/Kōbe Sōgō Shuppan Center

- 49 L'unité masculine de la revue fut subitement dissoute en mars 1954, sans aucun cérémonial d'adieu, à la différence des hommages rendus aux takarasiennes sur le départ (cf. fig. 3). Depuis qu'un lieu d'activité pour ses garçons avait été trouvé avec le Shingeiza, le projet n'avait plus guère de raison d'exister : malgré les rêves et grands idéaux de Kobayashi, le public comme les actrices restaient invariablement attachés à un Takarazuka féminin, en dépit de ses faiblesses artistiques. Une partie des recrues furent donc transférées comme membres permanents du Shingeiza. Ceux qui s'étaient spécialisés en danse décidèrent de rejoindre l'équipe de danseurs du théâtre Kitano d'Ōsaka (Kitano Gekijō dancing team 北野劇場ダンシングチーム)⁷⁴. Le Shingeiza donna par la suite quelques représentations au Kitano, l'occasion de grandes retrouvailles entre les anciens de la section masculine. En 1956, le répertoire s'étoffait par des représentations spéciales de « *Shingeiza kabuki* » : à cette occasion, les acteurs de *kabuki* Arashi San.emon XI (十一代目嵐三右衛門 ; 1906-1980), Kataoka Nizaemon XIII (十三代目片岡仁左衛門 ; 1903-1994) et Ichikawa Enjūrō III (三代目市川猿十郎 ; 1915-1991), autrement connu sous le nom de Iwai Kisaburō II (二代目岩井貴三郎) vinrent se joindre aux membres permanents de la troupe, permettant de passionnants échanges artistiques entre artistes venus de l'univers du Takarazuka et du *kabuki*. Il y avait indubitablement là une forme de retour aux sources du projet originel de Kobayashi de développer un nouveau *kabuki* basé sur la musique occidentale. Ueda Shinji, qui eut l'occasion de diriger les acteurs dans les années 1960, se souvient d'un groupe à l'atmosphère familiale, mais aux artistes néanmoins très professionnels⁷⁵. Après la mort d'Ichizō en 1957, son troisième fils, Kobayashi Yonezō 小林米三

(1909-1969), s'attela à préserver les intérêts du Takarazuka et du Shingeiya, qui s'orienta vers le théâtre « pur », non musical, présentant un visage résolument différent de ses « années revue ». En perdant sa salle fixe en 1972, destinée à être reconstruite pour des représentations plus intimistes du Takarazuka, le Shingeiya changea de vocation, devenant une structure de production pour ses artistes appelés à continuer leur carrière au théâtre, au cinéma et à la télévision. S'essouffant cruellement dans les années 1980, il cessa définitivement ses activités en mars 1988.

Fig. 3 : 26 mars 1954, le dernier jour de la section masculine

Les membres décidèrent spontanément de poser chez un photographe non loin du Grand Théâtre, avant de se séparer. De gauche à droite, au premier rang : Enami Takayoshi, Jōkin Fumio, Suzuki Shigeo, Yasunaga Jun.ichi. Rangée du milieu : Takada Jitsuo, Inoue Tōru. Rangée du fond : Yamaguchi Akihiko, Fukushima Wataru, Nagano Yoshinari, Mugishima Haruo, Taji Keiji

© Tsuji Norihiko/Kōbe Sōgō Shuppan Center

- 50 Pour le patriarche de la revue, alors octogénaire, la fin de l'aventure des *boys* en 1954 constituait un ultime échec d'intégration masculine. Il fallait désormais admettre que la revue ne pourrait fonctionner autrement qu'en tant qu'unité féminine, et qu'il y avait, finalement, dans les limites induites par sa composition le même potentiel suggestif qui avait fait le succès de l'art des *onnagata* du *kabuki* :

On a parfois essayé d'intégrer des femmes au *kabuki*, sur le motif de la présence peu naturelle des *onnagata*, mais c'est finalement grâce à ces derniers que le *kabuki* est ce qu'il est. De la même façon, il me paraît encore moins indispensable pour le théâtre musical du Takarazuka d'incorporer des garçons. Du point de vue féminin, les *otokoyaku* sont pour ainsi dire bien au-delà des hommes ; et ce sont bien les femmes qui connaissent le mieux la beauté masculine. Car les rôles masculins arrangés et interprétés par ces femmes sont perçus par la gente féminine comme des hommes bien plus séduisants que les originaux. Voici là un point sur lequel les *otokoyaku* du Takarazuka se distinguent particulièrement.

L'*onnagata* du *kabuki* représente également une femme idéale aux yeux des hommes. Dans son caractère, son style, ses attitudes, il est en tous points le modèle canonique de l'idéal féminin. Les *onnagata* possèdent de ce fait un charme supérieur

à celui de vraies femmes, ils sont des femmes au-delà de la femme. Tout comme le kabuki prospère par la sensualité inaccessible à une femme des *onnagata*, les *otokoyaku* du théâtre Takarazuka sont des hommes bien plus charmants que les hommes. Pour cette raison, je me dis qu'il en sera peut-être ainsi pour toujours.⁷⁶

歌舞伎の女形は不自然だから、女を入れなければいかんというて、ときどき実行するけれども、結局、あれは女形あつての歌舞伎なのだ。同じように宝塚の歌劇も、男を入れてやる必要はさらにない。なぜなれば、女から見た男役というものは男以上のものである。いわゆる男性美を一番よく知っている者は女である。その女が工夫して演ずる男役は、女から見たら実物以上の惚れ惚れある男性が演ぜられているわけだ。そこが宝塚の男役の非常に輝くところである。歌舞伎の女形も、男の見一番いい女である。性格なり、スタイルなり、行動なり、すべてにおいて一番いい女の典型なのである。だから歌舞伎の女形はほんとうの女以上に色気があり、それこそ女以上の女なんだ。そういう一つの、女ではできない女形の色気で歌舞伎が成り立っていると同じように、宝塚歌劇の男役も男以上の魅力を持った男性なのである。だからこれは永久に、このままの姿で行くものではないかと思う。

- 51 En reconnaissant le pouvoir d'attraction des *onnagata* et des *otokoyaku* par le biais de la sublimation plutôt que de la *mimesis*, Kobayashi donnait une dernière indication pour le développement de la troupe : entamée progressivement dans les années 1930, la mise en avant des rôles masculins, aussi bien dans l'écriture des livrets que dans la mise en scène et la publicité autour du Takarazuka, allait désormais devenir une constante. Elle perdure encore actuellement. Un courrier de spectatrice adressé à Yonezō au début des années 1960 demanda, par l'intermédiaire d'une réponse dans *Kageki*, la confirmation que la revue n'intégrerait plus jamais de garçons. Plus que le succès des *otokoyaku*, symbole d'un art dans lequel le Takarazuka s'est octroyé une position hégémonique, il convient de souligner le rôle de l'hostilité « populaire » (et plus spécifiquement celle des amateurs et amatrices « chevronnés », dont l'attachement profond et passionné change fondamentalement le caractère de la réception) dans l'asphyxie progressive de la possibilité d'une mixité.

Conclusion : la mémoire des garçons du Takarazuka

- 52 La dissolution de l'unité masculine du Takarazuka signa la fin d'une aventure de huit années durant lesquelles les recrues suivirent la même formation de chant, de danse et de théâtre que leurs homologues féminines, dans l'espoir de devenir de futures étoiles. Pourtant, non seulement ils ne foulèrent jamais la scène du Grand Théâtre à visage découvert, mais leur existence même fut graduellement oubliée à mesure que les vedettes féminines cristallisaient la passion du public.
- 53 En décembre 1998, une cérémonie fut organisée pour les anciennes recrues du Takarazuka à l'occasion de la reconstruction de l'école de musique où chaque élève devait accomplir sa formation artistique avant d'intégrer les rangs de la troupe. Bien qu'il s'agissait également du lieu d'entraînement des garçons, aucun d'entre eux ne fut contacté. Inoue Tōru (promotion de mars 1946), apprenant par hasard dans les journaux la démolition prochaine des salles de cours de sa jeunesse, se rendit à Takarazuka dans l'intention d'immortaliser en photo les lieux.

On essaya un instant de m'empêcher de passer, mais je pus entrer en expliquant que j'étais moi aussi un ancien de la maison. Même les journalistes n'étaient pas admis à l'intérieur, j'étais le seul homme. Dans la salle de danse japonaise, je revis comme si c'était hier mes danses malhabiles de jeune soldat rentré du front. Un ancien élève étrange étant venu, les jeunes filles alors en formation à l'école

m'encerclèrent et me regardèrent d'un œil empli de curiosité, comme si j'étais un homme préhistorique⁷⁷.

いったんは止められたんやけど、『僕も(歌劇団の)卒業生や』というたら、中にいれてくれました。新聞記者も中には入れなくて男は僕ひとり。日舞教室では兵隊帰りの自分の不器用な踊りの姿が昨日のように目に浮かんできました。

『珍しい卒業生が来た』ということで、在校生たちが私を囲んで、まるで原始人が来たみたいに好奇心いっぱいの目で見られましたわ。

- 54 Des hommes adamiques : il paraissait improbable aux jeunes recrues que telle initiative eût un jour existé, tant la perception publique de la revue est aujourd'hui associée à sa composition féminine. L'exemple des déboires d'Inoue Tōru n'est pas isolé : l'association d'anciennes élèves du « Cercle des amis du Takarazuka » (Hōyūkai 宝友会), qui organise ponctuellement des cérémonies privées en mémoire des membres décédés du Takarazuka et de son orchestre, n'y mentionne jamais, d'après leurs veuves, le nom des recrues masculines. De même, alors que quelques mille cinq cents anciennes takarasiennes furent conviées aux festivités commémoratives du centenaire de la revue en avril 2014, aucun membre de la section masculine ne fut invité, pas plus que leur nom ne fut mentionné dans les publications parues à cette occasion⁷⁸. L'existence de ces artistes masculins a purement et simplement été effacée de l'histoire « officielle » du Takarazuka.
- 55 Plusieurs initiatives ont toutefois récemment contribué à réhabiliter la mémoire de cette présence masculine éphémère : l'ouvrage de Tsuji Norihiko, dont nous avons repris ici les témoignages les plus pertinents, et – plus curieusement – une pièce de théâtre inspirée par ce travail de recherche, *Takarazuka Boys* 宝塚ボーイズ, originellement donnée en 2007 sous les auspices de la Tōhō, avec une distribution modeste de neuf artistes⁷⁹. Sur un livret de Nakajima Atsuhiko 中島淳彦 (1961-) et une mise en scène de Suzuki Yūmi 鈴木裕美 (1961-), cette pièce de qualité retrace de façon romancée les rêves et déboires de la seconde section masculine (1945-1954), soutenue dans sa quête d'absolu scénique par une seule femme, la tenancière du dortoir masculin, Kimihara Yoshie⁸⁰. L'œuvre devant rester une pièce de théâtre, et non une comédie musicale à part entière, l'utilisation de la musique et de la danse y est particulièrement calculée : seules les vingt dernières minutes du spectacle de 2 h 40 se présentent sous la forme d'une revue imaginaire au rythme des grandes mélodies classiques du Takarazuka d'avant-guerre, présentant sur le mode de la fiction ce qu'aurait pu être un véritable spectacle de la section masculine. Notons enfin que la pièce fut présentée avec le concours de l'administration du Takarazuka, et quelques survivants de la section masculine furent même invités à assister aux représentations (cf. fig. 4). Il faut ici souligner l'impact du travail de Tsuji Norihiko dans cette tardive visibilité.

Fig. 4 : Yoshii Taka-aki, Fukushima Wataru, Sakai Shōichi et Suzuki Shigeo

Yoshii Taka-aki, Fukushima Wataru, Sakai Shōichi et Suzuki Shigeo devant le théâtre Creation (Tōkyō) pour une représentation de Takarazuka Boys, août 2008

- 56 Aujourd'hui, la troupe ne manque jamais de célébrer et d'entretenir en toutes circonstances le souvenir nostalgique de son histoire par l'organisation de divers jubilé tels que le « jour de la revue » (*rebyū kinenbi* レビュー記念日, commémorant chaque 1^{er} septembre la première représentation de *Mon Paris* en 1927), ou encore l'avalanche d'événements spéciaux, de publicité et de partenariats médiatiques consacrés au centième anniversaire de la compagnie. Il s'agit cependant pour l'institution de ne s'en tenir qu'aux épisodes les plus glorieux. Cette stratégie vise probablement à positionner la revue à un niveau de prestige tel que celui dont peut jouir le *kabuki*, la compagnie se plaçant ouvertement dans l'optique de faire reconnaître le Takarazuka, désormais centenaire, comme une forme « traditionnelle » d'art scénique. Cette construction d'une légitimation par l'inscription dans la durée pose cependant un double problème : tout d'abord, elle remet en question les critères de détermination d'une forme théâtrale. Le Takarazuka peut-il être légitimement considéré comme un genre de théâtre ? Au sens strict, sa formation par Kobayashi Ichizō se voulait avant tout un vecteur de réalisation de la forme du *kageki*, qu'on lui accole le qualificatif de féminin (*shōjo kageki*) ou de japonais (*nihon kageki*). Nous nous contenterons de relever que le Takarazuka n'a jamais été l'unique et empirique représentant du mouvement du « théâtre musical de jeunes filles », lui-même aujourd'hui moribond. S'il en a été l'initiateur, il a de lui-même rompu avec la culture « *shōjo* » afin d'entrer en concurrence directe avec le reste du monde du théâtre contemporain, notamment sur le marché de la comédie musicale. Plus qu'un genre de théâtre, la revue Takarazuka est avant tout une troupe, malgré la multiplicité de règles spécifiques et la richesse d'un « folklore » qui lui garantissent une forte spécificité culturelle et identitaire.
- 57 Secondement, demeure la vaste question de la constitution d'une tradition, ici théâtrale, par la manipulation plus ou moins mystificatrice d'une histoire et de discours. La troupe offre à cet égard un fructueux cas d'étude, dont nous n'avons dans

cet article traité que l'une des nombreuses facettes. Délibérément réinterpréter l'histoire du théâtre pour s'attribuer l'étiquette rassurante – bien que construite de toutes pièces – d'art « traditionnel » fait clairement partie d'une stratégie très réfléchie de l'administration du Takarazuka actuel. Celle-ci se nourrit du dessein d'entretenir l'image de marque de la troupe au Japon aussi bien qu'à l'étranger, d'établir un capital prestige pour assurer sa pérennité et la viabilité de ses futurs développements. Contrairement à la croyance entretenue par Hankyū d'une renommée mondiale – essentiellement destinée à impressionner le public japonais – la revue est d'ailleurs largement méconnue sur la scène internationale en dehors du cercle des spécialistes du théâtre japonais et d'un petit nombre d'amateurs. Des questions structurelles sont sans doute responsables de cette situation : le Takarazuka relevant d'une entreprise privée contrôlant exclusivement – et jalousement – son image, il n'appartient théoriquement pas aux offices culturels du Japon d'en assurer la promotion à l'étranger ni d'offrir leur participation pour l'organisation d'événements. Ces dernières années, l'envoi en Europe ou aux États-Unis d'équipes artistiques pour préparer les adaptations japonaises d'œuvres étrangères se déroule d'ailleurs dans le plus grand secret, nul n'étant tenu en courant de ces déplacements en dehors des principaux intéressés. De même, l'invitation d'artistes étrangers à venir collaborer aux activités du Takarazuka s'effectue, nous semble-t-il, selon deux grands principes : premièrement, l'invité doit être particulièrement célèbre dans son domaine, afin de faire rejaillir son prestige sur la revue – en termes de marketing, d'effectuer une revalorisation et une consolidation de l'image de marque (*brand image*). Secondement, cette collaboration se voit limitée dans le temps, aussi la plupart des auteurs, compositeurs, costumiers et chorégraphes étrangers recevant une invitation ne sont-ils « tolérés » dans le système du Takarazuka que le temps d'un spectacle. À notre connaissance, il n'existe enfin aucun membre permanent de l'équipe technique, artistique ou administrative qui soit d'origine étrangère⁸¹ : malgré les déclarations de volonté d'internationalisation des administrateurs de la compagnie que l'on peut régulièrement lire dans la presse japonaise depuis plusieurs années, les productions de la revue demeurent « faites par des Japonais, pour le goût des audiences japonaises »⁸².

- 58 En fin de compte, le cadre théorique utilisé par l'institution afin d'instaurer, de propager et de réguler sa propre tradition, mot dont il est fait au Takarazuka un usage immodéré pour « la nostalgie attrayante qu'il évoque, le prestigieux futur qu'il assure »⁸³, doit être traité avec le plus grand scepticisme. Eric Hobsbawm, dans l'ouvrage majeur *L'Invention de la tradition*, relève comme caractéristique saillante de la « tradition » le principe d'invariance⁸⁴, dans le cas, par exemple, de pratiques culturelles fixes continuellement transmises de génération en génération. Malgré de grandes lignes de force communes à ses spectacles d'une pléthorique variété, la question de l'invariance s'avère pour le moins épineuse dans une structure au répertoire, aux influences et aux techniques en perpétuel mouvement. Relever le défi de son époque apparaît pour le Takarazuka, plus encore qu'une nécessité commerciale, un mot d'ordre idéologique qui sous-tendait déjà sa création. Proposer un théâtre actuel aux pleines capacités d'adaptation et de transformation, c'était la promesse de ne jamais se « fixer », se « fossiliser », comme Kobayashi le reprochait avec véhémence à des arts que nous considérons aujourd'hui comme pleinement « traditionnels ». La continuité revendiquée par la revue avec son passé est donc ici encore fictive, comme le démontre le silence entourant les épisodes déviant des principes voulus « invariants » –

en l'occurrence, la compromission de la nature féminine de la troupe par la présence de garçons.

- 59 Entre mystification et réalité, manipulation des discours et authenticité historique, il serait toutefois malaisé d'affirmer que le projet d'instauration de la mixité au Takarazuka fut totalement vain, voire anecdotique aux yeux des spectateurs d'aujourd'hui. Il contribua notablement à la construction de l'identité féminine de la revue, pourtant voulue par ses têtes pensantes comme transitoire, rapidement considérée comme un acquis par son public, et aujourd'hui promue par son administration comme une vérité inébranlable. Dans les tentatives successives de Kobayashi pour innover dans de multiples directions, malgré les heurts que cela provoquait avec les désirs des audiences, on peut retracer tout un pan d'histoire de la réception théâtrale, où les réactions passionnées d'adhésion ou de rejet aux options scéniques proposées ont progressivement fait émerger la « tradition » d'une troupe.
- 60 Si l'emploi d'acteurs masculins fut déplacé vers la troupe de la Tōhō ou le Shingeiza, ces troupes n'eurent pas pour autant un rôle inférieur à celui du Takarazuka dans la construction du théâtre national populaire de Kobayashi⁸⁵. Celui-ci évoquait souvent dans ses notes son espoir de faire un jour reconnaître ce qu'il nommait le « Takara-za » たらざ, une nébuleuse fonctionnant comme une guilde d'artistes sous la tutelle de la même maison-mère, Hankyū, et qui formerait un réseau de passerelles entre cinéma (Takarazuka Eiga, Tōhō Eiga) et théâtre (Takarazuka Kagekidan, Tōhō Gekidan, Takarazuka Shingeiza), permettant aux acteurs et actrices d'évoluer sur tous les fronts d'un art dramatique infiniment rêvé comme populaire. En 1956, l'année précédant sa mort, et alors qu'il avait atteint l'âge de quatre-vingt-quatre ans, Kobayashi se lança dans un ultime projet : ouvrant les deux salles du Koma Gekijō コマ劇場 à Ōsaka (Umeda) et Tōkyō (Shinjuku), il dit vouloir en faire des lieux où pourrait enfin se déployer le « théâtre national populaire ». Un tel discours est étrangement similaire à celui tenu pour l'inauguration des salles du Takarazuka Daigekijō en 1924, puis du Tōkyō Takarazuka Gekijō en 1934 : les multiples tentatives, déclarations, chimères et contradictions de Kobayashi plaident pour la quête d'un idéal théâtral perpétuellement inaccompli.
- 61 Un cinglant constat d'échec s'esquisserait presque pour la notion de « théâtre national populaire » dans le Takarazuka du ^{xxi}e siècle. Son principal défi est désormais de rompre avec une réputation de théâtre pour « dévots » et de parvenir à fédérer de nouveau un large public – ce n'est qu'à ce prix qu'il pourra encore prétendre au titre de « théâtre populaire », ce qui constitue peut-être sa véritable tradition, bien au-delà de la composition « genrée » de sa troupe ou du contenu de ses spectacles. Son histoire a cependant démontré plus d'une fois la toute-puissance du public, en particulier celle des cercles d'aficionados. En repartant à la conquête du public populaire, la revue ne peut donc se permettre de trahir les exigences d'amateurs toujours plus investis, dont la présence demeure indispensable à la prospérité économique de l'entreprise⁸⁶. Le poids de ce public n'est pas sans rappeler le phénomène des *peragoro* ペラゴロ de l'Opéra-Asakusa et des *renjū* 連中 du *kabuki*, ces associations regroupant les fervents admirateurs d'une chanteuse dans le premier cas, d'un acteur dans le second. Similairement à ce que l'on peut observer au Takarazuka dans la promotion et la mise en visibilité de telle ou telle artiste – indépendamment de son talent ou de son nombre d'années de présence dans la revue – les directeurs de théâtre (*za-gashira* 座頭) de la fin du ^{xix}e siècle jugeaient de la popularité d'un acteur par le nombre d'aficionados qu'il

entraînait dans son sillage, et en tenaient grandement compte dans l'établissement de leurs distributions. Un *star-system* avant l'heure, que Kobayashi, ironiquement, dénonçait comme parasitant la réception du théâtre à une plus grande échelle. C'est pourtant ce système qui l'empêcha de mettre en place le théâtre populaire national mixte dont il rêvait, et qui, après sa mort, fit progressivement dévier la revue de son cadre de pensée originel. Le vedettariat, riche de promesses de retombées économiques, devait dès lors devenir la principale stratégie d'action des administrateurs de la compagnie. Dans les manifestations spectaculaires les plus diverses et dissemblables, l'histoire théâtrale révèle bien des correspondances souterraines.

BIBLIOGRAPHIE

- BLACKMER Corinne E. et SMITH Patricia Juliana (dir.), *En Travesti: Women, Gender, Subversion, Opera*, New York, Columbia University Press, 1995, 381 p.
- CHŌRAKU Michiyo 長楽美智代, « Tsubo.uchi Shikō to Takarazuka Kokuminza » 坪内士行と宝塚国民座 (Tsubo.uchi Shikō et le Takarazuka Kokuminza), in TSUGANESAWA Toshihiro 津金沢聡広 et NATORI Chisato 名取千里 (dir.), *Takarazuka beru epokku* タカラヅカ・ベルエポック (Takarazuka Belle Époque), Kōbe, Kōbe Shinbun Shuppan Center 神戸新聞出版センター, 1997, p. 112-129.
- GALLO Denise P., *Opera: The Basics*, New York, Routledge, 2005, 224 p.
- HASHIMOTO Masao 橋本雅夫, *Sa se Takarazuka* サ・セ・宝塚 (Ça c'est Takarazuka), Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha 読売新聞社, 1988, 181 p.
- HENNION Catherine, *la Naissance du théâtre moderne à Tokyo (1842-1924) : du kabuki de la fin d'Edo au petit théâtre de Tsukiji*, Paris, L'entretemps, 2009, 411 p.
- HÉRITIER Françoise, *Masculin/Féminin*, vol. 1 : *la Pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996, 332 p., vol. 2 : *Dissoudre la hiérarchie*, 2003, 443 p.
- HOBBSBAWM Eric et RANGER Terence (dir.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, 322 p.
- JOUVET Louis, *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1952, 328 p.
- KAMURA Kikuo 香村菊雄, *Itoshi no Takarazuka e* 愛しの宝塚へ (À mon Takarazuka adoré), Kōbe, Kōbe Shinbun Shuppan Center 神戸新聞出版センター, 1984, 264 p.
- KAWASAKI Kenko 川崎賢子, *Takarazuka to iu yūtopia* 宝塚というユートピア (Une utopie nommée Takarazuka), Tōkyō, Iwanami Shinsho 岩波新書, 2005, 201 p.
- KOBAYASHI Ichizō 小林一三, *Itsuō jijoden* 逸翁自叙伝 (Autobiographie d'un vieil homme), Tōkyō, Nihon Tosho Center 日本図書センター, 1953 (1997), 280 p.
- KOBAYASHI Ichizō 小林一三, *Omoitsuki* おもひつ記 (Pensées), Hankyū Communications 阪急コミュニケーションズ, 2008, 492 p. Compilation des chroniques publiées dans *Kageki* de 1946 à 1957.

KOBAYASHI Ichizō 小林一三, *Shibai zange* 芝居ざんげ (Confessions théâtrales), 1942, in *Kobayashi Ichizō Zenshū* 小林一三全集 (Œuvres complètes de Kobayashi Ichizō), vol. 2, Tōkyō, Daiyamondo-sha ダイヤモンド社, 1961, p. 205-439.

KOBAYASHI Ichizō 小林一三, *Takarazuka manpitsu* 宝塚漫筆 (Notes sur le Takarazuka), 1955, in *Kobayashi Ichizō Zenshū* 小林一三全集 (Œuvres complètes de Kobayashi Ichizō), vol. 2, Daiyamondo-sha ダイヤモンド社, Tōkyō, 1961, p. 441-575.

KUNISAKI Aya 國 彩, « Taishōki no Takarazuka shōjo kagekidan no buyō katsudō ni tsuite no kōsatsu » 大正期の寶塚少女歌劇團の舞踊活動についての考察 (Réflexions sur les activités dansées de la troupe du Takarazuka à l'ère Taishō), in *Waseda daigaku engeki kenkyū center kiyō* 早稲田大学演劇研究センター紀要 (Annales du centre d'études théâtrales de l'université Waseda), vol. 8, Tōkyō, 2007, p. 311-329.

KURABAYASHI Yasushi 倉林靖, « Opera no yume, Takarazuka no yume » オペラの夢、宝塚の夢 (le Rêve de l'opéra, le rêve du Takarazuka), in KAWASAKI Kenko 川崎賢子 (dir.), *Takarazuka no yūwaku* 宝塚の誘惑 (la Tentation du Takarazuka), Tōkyō, Seishisha 青弓社, 1991, p. 213-218.

LINHART Sepp, « Le *Shinkokugeki* : un théâtre populaire un demi-pas en avant », in TSCHUDIN Jean-Jacques et HAMON Claude (dir.), *la Modernité à l'horizon*, Arles, Philippe Picquier, 2004, p. 151-166.

SAKAGUCHI Ango 坂口安吾, « Ango no shin Nihon chiri - Takarazuka joshi senryōgun, Hanshin no maki » 安吾の新日本地理-宝塚女子占領軍-阪神の巻 (Nouvelle géographie du Japon par Sakaguchi Ango, étape du Hanshin : l'armée d'occupation féminine du Takarazuka), 1951, in *Sakaguchi Ango Zenshū* 坂口安吾全集 (Œuvres Complètes de Sakaguchi Ango), vol. 11, Tōkyō, Chikuma Shōbō 筑摩書房, 1998, 525 p. Texte en ligne : www.aozora.gr.jp/cards/001095/files/45908_37864.html (consulté le 25 juin 2011).

TAKAGI Shirō 高木史郎, « Hane ōgi o motta chōchōtachi » 羽根扇を持った蝶々たち (Les papillons aux éventails emplumés), in *Oh Takarazuka rokujūnen - 'Domburako' kara 'Berubara' made* おお宝塚60年ー「ドンブラコ」から「ベルばら」まで (Soixante ans de Takarazuka : de « Domburako » à « la Rose de Versailles »), Tōkyō, Asahi Shinbunsha 朝日新聞社, 1976, p. 74-79.

TAKARAZUKA Kagekidan 宝塚歌劇団 (dir.), *Takarazuka kageki gojūnen-shi* 宝塚歌劇50年史 (Cinquante ans d'histoire de la revue Takarazuka), 2 vol., Takarazuka Kagekidan, 1964, 380 + 246 p.

TŌHŌ Engekibu 東宝演劇部 (dir.), *Teigeki Wonderland - Teikoku gekijō kajō hyakushūnen kinen dokuhon* 帝劇ワンダーランドー帝国劇場開場100周年記念読本 (Teigeki Wonderland : ouvrage commémoratif du centenaire du Théâtre impérial), Tōkyō, Pia ぴあ, 2011, 168 p.

TSUBO.UCHI Shikō 坪内士行, *Koshikata kyūjūnen* 越し方九十年 (Comment j'ai vécu ces quatre-vingt-dix années), Tōkyō, Seibō 青蛙房, 1977, 280 p.

TSUGANESAWA Toshihiro 津金澤聡廣, *Takarazuka senryaku - Kobayashi Ichizō no seikatsu bunkaron* 宝塚戦略ー小林一三の生活文化論 (la Stratégie Takarazuka : les théories de la culture et de la vie quotidienne par Kobayashi Ichizō), Tōkyō, Kōdansha Gendai Shinsho 講談社現代新書, 1991, 221 p.

TSUJI Norihiko 辻則彦, *Otokotachi no Takarazuka - yume o otta kenkyūsei no hanseiki* 男たちの宝塚ー夢を追った研究生の半世紀 (le Takarazuka des garçons : un demi-siècle à la poursuite de leurs rêves), Kōbe, Kōbe Shinbun Sōgō Shuppan Center 神戸新聞総合出版センター, 2004, 191 p.

VLASTOS Stephen (dir.), *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, Berkeley, University of California Press, 1998, 300 p.

WATANABE Hiroshi 渡辺裕, *Takarazuka kageki no hen.yō to nihon kindai* 宝塚歌劇の変容と日本近代 (les Évolutions du théâtre Takarazuka et la modernité japonaise), Tōkyō, Shinshokan 新書館, 1999, 198 p.

Documents vidéographiques (avec l'aimable prêt de Tsuji Norihiko)

Takarazuka Boys タカラヅカボーイズ, pièce de théâtre, 2010, 160 minutes.

Takarazuka danshibu – « onna no sono » no mō hitotsu no monogatari タカラヅカ男子部—「女の園」のもうひとつの物語 (la Section masculine du Takarazuka : une autre histoire du « jardin des femmes »), TV Osaka テレビ大阪, première diffusion le 13 août 2005, 47 minutes.

NOTES

1. Le terme Hanshin 阪神, qui désigne la partie du Kansai s'étendant d'Ōsaka à Kōbe sur une trentaine de kilomètres, est la contraction des caractères utilisés dans la graphie de ces deux toponymes (大阪-神戸). Si l'axe du Hanshin ne traverse directement que les villes d'Amagasaki 尼崎, Ashiya 芦屋 et Nishinomiya 西宮, les villes de Takarazuka 宝塚, Kawanishi 川西, Sanda 三田 et Inagawa 猪名川 plus au nord sont également comprises dans cette aire. La société ferroviaire Hanshin, détenue à 100 % par Hankyū depuis 2006, emprunte son nom à ce toponyme.
2. TSUGANESAWA Toshihiro 津金沢聡広, *Takarazuka senryaku - Kobayashi Ichizō no seikatsu bunkaron* 宝塚戦略—小林一三の生活文化論 (la Stratégie Takarazuka : les théories de la culture et de la vie quotidienne par Kobayashi Ichizō), Tōkyō, Kōdansha Gendai Shinsho 講談社現代新書, 1991, 221 p.
3. Bien que n'étant pas la plus ancienne formation musico-théâtrale du Japon, le Takarazuka est néanmoins la « troupe » (*gekidan* 劇団) actuellement en activité possédant la plus longue histoire ininterrompue. D'importation occidentale, l'emploi du terme *gekidan* – et sa déclinaison lyrique *kagekidan* 歌劇団, plus tardive – pour désigner une troupe émergea progressivement à la fin de l'ère Meiji (1868-1912), avec les débuts de la représentation du théâtre occidental. Auparavant les groupes d'acteurs s'organisaient suivant le principe de *za* 座, selon le système de « corporations » spécialisées dans une activité commerciale ou artistique.
4. Par effet de complémentarité entre les différents secteurs d'activité du groupe Hankyū, le public devrait idéalement se rendre au théâtre en empruntant les lignes ferroviaires de la compagnie, et faire à l'occasion ses emplettes dans les grands magasins Hankyū des terminaux de gare : c'est le principe du *one set* (ワンセット), ou « service intégré », à la profitabilité maximale pour la société – une branche commerciale stimulant les affaires des autres branches.
5. *Kyūgeki* 旧劇, mot générique regroupant les genres théâtraux apparus avant la restauration de Meiji (1868), par opposition aux formes établies à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, comme le *shinpa* 新派 (« nouveau style », courant moderne issu du *kabuki*, utilisant abondamment les ficelles du mélodrame, et se caractérisant d'autre part par la présence d'actrices, après un ban de près de deux siècles et demi) et le *shingeki* 新劇 (« nouveau théâtre », style de jeu plus réaliste inspiré du théâtre occidental, s'appuyant sur un répertoire littéraire large allant de Shakespeare à Ibsen, Tolstoï, Tchekhov, Gorki). Par le terme « ancien théâtre », il est ainsi le plus souvent fait référence au *nō* et au *kabuki*.
6. KOBAYASHI Ichizō, « Hozon shiubekarazaru kabukigeki » 保存し得べからざる歌舞伎劇 (le Théâtre *kabuki* que l'on ne doit pas sauvegarder), *Kageki* 歌劇, numéro de juillet 1924, p. 4. Faut-il ressentir dans cette pensée l'influence des tentatives de grandes réformes théâtrales et des débats au sujet du devenir de l'art dramatique qui foisonnèrent durant la période Meiji ? Voir à ce sujet l'ouvrage de Catherine HENNION, *la Naissance du théâtre moderne à Tokyo (1842-1924) : du kabuki de la fin d'Edo au petit théâtre de Tsukiji*, Paris, L'entretemps, 2009, 411 p.

7. Avec son architecture de style viennois et sa luxueuse décoration intérieure, le Théâtre impérial (Teikoku Gekijō 帝国劇場) s'imposa rapidement à Tōkyō comme le haut lieu du spectacle à l'occidentale (opéra, danse, théâtre), avant d'être repris en gestion par la Tōhō de Kobayashi Ichizō en 1940, et de devenir à partir des années 1960 le temple de la comédie musicale. Pour un panorama complet de l'histoire du Théâtre impérial, voir TŌHŌ Engekibu 東宝演劇部 (dir.), *Teigeki Wonderland - Teikoku gekijō kajō hyakushūnen kinen dokuhon* 帝劇ワンダーランド—帝国劇場開場100周年記念読本 (Teigeki Wonderland : ouvrage commémoratif du centenaire du Théâtre impérial), Tōkyō, Pia ぴあ, 2011, 168 p.

8. Les « adaptations » d'opéra des cinq premières années résultaient en fait, pour la plupart, de la pratique de coupes dans la structure de l'œuvre : si l'on joua des livrets complets, on donna par ailleurs souvent des programmes ne reprenant qu'un acte, comme ce fut le cas pour le *Faust* (1859) de Charles Gounod (1818-1893), premier opéra donné au Japon en novembre 1894 à Yokohama, par une troupe d'amateurs étrangers. Ce compromis avait deux raisons majeures : ménager le public mal préparé au rythme de l'opéra et des opérettes, et contourner les limites techniques des artistes, qui se formaient depuis peu à une technique de chant particulièrement exigeante. Kurabayashi Yasushi 倉林靖, « Opera no yume, Takarazuka no yume » オペラの夢、宝塚の夢 (le Rêve de l'opéra, le rêve du Takarazuka), in KAWASAKI Kenko 川崎賢子 (dir.), *Takarazuka no Yūwaku* 宝塚の誘惑 (la Tentation du Takarazuka), Tōkyō, Seishisha 青弓社, 1991, p. 217.

9. WATANABE Hiroshi 渡辺裕, *Takarazuka kageki no hen.yō to nihon kindai* 宝塚歌劇の変容と日本近代 (les Évolutions du théâtre Takarazuka et la modernité japonaise), Tōkyō, Shinshokan 新書館, 1999, p. 23-26. Watanabe précise cependant qu'à cette époque, la plupart des gens du peuple étaient bien plus habitués au *kabuki* qu'à la musique et au théâtre occidentaux : Kobayashi Ichizō basait donc son entreprise sur une pure projection.

10. Une autre des motivations de Kobayashi en choisissant de former une troupe de jeunes filles était probablement de conserver la clientèle masculine aisée qui constituait l'essentiel des visiteurs du *spa*. Bien que visant clairement à établir un divertissement familial, il ne pouvait se permettre, en bon stratège, de perdre les faveurs des mécènes.

11. KOBAYASHI Ichizō, *Itsuō jijoden* 逸翁自叙伝 (Autobiographie d'un vieil homme), 1953, in TSUJI Norihiko, *Otokotachi no Takarazuka - yume o otta kenkyūsei no hanseiki* 男たちの宝塚—夢を追った研究生の半世紀 (le Takarazuka des garçons : un demi-siècle à la poursuite de leurs rêves), Kōbe, Kōbe Shinbun Sōgō Shuppan Center 神戸新聞総合出版センター, 2004, p. 27.

12. KUNISAKI Aya 國 彩, « Taishōki no Takarazuka kagekidan no buyō katsudō ni tsuite no kōsatsu » 大正期の寶塚少女歌劇團の舞踊活動についての考察 (Réflexions sur les activités dansées de la troupe du Takarazuka à l'ère Taishō), in *Waseda daigaku engeki kenkyū center kiyō* 早稲田大学演劇研究センター紀要 (Annales du centre d'études théâtrales de l'université Waseda), vol. 8, 2007, p. 312.

13. Le terme de « jeune fille » (*shōjo* 少女), abondamment utilisé à l'ère Taishō dans les champs artistiques et sociaux, fut retiré du nom de la troupe en 1940. Si de multiples hypothèses entourent ce changement de nomenclature, un article de l'*Ōsaka Mainichi Shinbun* du 10 mai 1946 précise qu'en vertu du durcissement du conflit mondial, la connotation de légèreté induite par ce mot fut alors jugée inappropriée.

14. Plus précisément, des praticiennes d'instruments occidentaux, comme le piano ou le violon. Ce choix permettait de prendre une certaine distance avec le *kabuki* et les arts performatifs traditionnels, notamment celui des *geisha*, dont le répertoire s'accompagnait toujours d'instruments classiques. Kobayashi fit notamment supprimer du premier spectacle une scène de récitation au *shamisen* qu'il jugeait inconvenante en vertu de cette ligne artistique.

15. Le répertoire des rôles travestis du XVII^e au début du XX^e siècle est relativement large. Dans le foisonnement des exemples, citons Chérubin dans *les Noces de Figaro* (Mozart, 1786), Sextus et

Annius dans *la Clémence de Titus* (Mozart, 1791), Roméo dans *les Capulets et les Montaigus* (Bellini, 1830), ou Octavian dans *le Chevalier à la rose* (Richard Strauss, 1911).

16. Denise P. GALLO, *Opera: The Basics*, New York, Routledge, 2005, p. 82. Voir également Corinne E. BLACKMER et Patricia Juliana SMITH (dir.), *En Travesti: Women, Gender, Subversion, Opera*, Columbia University Press, 1995, 381 p. Signalons à ce propos que le procédé consistant à confier à une femme un rôle masculin sexuellement immature existe bel et bien dans le Takarazuka contemporain, puisque les rôles de garçonnets sont toujours confiés aux *musumeyaku* (interprètes des rôles féminins) en raison de leur taille et de leur timbre plus aigu. Il s'agit d'ailleurs du seul type de rôle masculin qu'une *musumeyaku* peut se voir confier, les personnages adultes étant exclusivement l'apanage des *otokoyaku*.

17. TAKAGI Shirō 高木史郎, « Hane ōgi o motta chōchōtachi » 羽根扇を持った蝶々たち (les Papillons aux éventails emplumés), in *Oh Takarazuka rokujūnen - 'Donburako' kara 'Berubara' made* おお宝塚60年ー「ドンブラコ」から「ベルばら」まで (Soixante ans de Takarazuka : de « Donburako » à « la Rose de Versailles »), Asahi Shinbunsha, 1976, p. 76.

18. Fondée en 1922 sur le modèle du Takarazuka par le président de la Société de spectacles Shōchiku, Shirai Matsujirō 白井松次郎 (1877-1951), la troupe féminine de la Shōchiku fit ses débuts à l'Ōsaka Shōchikuza sous le nom de Shōchiku gakugekibu (松竹楽劇部 « Section de théâtre musical de la Shōchiku »). Elle fut renommée Ōsaka Shōchiku shōjo kagekidan (大阪松竹少女歌劇団, OSSK, « Troupe féminine de théâtre musical de la Shōchiku d'Ōsaka ») en 1934, lors de son transfert vers la grande salle de l'Ōsaka Gekijō, avant que le terme de *shōjo* ne soit retiré en 1943, trois ans après le Takarazuka, ce qui confirmerait l'influence du contexte de la guerre sur la nomenclature des troupes. Elle prit son nom actuel d'OSK Nippon kagekidan (OSK日本歌劇団, « Troupe de théâtre japonais OSK ») en 1970, l'acronyme d'OSK (pour Ōsaka Shōchiku kagekidan 大阪松竹歌劇団, « Troupe de théâtre musical de la Shōchiku d'Ōsaka ») étant resté familier du public. Malgré de graves difficultés financières, une couverture médiatique moindre et la réduction progressive de la taille de ses lieux théâtraux, l'OSK se produit toujours actuellement, certes dans de très modestes productions. Son existence au XXI^e siècle a néanmoins le mérite de remettre en question la domination absolue du Takarazuka dans le monde du théâtre féminin.

19. KURABAYASHI, *op.cit.*, p. 227.

20. KOBAYASHI Ichizō, 7 juin 1946, dans sa chronique mensuelle pour le magazine *Kageki*. Reproduit dans *Omoitsuki* おもひつ記 (Pensées), Hankyū Communications 阪急コミュニケーションズ, 2008, p. 42.

21. Sur l'universalité de cette association, voir Françoise HÉRITIER, *Masculin/Féminin*, Odile Jacob, Paris, vol. 1 : *la Pensée de la différence*, 1996, 332 p. ; vol. 2 : *Dissoudre la hiérarchie*, 2003, 443 p.

22. Cette question mériterait une plus longue réflexion. Kobayashi est en réalité peu explicite, ce qui constitue l'une des limites de sa théorie. Il faut se souvenir que les représentations « brutes », sans adaptation particulière, d'opéras occidentaux au Théâtre impérial de 1911 à 1916, voire de *nō* expérimentalement chantés selon la technique lyrique occidentale, ne tenaient que très peu compte des habitudes et de la sensibilité du public japonais et se heurtèrent souvent à l'incompréhension, dans le meilleur des cas. Il est même arrivé que la représentation se déroulât sous les quolibets d'une audience qui n'hésitait pas à bailler ostensiblement, ou à quitter la salle en plein spectacle. On trouve le récit de l'une de ces représentations calamiteuses dans KOBAYASHI Ichizō, *Takarazuka manpitsu* 宝塚漫筆 (Notes sur le Takarazuka), juin 1955, in *Kobayashi Ichizō Zenshū* 小林一三全集 (Œuvres complètes de Kobayashi Ichizō), vol. 2, Daiyamondo-sha ダイヤモンド社, Tōkyō, 1961, p. 448.

23. Neveu du dramaturge et pionnier du *shingeki* Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 (1859-1935), Shikō fut adopté par ce dernier à l'âge de six ans, et reçut une éducation artistique centrée sur la composition musicale et la danse japonaise. Perfectionnant son apprentissage d'acteur aux États-

Unis et en Angleterre de 1909 à 1911, il joua notamment le rôle de Hamlet sur la scène du Théâtre impérial de Tōkyō en 1918, obtenant d'excellentes critiques. C'est alors que Kobayashi l'engagea comme instructeur théâtral au sein de son école. Pour éviter toute confusion avec Tsubo.uchi Shōyō, nous désignerons Shikō par son prénom.

24. TSUJI, *op. cit.*, p. 30.

25. Tsubo.uchi Shikō, *Koshikata kyūjūnen* 越し方九十年 (Comment j'ai vécu ces quatre-vingt-dix années), Tōkyō, Seibō 青蛙房, 1977, repris in HASHIMOTO Masao 橋本雅夫, *Sa se takarazuka* サ・セ・宝塚 (Ça c'est Takarazuka), Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha 読売新聞社, 1988, p. 15.

26. Liste établie d'après TSUJI, *op. cit.*, p. 29-30.

27. *Kageki*, numéro de janvier 1920, cité par WATANABE, *op. cit.*, p. 82.

28. *Ibid.*, p. 114.

29. Ce « Grand Théâtre » au gigantisme inédit (trois mille cinq cents sièges alors, soit la capacité du Théâtre impérial et du Kabukiza réunis), pensé par Kobayashi comme le corollaire indispensable à la constitution d'un théâtre national populaire, fut construit à Takarazuka en 1924 en remplacement de la salle du Kōkaidō utilisée jusqu'alors, endommagée dans un incendie.

30. Afin d'augmenter le nombre de représentations et de spectateurs, les effectifs du Takarazuka furent divisés en 1921 en deux groupes (la « troupe Lune », *Tsukigumi* 月組, et la « troupe Fleur », *Hanagumi* 花組) jouant en rotation, auxquelles vint s'ajouter une troisième division à l'ouverture du Daigekijō, la « troupe Neige » (*Yukigumi* 雪組). Seront formées les troupes « Étoile » (*Hoshigumi* 星組), en 1934, et « Cosmos » (*Soragumi* 宙組), en 1998, pour parvenir au système actuel de rotation sur cinq formations.

31. CHŌRAKU Michiyo 長楽美智代, « Tsubo.uchi Shikō to Takarazuka Kokuminza » 坪内士行と宝塚国民座 (Tsubo.uchi Shikō et le Takarazuka Kokuminza), in TSUGANESAWA Toshihiro 津金沢聡広 et Natori Chisato 名取千里 (dir.), *Takarazuka beru epokku* タカラヅカ・ベルエポック (Takarazuka Belle Époque), Kōbe, Kōbe Shinbun Shuppan Center 神戸新聞出版センター, 1997, p. 113.

32. Le Kokuminza fut la première troupe fixe de Tatsumi, qui n'avait jusque-là joué que sur des scènes itinérantes. Il quitta cependant le groupe au bout d'une année sur un sentiment d'inconfort artistique, et entra dans le monde du théâtre populaire par l'entremise de Shikō, qui avait connu à l'université Waseda Sawada Shōjirō 沢田正二郎 (1892-1929), le père fondateur du *shinkokugeki* 新国劇 (« nouveau théâtre national », style composite et complexe tenant à la fois du *shingeki*, du *kabuki* et du *taishū engeki*). Mettant à profit ses talents d'escrimeur dans les « pièces de sabre » (*kengeki* 剣劇), Tatsumi devint ainsi l'un des derniers disciples de Sawada, et resta l'un des piliers de la troupe jusqu'à sa dissolution en 1987. Voir Sepp Linhart, « Le *Shinkokugeki* : un théâtre populaire un demi-pas en avant », in Jean-Jacques TSCHUDIN et Claude HAMON (dir.), *la Modernité à l'horizon*, Arles, Philippe Picquier, 2004, p. 151-166.

33. Liste établie d'après Tsubo.uchi Shikō, *op. cit.*, p. 117. Hatsuse Otowako fera ensuite carrière dans le monde du *shinkokugeki* sous le nom de Hatsuse Otowa 初瀬乙羽.

34. *Takarazuka Kokuminza*, n° 1, mai 1926, p. 1-4, in CHŌRAKU Michiyo, *op. cit.*, p. 114-116.

35. On pouvait lire là une conséquence des préoccupations de Shikō, qui n'accordait pas à la musique un intérêt similaire à celui de Kobayashi ; WATANABE, *op. cit.*, p. 84-86.

36. Texte reproduit dans CHŌRAKU Michiyo, *op. cit.*, p. 117.

37. *Takarazuka Kokuminza* n° 16, janvier 1928, p. 32-33, in CHŌRAKU Michiyo, *op. cit.*, p. 121.

38. Le spectacle fit salle comble, l'œuvre de Tsubo.uchi Shōyō impressionnant de nouveau énormément. Shikō confessa à la fin de sa vie (*op. cit.*, p. 128) ne jamais avoir pu oublier l'expression de satisfaction du visage de Kobayashi devant une telle réussite.

39. Les élèves ayant quitté la troupe du Takarazuka (par choix ou par ordre ?) pour tenter de sauver le Kokuminza eurent la possibilité d'être réintégrées après la dissolution de celui-ci. Si

renoncer à la scène du Takarazuka est par principe une décision irrévocable et définitive, les années 1930 et 1931 constituent une notable exception dans le sens où nombre d'anciennes furent récupérées par la troupe mère après cet échec. Ces aller-retour entre Takarazuka et Kokuminza ne passèrent pas inaperçus des spectateurs : on peut trouver une lettre enflammée dénonçant l'incohérence du procédé dans *Kageki*, décembre 1930, p. 83.

40. TSUBO.UCHI Shikō, *op. cit.*, p. 121.

41. Invoquant les acteurs à mille ryō (千両役者 *senryō yakusha*) de l'époque d'Edo, Furukawa réclama pour sa participation au Takarazuka Variety la somme de mille yens – une somme remarquable – puisqu'un employé de banque de bas échelon touchait alors un salaire mensuel d'environ soixante-dix yens ; TSUJI, *op. cit.*, p. 35.

42. Le 29 février 1944, l'État japonais décréta par « ordonnance de mesures exceptionnelles de première urgence » (*daichiji kessen hijō sochiō* 第一次決戦非常措置法) la fermeture de dix-neuf salles dites de « grand luxe » (*kōkyū kōgyōjō* 高級興行場), dont faisaient partie les deux théâtres de la compagnie. Le Grand Théâtre fut réquisitionné par la marine japonaise puis, à la défaite, par l'armée américaine. Le 5 février 1946, le Commandement suprême des forces alliées autorisa la reprise des activités commerciales de la salle.

43. Il n'est curieusement guère fait mention de cette ultime tentative dans les chroniques officielles de la compagnie. Ceci nous semble témoigner de la volonté de maintenir la perception publique de la revue comme une entité exclusivement féminine et idéologiquement irréprochable. Voir *Takarazuka kageki gojūnen-shi* 宝塚歌劇50年史 (Cinquante ans d'histoire de la revue Takarazuka), Takarazuka Kagekidan, 1964, 2 vol., 380 et 246 p. Notons que cette compilation au caractère encyclopédique fut réalisée après la mort de Kobayashi, en 1957, alors que plus aucun officiel de la troupe ne défendait ouvertement la « nécessité » d'une mixité. Une brève mention au sujet de l'intégration de garçons en 1919 existe cependant dans les chroniques du vingtième anniversaire de la fondation du Takarazuka (1934), insistant principalement sur les réactions d'opposition qui mirent un terme rapide au projet.

44. Chacune de ces campagnes connut une mobilisation considérable, attirant à chaque audition de cent soixante-dix à deux cents postulants ; TSUJI, *op. cit.*, p. 3, 14 et 65. On ne sait cependant guère si les candidats affluaient en raison du haut prestige artistique du Takarazuka, ou pour la promesse d'un environnement essentiellement féminin...

45. Cette première promotion se compose, par ordre alphabétique, de Jōkin Fumio (Kanbara Kunio 神原邦夫), Morimoto Yoshimasa 森本義正, Naruo Hirohiko 成尾博彦, Sakurai Haruo 桜井春夫 et Tomiyama Nobuo 富山信夫. Nous indiquons entre parenthèses le nom d'artiste sous lequel chacun poursuivit sa carrière au Takarazuka et au Shingiza. Cette onomastie scénique n'est pas systématique, une partie des recrues décidant de suivre d'autres voies sous leur patronyme originel.

46. Ardent défenseur de l'idéologie du *ryōsai kenbo* 良妻賢母 (« bonne épouse, mère avisée ») favorisée depuis le Code civil de Meiji en 1898, Kobayashi encourageait ardemment ses jeunes recrues féminines à mettre au plus tôt un terme à leur carrière artistique pour se marier. Ceci valut à l'école de musique du Takarazuka le surnom d'« école des futures jeunes mariées » (*hanayome gakkō* 花嫁学校).

47. Ces deux extraits sont tirés de KOBAYASHI Ichizō, *Shibai zange* 芝居ざんげ (Confessions théâtrales), 1942, in *Kobayashi Ichizō Zenshū*, vol. 2, *op. cit.*, p. 437.

48. Spécialiste du ballet, ce dernier enseigna un temps aux recrues féminines et se vit confier la chorégraphie de plusieurs spectacles, avant de quitter le Takarazuka en 1949 pour fonder sa propre compagnie de ballet, la Nishino Kōzō Barēdan 西野皓三バレエ団.

49. *Ōsaka Mainichi Shinbun*, 10 mai 1946, cité in TSUJI, *op. cit.*, p. 50.

50. Dans une note de décembre 1947, Kobayashi révèle avoir alors pris contact avec les « Chœurs Asahi » (*Asahi kōrasu-dan* 朝日コーラス団) dans l'optique d'utiliser leur travail discographique au

Takarazuka, « dont le plus grand manque est l'absence de voix masculines » ; KOBAYASHI, *Omoitsuki*, op. cit., p. 92.

51. 12 janvier 1947, in *ibid.*, p. 55-56.

52. Catherine HENNION, op. cit., p. 182.

53. L'intitulé officiel de ces représentations, « Spectacle de Noël des élèves de l'école de musique du Takarazuka » (*Takarazuka ongaku gakkō kurisumasu gakugeikai* 宝塚音楽学校クリスマス学会), introduisait une nuance certaine d'amateurisme. Ce gala, d'une échelle minuscule, n'était donc pas une production commerciale taillée pour la scène principale du Takarazuka, mais une sorte de supplément offert au public, et une moindre consolation pour la section masculine. Participèrent dans des rôles de figuration les cinq nouvelles recrues de la troisième promotion (avril 1947) : Enami Takayoshi 江並高美 (Enami Takashi 江並隆), Suzuki Shigeo 鈴木撃男 (Nakata Mitsuhiko 中田光彦), Taji Keiji 田地啓二 (Akitsu Hajime 秋津肇), Yamaguchi Akihiko 山口明彦 (Mizuno Haruhiko 水野春彦) et Yokoyama Saburō 横山三郎 (Tachibana Ichirō 橋一郎) ; TSUJI, op. cit., p. 65.

54. TEZUKA Osamu, *Kisō Tengai* 奇想天外 (Curiosités extraordinaires), numéro d'octobre 1977, in TSUJI, op. cit., p. 73.

55. KOBAYASHI Ichizō, *Shibai zange*, op. cit., p. 326-328. Si l'importation du genre revue s'accompagna d'une révélation du corps des artistes, jusqu'alors caché par les épaisseurs des costumes à la japonaise, le spectacle proposé était bien loin de la nudité sensationnelle que représentait alors la descente seins nus du grand escalier du Casino de Paris. Shirai Tetsuzō précise même que lors des représentations de ses revues à Tōkyō au début des années 1930, des envoyés du bureau de Censure venaient scrupuleusement contrôler en coulisses la longueur des tenues des danseuses, et s'assurer qu'il n'y avait là aucune atteinte à la décence. Une ordonnance de la préfecture de police stipulait que « les culottes longues [devaient] recouvrir plus de dix centimètres des cuisses des artistes » (*rebyū no odoriko no zurōsu wa momoshita sanzun ijō* レビューの踊り子のズロースは股下三寸以上) ; cité par KAMURA Kikuo 香村菊雄, *Itoshi no Takarazuka e* 愛しの宝塚へ (À mon Takarazuka adoré), Kōbe, Kōbe Shinbun Shuppan Center 神戸新聞出版センター, 1984, p. 54.

56. KAWASAKI Kenko 川崎賢子, *Takarazuka to iu yūtopia* 宝塚というユートピア (Une utopie nommée Takarazuka), Tōkyō, Iwanami Shinsho 岩波新書, 2005, p. 131.

57. Shirai avait introduit en 1930 un terme original pour désigner une artiste du Takarazuka afin de contourner cette difficulté : le neutre « takarasienne » (*takarajennu* タカラジェンヌ), forgé d'après le français « parisienne ». Notre choix d'utiliser, entre autres substituts, le terme de « garçons » pour les recrues masculines répond quant à lui à la typologie de la revue anglo-saxonne, où *girls* et *boys* sont les termes standards pour désigner les artistes d'accompagnement par opposition aux vedettes du spectacle. L'un comme l'autre contiennent l'idée d'un apprentissage artistique encore inachevé. C'est en définitive ce rôle de soutien qui résume le mieux l'action des jeunes hommes du Takarazuka.

58. *Kimira wa shugyō no mi dakara mada hayai ! Ani to imōto to omotte benkyō shinasai.* 君らは修業の身だからまだ早い！兄と妹と思って勉強しなさい ; TSUJI, op. cit., p. 75.

59. *Ibid.*

60. *Id.*, p. 76-77.

61. KOBAYASHI, mai 1948, *Omoitsuki*, op. cit., p. 102-103.

62. La technique du *kage chorus* en cabine existe toujours, consistant à utiliser la voix d'actrices n'apparaissant pas sur scène pour donner plus d'amplitude à la choralité.

63. Durant tout le mois d'août 1951, et malgré une chaleur accablante, on joua dans un Grand Théâtre rempli au-delà de sa capacité. La pièce fut ensuite prolongée à deux reprises, atteignant trois mois consécutifs de représentations ; *Takarazuka kageki gojūnen-shi*, op. cit., vol. 1, p. 182. Ce chiffre peut sembler dérisoire devant l'exceptionnelle durée d'affiche des spectacles de Broadway

ou de West End, mais est tout à fait singulier à l'échelle du Takarazuka, où il est généralement de coutume de jouer un mois avant de laisser place au spectacle suivant, afin de renouveler l'intérêt de l'audience et de rentabiliser sur l'effet d'immédiateté.

64. SAKAGUCHI Ango, « Ango no shin nihon chiri – Takarazuka joshi senryōgun – Hanshin no maki » 安吾の新日本地理-宝塚女子占領軍-阪神の巻 (Nouvelle géographie du Japon par Sakaguchi Ango, étape du Hanshin : l'armée d'occupation féminine du Takarazuka), 1951, repris in *Sakaguchi Ango zenshū* 坂口安吾全集 (Œuvres complètes de Sakaguchi Ango), vol. 11, Tōkyō, Chikuma Shobō 筑摩書房, 1998. Texte en ligne : http://www.aozora.gr.jp/cards/001095/files/45908_37864.html (25 juin 2011).

65. TSUJI, *op. cit.*, p. 181-182.

66. Livret *Takarazuka kageki jūgatsu hanagumi kōen – kaisetsu to haiyaku* 寶塚歌劇十月花組公演—解説と配役 (Représentation d'octobre de la troupe Fleur : commentaires et distribution), Takarazuka Kagekidan 寶塚歌劇團, octobre 1951.

67. TSUJI, *op. cit.*, p. 111. Ce dernier rapporte par ailleurs que cette « invisibilité » s'exerça à une autre occasion, pour le moins surprenante. Bien qu'ils ne montèrent jamais sur scène « à visage découvert », certains boys furent chargés de rôles de figuration pour le moins artistiquement dégradants dans plusieurs pièces au Grand Théâtre : un cheval, puis un singe géant, à l'intérieur de costumes mal dégrossis.

68. On peut remarquer dans le même temps que l'administration et la création artistique étaient réservées aux hommes, et se demander si cela ne révèle pas, à l'inverse de cette représentation quelque peu idyllique du Takarazuka, une hiérarchie des genres clairement défavorable aux takarasiennes, cantonnées au rôle de simples exécutantes.

69. Rappelons que la troupe féminine du Takarazuka jouait originellement un rôle d'attraction destiné à rentabiliser le fonctionnement de la nouvelle ligne de train : par une certaine ironie, le Shingeiza occupait à présent ce même rôle d'attraction au service du Takarazuka.

70. HIKITA Ichirō, « Shingeiza dōjō no yuku michi » 新芸座道場の行く道 (Le chemin à suivre par le Shingeiza Dōjō), *Kageki*, numéro d'octobre 1952, in TSUJI, *op. cit.*, p. 114.

71. On réutilisait cependant par souci d'économie les costumes à queue de pie et accessoires de la revue, les garçons arborant ainsi une apparence dans la plus droite lignée des *otokoyaku*. La filiation avec la troupe mère restait visuellement assurée.

72. Fukushima Wataru 福島亘 (Katsu.ura Yutaka 勝浦豊), Honme Masaaki 本目雅昭 (Honme Mitsugu 本目貢), Nagano Yoshinari 永野喜也 (Fujinami Tatsunari 富士波達也), Ōhashi Tetsurō 大橋徹郎, Sakai Shōichi 酒井尚一, Shibuya Tatsuo 渋谷辰夫 (Shibuya Enshō 渋谷延笑), Takada Jitsuo 高田実男 (Takada Enshō 高田延昇), Yamaoka Keishirō 山岡敬四郎, Yanagibara Orihiro 柳原折弘, Yasunaga Jun.ichi 安永純一 (Kasuga Jun 春日純), Yokota Jirō 横田二郎, Yoshii Takaaki 吉井孝明 (Yoshii Yūkai 吉井裕海) ; TSUJI, *op. cit.*, p. 85.

73. Le témoignage de Fukushima Wataru corrobore cette dernière hypothèse : dans son souvenir, son contrat de recrutement au Takarazuka portait explicitement la mention du Shingeiza comme lieu possible d'affectation ; Tsuji, *op. cit.*, p. 115. Du côté des représentations du Takarazuka, Nagano Yoshinari enfila en mars 1952 le costume du singe géant dans *Sarutobi Sasuke* 猿飛佐助 au Grand Théâtre (voir note n° 67). Sumi Hanayo 寿美花代 (1932-), qui interprétait le rôle principal de Sasuke, expliqua à l'occasion d'un reportage télévisé sur la section masculine que ce King Kong n'était que purement décoratif – une façon polie de signifier « parfaitement inutile » ; *Takarazuka danshibu* – « onna no sono » no mō hitotsu no monogatari タカラヅカ男子部-「女の園」のもうひとつの物語 (la Section masculine du Takarazuka : une autre histoire du « jardin des femmes »), TV Osaka テレビ大阪, 2005.

74. Cette salle de deux mille cinq cents places donnait alors de grandes revues, les « Kitano Show », ainsi que des récitals de vedettes de la chanson, comme Eri Chiemi 江利チエミ (1937-1982) en 1955, ou Misora Hibari 美空ひばり (1937-1989) en 1956. Ce furent des jours heureux pour les danseurs qui, mêmes cantonnés à un rôle accessoire en meublant l'espace

derrière les chanteuses, connurent enfin l'opportunité – refusée par le Takarazuka – d'œuvrer sur une grande scène. Le théâtre Kitano cessa cependant ses activités en 1959, pour devenir une salle de cinéma.

75. TSUJI, *op. cit.*, p. 182.

76. KOBAYASHI Ichizō, *Takarazuka manpitsu*, *op.cit.*, p. 467-468.

77. TSUJI, *op. cit.*, p. 154.

78. Résigné, Yoshii Takaaki commente : « Il n'y a rien à faire. Des hommes n'avaient pas à entrer dans le monde d'un rêve qui n'appartient qu'aux femmes » (仕方がない。女性だけの夢の世界に、男が入るべきではなかったんや) ; *Tōkyō Shinbun*, 13 mai 2014, <http://www.tokyo-np.co.jp/article/national/news/CK2014051302000257.html>.

79. Le public comme la profession saluèrent la pièce, couronnée du 10^e prix Senda Korenari (Senda Korenari-shō 千田是也賞), du 33^e prix de théâtre Kikuta Kazuo (Kikuta Kazuo engeki-shō 菊田一夫演劇賞) et du 15^e grand prix de théâtre Yomiuri (Yomiuri engeki taishō enshutsuka-shō 読売演劇大賞演出家賞) pour sa mise en scène. *Takarazuka Boys* fut par ailleurs remis en scène en 2008, 2010 et 2013 avec une série de représentations à Tōkyō, Nagoya, Kōbe, Yokohama, Niigata et Chiba.

80. Si les interprètes des *boys* variaient au fil des distributions, le personnage de Kimihara Yoshie continue néanmoins d'être incarné par une légende du Takarazuka, Hatsukaze Jun 初風諄 (1941-), restée dans les annales comme l'interprète originale – et pour beaucoup de spectateurs de cette époque, inégalée – du rôle de Marie-Antoinette dans *la Rose de Versailles* en 1974.

81. Si l'on excepte quelques rares takarasiennes métisses.

82. Le point de vue et la réception d'éventuels spectateurs étrangers ne sont pas pris en compte, au risque d'éveiller les susceptibilités par un traitement exotique – et pour le moins brutal et incohérent – de l'histoire des nations occidentales où se situe l'action de la plupart des spectacles. Les « pièces à la japonaise » (*nihon-mono* 日本物) passant l'histoire du Japon à la « moulinette Takarazuka » se nourrissent bien moins de clichés, même si elles demeurent un concentré d'approximations : la recherche du réalisme ne fait pas partie des conventions dramaturgiques de ce théâtre.

83. Louis JOUVET, *Témoignages sur le théâtre*, Flammarion, Paris, 1952, p. 164.

84. Eric HOBBSBAWM et Terence RANGER (dir.), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1992, p. 2. Pour une étude transdisciplinaire du phénomène dans le contexte japonais, voir également Stephen VLASTOS (dir.), *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, Berkeley, University of California Press, 1998, 300 p.

85. En août 1932, Kobayashi Ichizō avait fondé la « Société anonyme du théâtre Takarazuka de Tōkyō » (Kabushiki-gaisha Tōkyō Takarazuka Gekijō 株式会社東京宝塚劇場) dans le but d'étendre à la capitale son emprise sur l'industrie du divertissement (Tōhō est la contraction de Tōkyō-Takarazuka). La troupe de la Tōhō (Tōhō gekidan 東宝劇団), aujourd'hui spécialisée dans la représentation de comédies musicales à succès d'importation américaine et européenne, fut lancée en 1934, l'année de l'ouverture du théâtre Takarazuka de Tōkyō éponyme. La salle avait un double objectif : servir de théâtre régulier pour les activités tokyoïtes du Takarazuka, qui louait alors les salles dans lesquelles la revue se produisait, et offrir un lieu dédié à la troupe Tōhō. Fort du succès des revues féminines, le lieu sera bientôt intégralement alloué au Takarazuka, et les artistes de la Tōhō déplacés au Théâtre impérial, acquis par la société en 1940. En raison des liens corporatifs entre Tōhō et Takarazuka, le groupe est également connu pour accueillir en nombre les anciennes vedettes de la revue continuant leur carrière dans le monde de la scène – exclusivement, cette fois-ci, dans des rôles féminins.

86. Dans son rapport concernant l'exercice fiscal 2013, Hankyū déclarait pour ses activités théâtrales un bénéfice total de 28 235 milliards de yens (approximativement deux cent millions d'euros), comprenant les bénéfices dégagés par la gestion des trois salles du Takarazuka (Takarazuka Grand Theater, Tokyo Takarazuka Theater, Bow Hall), des deux salles de l'Umeda

Arts Theater et du Theater Drama City à Ōsaka, ainsi que les retombées des tournées en province au Japon et de la tournée à Taiwan au mois de mai 2013. Il ne faut cependant pas se laisser abuser par ces chiffres, puisque ce ne sont que des revenus bruts, ne révélant rien des importants frais de production, de promotion et d'exploitation de la vingtaine de spectacles annuels (tournant au rythme industriel de près de quatre cent cinquante représentations à l'année, rien que dans les deux salles principales), ni des frais engagés pour la rémunération de la masse salariale : environ quatre cents takarasiennes, deux orchestres de trente-cinq membres, auquel il faut ajouter les équipes techniques, artistiques, commerciales, administratives et les personnels des théâtres. Les revenus réels (nets) générés par le Takarazuka restent donc un dossier sensible, et un secret bien gardé. À titre de comparaison, la section théâtre de la Tōhō, qui ne possède que le Théâtre impérial de Tōkyō et fonctionne avec des effectifs relativement réduits par rapport à la « machine » Takarazuka, déclarait pour l'exercice fiscal 2012 un bénéfice total de 14 511 milliards de yens (environ cent millions d'euros). Voir le rapport financier annuel 2013 Hankyū, p. 52, (<http://holdings.hankyu-hanshin.co.jp/ir/library/annualreports/data/129.pdf>, consulté le 8 avril 2014), et le rapport 2012 Tōhō (http://www.toho.co.jp/toho_ir/company/report/houkoku124b.pdf, p. 5, consulté le 8 avril 2014).

RÉSUMÉS

Le présent article propose d'explorer un pan méconnu de l'histoire de la revue Takarazuka, sensiblement en contradiction avec le discours officiel de la compagnie théâtrale faisant la promotion d'une composition exclusivement féminine de ses troupes. L'analyse des origines accidentelles de l'interprétation des rôles masculins (*otokoyaku*) par des jeunes filles, ainsi que des déclarations du fondateur de la troupe Kobayashi Ichizō en faveur de la mixité et des diverses tentatives en ce sens (intégration éphémère d'acteurs, création des troupes affiliées du Kokuminza et du Shingeiza) nous permettra de cerner précisément comment et pourquoi la distribution des pièces est définitivement devenue non-mixte après la seconde guerre mondiale, avec une attention toute particulière portée à la section masculine (*danshibu*) de 1946-1954. Le rapport schizophrène de la compagnie à son histoire révèle ultimement le détournement du concept de « tradition » opéré par celle-ci afin de mettre en valeur sa singularité et de conserver sa position hégémonique dans le monde du théâtre féminin. Nous interrogerons donc ici l'intégrité et la légitimité des discours actuels – largement relayés par les médias japonais – à propos du Takarazuka.

This article offers an insight of a little-known aspect of Takarazuka Revue's history, which counters the official discourse of the eponymous theatre company, promoting the all-female nature of their troupes. By analyzing the accidental origins of male roles (*otokoyaku*) being embodied by young girls, as well as troupe's founder Kobayashi Ichizō's statements in favor of a mixed cast and various attempts of achieving this goal (ephemeral integration of male actors, creation of the Takarazuka-affiliated troupes of Kokuminza and Shingeiza), we will determine precisely how and why casts became exclusively all-female after World War II, with a special focus on the 1946-1954 male section (*danshibu*). The study of the company's schizophrenic relationship to their history ultimately reveals their misappropriation of the concept of 'tradition' in order to showcase their singularity and keep their hegemonic position in the world

of all-female theatre. We hereby call into question the integrity and legitimacy of current discourses about Takarazuka—discourses widely spread by Japanese media.

INDEX

Thèmes : arts du spectacle

Keywords : Male Actors, Stage Arts, Takarazuka Kokuminza, Takarazuka Revue, Takarazuka Shingeiya, Theatre History, Tradition, Diversity

Mots-clés : acteurs, histoire théâtrale, revue Takarazuka, Takarazuka Kokuminza, Takarazuka Shingeiya, tradition, mixité

AUTEUR

CLAUDE MICHEL-LESNE

Inalco-CEJ