

Le Japon spectaculaire de la Belle Époque

Olivier Goetz

▶ **To cite this version:**

Olivier Goetz. Le Japon spectaculaire de la Belle Époque. Le Portique : Revue de Philosophie et de sciences Humaines, 2019, Japon, Voyages intérieurs, 43/44, pp.241-260. 10.4000/leportique.3610 . hal-03205847

HAL Id: hal-03205847
https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03205847

Submitted on 22 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Olivier Goetz

Le Japon spectaculaire de la Belle Époque

« Oui, c'est bien lui, c'est bien le pays dont mon âme
Avait rêvé là-bas dans la grande maison
Solitaire et sans flamme
Au fond de la Bretagne…
Oui… c'est bien le Japon[1] ! »

Madame Chrysanthème, Acte II, sc. IV

L'engouement moderne de l'Occident pour le Japon est concomitant de l'ère Meiji (1868 – 1912), période qui correspond assez précisément à ce que nous avons l'habitude, en France, d'appeler la « Belle Époque ». Il est notable que ce tropisme d'intérêt, qui coïncide avec une révolution politique et l'ouverture du Japon au reste du monde, participe pleinement à la définition esthétique de la période, qui est celle de l'Art nouveau. Le japonisme à la française constitue, effectivement, une orientation décisive dans le paysage artistique et culturel de la seconde moitié du 19e siècle. Il relève, d'abord d'un rêve orientaliste d'écrivains et d'artistes qui n'ont guère voyagé, tels les frères Goncourt qui n'en revendiquent pas moins, et à juste titre, un rôle d'initiateurs :

> « (…) cette description d'un salon parisien meublé de japonaiseries, publiée dans notre premier roman, dans notre roman d'*En 18*.., paru en 1851… oui, en 1851… — qu'on me montre les japonisants de ce temps-là… — Et nos acquisitions de bronzes et de laques de ces années chez Mallinet et un peu plus tard chez Mme Desoye… et la découverte en 1860, à la *Porte Chinoise*, du premier album japonais connu à Paris… connu au moins du monde des littérateurs et des peintres… et les pages consacrées aux choses du Japon dans *Manette Salomon*, dans *Idées et sensations*… ne font-ils pas de nous les premiers propagateurs de cet art… de cet art en train, sans qu'on s'en doute, de révolutionner l'optique des peuples occidentaux[2] ? »

L'expression de « révolution optique » nous oriente, spontanément, du côté des arts plastiques où les effets du japonisme sont évidemment les plus visibles et très tôt reconnus. Mais cette « révolution », qui est d'abord une *mode*, concerne l'ensemble de l'environnement et va prendre, dans les dernières décennies du siècle, de très larges proportions. Elle se voit, alors, alimentée par des enquêtes de voyageurs, le témoignage de véritables Japonais et, surtout, une représentation de plus en plus importante du Japon au sein des Expositions universelles.

En 1867, « trois geishas authentiques viennent à Paris (…). Ces trois geisha en kimono servant le thé aux visiteurs de l'Exposition, dans une pièce aménagée pour cette cérémonie, leur apporte le pittoresque d'un exotisme jamais vu[3]. » En 1878, l'Exposition

> « offrait au grand public européen la première révélation de l'art japonais ; quelques amateurs avaient su dès auparavant en goûter le charme, les Goncourt et les Burty notamment, auxquelles les Bing et les Sichel fournissaient depuis l'ouverture du Japon aux étrangers, les délicats chefs-d'œuvre où leur goût

[1] Nous citons, ici, le livret de Georges Hartmann et André Alexandre pour l'opéra d'André Messager (1893), d'après le roman éponyme de Pierre Loti.

[2] Edmond de Goncourt, Préface de *Chérie,* in *Préfaces et manifestes littéraires,* Paris, Charpentier, 1888, p. 76.

[3] Shionoy Key, *Cyrano et les samuraï, le théâtre japonais en France et l'effet de retour*, Paris, Publications orientalistes de France, 1986, p. 14.

> raffiné se plaisait, mais jamais ensemble aussi complet de toutes les productions de l'ancien Japon n'avait été montré à l'Europe, et l'admiration fut unanime pour les merveilles qui s'offraient[4]. »

L'auteur de ces lignes, Raymond Kœchlin, professeur à l'École des sciences politiques, fait partie, avec Philippe Burty (inventeur du mot « japonisme[5] ») et Siegfried, *alias* Samuel, Bing, (éditeur de la revue *Le Japon artistique* de 1888 à 1891 et patron de la Maison Art nouveau[6]), des japonisants de l'époque qui sont, avant tout, des collectionneurs d'art japonais. On pourrait également citer Louis Gonse (*L'Art japonais*, 1883), Hugues Krafft, qui envoya, du Japon, une maison traditionnelle qu'il fit monter, en 1885, agrémentée d'un jardin japonais, aux Loges-en-Josas, Gaston Migeon, (conservateur au Louvre), la Princesse Mathilde, Henri Cernushi, Robert de Montesquiou, Félix Régamey (dessinateur des *Promenades japonaises : Tokio-Nikko,* 1880 et auteur du *Japon pratique*, 1891)…
Lors de L'Exposition de 1900, la section japonaise comprend plusieurs pavillon et quatre kiosques :

> « Les visiteurs les moins attentifs durent admirer ces soieries, ces broderies, ces bronzes et ces porcelaines qui, élégamment présentés dans des locaux aménagés avec un goût à la fois sérieux et aimable, donnaient une si juste idée de l'habileté technique et de la grâce d'imagination qui survivaient au Japon à toutes les révolutions de la politique et de la mode (…) Aussi quand le pavillon impérial ouvrit pour la première fois ses portes, dans le beau coin du Trocadéro, où les fleurs les plus rares du Japon avaient été semées comme pour accueillir les visiteurs dans un jardin de l'Extrême-Asie, fut-ce un éblouissement[7]. »

À la faveur de ces manifestations, on peut dire que le japonisme se répand largement ; au point que des auteurs comme Champfleury se moquent volontiers des « japoniaiseries », de cet effet de mode dont l'encombrement des salons parisiens témoigne, de manière ridicule, du contre-sens, puisque le génie japonais est, au contraire, un sens du dépouillement et de la rareté. D'engouement d'esthètes avertis, le japonisme devient une passion partagée et, presque, un lieu commun[8].
Le théâtre joue un rôle particulier dans cette propagation culturelle. En 1878, Judith Gautier, sinologue avertie[9], avec l'aide de Maeda Masana (Commissaire général de la Section Japonaise de l'Exposition Universelle de cette année-là), réalisa, en français, une adaptation théâtrale de *Chushingura*, la célèbre légende japonaise des quarante-sept rônin. Sous le titre de *Yamato*, la pièce ne fit l'objet que d'une seule représentation (février 1879, au Théâtre de la Gaîté). Signe d'un engouement progressif, en 1887, sa *Marchande de sourires*, présentée

---

[4] Raymond Kœchlin, « T. Hayashi », in *Bulletin de la Société Franco-Japonaise de Paris*, n° 5, décembre 1906.
[5] *Cf.* Philippe Burty, « Japonisme », dans *La Renaissance littéraire et artistique*, 1ère année, n° 4, 8, 11, 14, 16, 1872, 2ème année, n°1, 1873.
[6] Ce marchand d'art parisien, d'origine allemande, joua un rôle majeur dans le développement du japonisme en France, il était d'abord un céramiste et un industriel. Devenu expert en art japonais il ouvrit sa boutique d'objets d'art oriental à Paris, rue Chauchat, en 1875. La Maison Bing, située rue de Provence, est rebaptisée Maison de l'Art nouveau en 1895 (d'où vient l'appellation d'Art Nouveau).
[7] R. Kœchlin, art. cit., p. 13-14. C'est à l'issue du dîner d'inauguration de cette exposition que fut créée la Société Franco-Japonaise.
[8] Témoin architectural en partie sauvegardé de cet engouement, la salle des fêtes japonisantes construite, à Paris, par l'architecte Alexandre Marcel, en 1896, au 57 bis de la rue de Babylone (Paris 7e). Offerte par le directeur du Bon Marché (François-Émile Morin) à sa femme pour qu'elle puisse y organiser des réceptions mondaines, la salle fut ensuite transformée en cinéma (La Pagode, qui a fermé ses portes récemment). La façade, les toitures et la grande salle sont aujourd'hui inscrits au titre des monuments historiques, ainsi que le jardin japonais.
[9] Elle avait appris le chinois, en 1863, avec Ding Dunling, un mandarin réfugié politique que protégeait son père, le poète Théophile Gautier.

comme une « pièce japonaise », obtint un véritable triomphe et de nombreuses représentations sur la scène de l'Odéon.
En 1900, ce ne sont plus seulement des objets : estampes, porcelaines, ivoires, laques, tissus… qui révèlent au public français la valeur de l'art japonais mais l'intervention remarquée d'une authentique troupe de théâtre, celle des époux Kawakami, Otojirô et Sadayacco, cette dernière, étoile de la troupe, s'apprêtant à devenir – et pour longtemps – sous le nom de Sada Yacco, l'une des figures les plus représentatives du « spectaculaire » de la Belle Époque. La troupe se produit sur la scène du pavillon Loïe Fuller, la célèbre danseuse se révélant, à cette occasion, impresario de génie et, aux yeux de la postérité, facteur incontournable de modernité[10]. C'est Sada Yacco, surtout, qui focalise l'attention des photographes et des journalistes, prompts à diffuser, à son propos, une sorte de petite mythologie nippone. Du reste, le succès des Kawakami s'étend à l'Amérique et à l'Angleterre. De retour en France, en 1902, elle reçoit le grade d'Officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres à l'Élysée, des mains du président de la République Émile Loubet.





Sada Yacco dans le rôle de la Ghésha, en 1900 (*Le Théâtre*, 4 septembre 1900)
En 1904, Sada Yacco fait la couverture du magazine *Femina*.

Nous ne discuterons pas, ici, de l'authenticité du programme proposé par cette troupe réellement japonaise. De toute évidence, il s'agit d'un produit d'exportation conçu pour un public étranger et qui transgresse sciemment la tradition. D'abord, en autorisant le jeu d'une actrice (geste iconoclaste[11]), ensuite, en limitant le temps de la représentation (*Le Chevalier*

[10] *Cf.* Camille Mauclair, « Un exemple de fusion des arts, Sada Yacco et Loïe Fuller », in *Idées vivantes*, Paris, 1904.
[11] Edward Gordon Craig observera sévèrement en écrivant que les femmes gâtent le théâtre japonais et l'entraînent à sa perte en voulant l'européaniser. *Cf.* E. Gordon Craig, « Sada Yacco », *in Le Théâtre en marche*, p. 233-236.

et la Geisha, leur principal spectacle, ne dure qu'une demi-heure !) et, enfin, en combinant et aménageant des fables d'origines diverses. Ces concessions faites à l'occident répondent, d'ailleurs, à l'esprit de réformes qui caractérise l'ère Meiji. Kawakami lui-même avouera, dans des textes publiés quelques années plus tard, à quel point il a ajusté ses spectacles à ce qu'il supposait des goût du public anglais, français ou américain. Contentons-nous, ici, d'observer le succès de l'entreprise et son pouvoir d'inspiration. Le théâtre japonais, tel qu'il se pratique en France, est de toute évidence un compromis commercial, ce qui ne l'empêche pas de constituer une échappatoire salutaire au conformisme ambiant, en ceci qu'il apporte, outre la fascination qui s'y attache, une forme d'incompréhension qui se révèle, en fin de compte, assez productive. La série d'articles que rédige, en 1901, Louis Jadot dans la revue *L'Art du théâtre* est révélatrice de cette semi-compréhension ou de ce semi-aveuglement. Après avoir décrit, de manière précise et informée, les conditions d'une représentation théâtrale au Japon, célébrant au passage les qualités et la noblesse d'une grande tradition de théâtre, le journaliste termine ainsi son étude :

> « Pour qu'un progrès pût s'accomplir dans le théâtre japonais, une transformation des conditions matérielles apparaît comme une condition *sine qua non*.
>
> Comment, en effet, l'art de la diction pourrait-il se développer tant qu'un orchestre imperturbable forcera l'acteur à élever sa voix jusqu'à un diapason absolument faux ? Comment les rôles de femmes pourraient-ils être joués tant qu'ils seront rendus par des hommes ? Mais d'autre part comment des femmes pourraient-elles soutenir une représentation aussi longue dans des théâtres si peu conformes aux lois de l'acoustique ? Comment, enfin, le drame et la comédie deviendraient-ils des genres littéraires tant que les directeurs, acteurs et compositeurs pourront modifier à leur gré le sujet, l'intrigue et le texte[12] ? »

Méconnaissance des codes ? Refus d'une étrangeté trop radicale ? Ou réflexion pertinente sur l'évolution culturelle d'un pays en pleine transformation ? Sa conclusion reste, pour le moins, dubitative : « Les tentatives de transformations du drame japonais n'ont guère réussi jusqu'à présent, non plus que les essais d'acclimatation du théâtre occidental[13]. » D'autres critiques se montrent encore plus sévères. Tel Jules Lemaître qui conclut un article sur le théâtre japonais par ces mots sans appel : « Laissez-moi tranquille avec vos Japonais[14]. »

Conformément au mythe d'un Japon secret et inviolable, la mode du japonisme s'accommode d'une part d'ignorance, pour ne pas dire d'une certaine dose de bêtise. Une telle formule participe de son efficience. Si l'influence du Japon sur les arts plastiques (notamment chez les peintre Nabis) est bien connue[15], dans le monde littéraire et théâtral, la confrontation à un langage scénique fondamentalement différent de celui de l'occident (tout en relevant d'une tradition vénérable) a tout pour intéresser ceux qui, au sein des cercles cultivés, sont en recherche d'innovation. Des directeurs de théâtre d'ordre (comme Jules Claretie) aussi bien que des metteurs en scène d'avant-garde (comme André Antoine ou Lugné-Poe) ont témoigné, à plusieurs reprises, de l'émotion de leur découverte. Telle est l'épaisseur du phénomène : le Japon répond aussi bien à un engouement populaire, caractéristique d'un début de mondialisation culturelle et commerciale (notamment par le biais des Expositions), qu'à une aspiration des artistes qui espèrent trouver, dans la persistance d'une culture archaïque et lointaine, la formule de leur modernité théâtrale.

---

[12] Louis Jadot, « Le théâtre japonais », in *L'Art du théâtre*, 1901, n°10, p. 242.

[13] *Ibid*.

[14] Jules Lemaître, « Théâtre japonais », *Journal des Débats*, 30 avril 1888 (repris dans *Impression de théâtre*, 3ème série, Paris, Boivin & Cie, p. 43).

[15] *Cf*. Siegfried Wichmann, *Japonisme*, traduit de l'allemand par Olivier Séchan, Paris, Chêne/Hachette, 1982.

D'un côté, Puccini glisse sur la vague en composant *Madama Butterfly* (1904). De l'autre, le metteur en scène et directeur de théâtre Aurélien Lugné-Poe monte, au Théâtre de l'Œuvre, *L'Amour de Késa* (1910). Entre les deux, de nombreuses chansons, pantomimes, se donnent pour des « fantaisies japonaises » sur les scènes des music-hall et du café-concert.
Il ne s'agit pas ici de mesurer le degré d'érudition de ces artistes, de savoir s'ils ont lu ou non les œuvres de Lafcadio Hearn (dont certaines traduites en français : *Le Japon inconnu*, 1901 ; *La Lumière vient de l'Orient*, 1911), mais de prendre une température plus diffuse, celle de l'objet-Japon constitué comme forme spectaculaire, à travers le théâtre, la littérature et la musique. Parmi les nombreuses manifestations d'un Japon dramatique au cours des dernières décennies du siècle, on retiendra quelques moments représentatifs qui, en dehors de tout souci d'exhaustivité, constituent comme un baromètre dont on peut se servir pour mesurer l'affect du japonisme, cet engouement qui stimula la Belle Époque entre 1880 et 1914.

En 1888, *Madame Chrysanthème* est le roman qui, après *Pécheur d'Islande* (paru un an plus tôt) consacre la notoriété de Pierre Loti. Officier de marine, celui-ci se trouve dans la situation paradoxale de ne (presque) rien dire d'un monde qu'il a abordé, de parler d'un inconnaissable qu'il connaît . Il a lui-même voyagé au Japon, en 1885, où il a contracté un mariage à l'année avec une jeune Japonaise de 18 ans, selon des mœurs courantes de l'époque. « Mariage pour rire » avec un « bibelot détraqué » : quand le devoir rappelle l'officier à bord de La Triomphante, il quitte sans chagrin la jeune femme dont il s'est amusé quelques semaines. D'aucuns se sont plus à critiquer la platitude du roman, sans émettre l'hypothèse que cette prétendue platitude participe, précisément, de son charme. Écriture blanche, degré zéro de l'écriture (ce n'est pas par hasard si Roland Barthes s'est emparé d'*Aziyadé*, du même auteur[16]), refus d'une dramatisation trop pathétique, Loti sait qu'il ne pénètre le Japon que de façon superficielle. D'abord parce que, marin de profession, il n'y fait qu'une escale (assez longue, il est vrai pour avoir le temps de s'y « marier »). Ensuite, parce que le Japon qu'il rejoint physiquement reste un pays désespérément imaginaire. Il y découvre un monde qu'il connaît déjà : « je me sens entré en plein dans ce petit monde imaginé, artificiel, que je connaissais déjà par les peintures des laques et des porcelaines[17]. » Pour autant, le séjour nippon de Loti n'est pas exempt de surprises : « Quelle bizarrerie dans le goût de ce peuple[18] » ne cesse-t-il de s'exclamer. Enfin, parce que le Japon qui s'ouvre à lui n'est plus le vrai Japon, celui-ci étant, par définition, soustrait à tout regard occidental. Tel est le paradoxe que met en évidence Loti. Il n'est de Japon que perdu ; toutes les images et toutes les traces récoltées ne font qu'attester la perte de son essence. Dès lors, est-il bien raisonnable de vouloir placer, dans la perception du Japon par les esthètes de la Belle époque, une ligne de fracture entre ceux qui lui réservent leur ferveur et ceux qui notent leur déception ? Robert de Montesquiou reproche à Loti d'avoir « sinon tout à fait maltraité notre Japon, tout au moins traité plus que familièrement ce lieu de prédilections, ce permanent alibi de nos rêveries[19]. » Mais n'est-ce pas, précisément, méconnaître la valeur de cette incompréhension fondamentale qui fait la valeur culturelle du Japon.

---

[16] Roland Barthes rédigea, en 1971, la préface de l'édition italienne *d'Aziyadé*, premier roman de Pierre Loti. Le texte en fut repris dans la revue *Critique*, en 1972. Barthes commença la rédaction de son essai en 1970, année de parution de *L'Empire des signes,* son livre sur le Japon.
[17] Pierre Loti, *Madame Chrysanthème*, Paris, Calmann Lévy, 1888, p. 36.
[18] *Ibid*., p. 47.
[19] Robert de Montesquiou, « Madame Chrysanthème », texte manuscrit cité par Antoine Bertrand, in *Les Curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, vol. 1, Droz, 1996, p. 158.

Alors que la Belle Époque en France est le cadre et, peut-être même, le nom d'une exaltation nationale (l'Exposition de 1900 comme emblème de la satisfaction de soi), le Japon, tel que les artistes français le découvrent, fait figure de vierge déflorée, pis que cela : de femme vénale et de prostituée. Depuis qu'il est accessible aux Européens, le mystère du Japon est éventé. C'est la première phrase des *Japoneries d'automne* du même Loti[20]. Une ville comme Kyoto est « banalisée, déchue, finie ». D'inaccessible, le Japon passe directement au statut de corrompu et décevant. L'image que l'Occident impérialiste se fait de l'Orient ne peut être que celle d'une corruption qui, de circonstancielle, est devenue pérenne. Dans la langue du colonisateurs, « pourriture » est l'autre nom de l'Orient[21]. Et, bien sûr, le caractère sexiste de cette observation saute aux yeux. Si la femme est le lieu de cette déception et de cette trahison (celle de l'authenticité), c'est que l'Orient (ou le Japon) n'est, au fond, qu'une métaphore de la féminité.

Cinq ans après sa parution, le roman de Pierre Loti est adapté, par André Messager, sous forme de « comédie lyrique[22] ». Comédie ? C'est que, tout comme le roman, le livret de Georges Hartmann et André Alexandre s'achève par le départ sans scrupule de Pierre sur son vaisseau : « Quittons-nous bons amis sans trop verser de larmes, mon séjour au Japon n'a pas manqué de charme, grâce à ton fin minois, souriant, parfumé. » La dimension humoristique de l'œuvre est valorisée (notamment à travers le personnage de Kangourou) sans trop restreindre, toutefois, le sentimentalisme que l'on s'attend à rencontrer dans ce type d'opéra. Pour les critiques de l'époque, l'argument est néanmoins trop mince. Il est vrai que, dans le roman de Loti, « il ne se passe rien », ce qui n'est pas vraiment le cas dans *Madame Butterfly*, l'opéra de Puccini, qui viendra rapidement éclipser celui de Messager.
Malgré la similarité troublante des scénarios (le mariage d'un étranger de passage avec une mousmé), *Madama Butterfly*[23] ne se donne pas comme une adaptation du roman de Loti mais de la pièce éponyme du dramaturge et metteur en scène américain David Belasco (lui-même inspiré par une histoire de John Luther Long), créée à Broadway, en 1900[24]. Puccini eut l'occasion d'assister à une représentation de cette pièce à Londres, le 21 juin 1900. Ayant obtenu les droits d'une adaptation pour l'opéra, Puccini se renseigna sur les mœurs et la culture japonaise, au point de rencontrer Sada Yacco[25]. Si la postérité devait réserver un destin glorieux à cette production (il s'agit, jusqu'à aujourd'hui, de l'un des opéras les plus joués au monde), la première représentation, curieusement, constitua un fiasco mémorable. Ce n'est qu'après de sérieux remaniement que l'opéra connut un succès véritablement universel.
La différence entre *Madame Chrysanthème* et *Madame Butterfly* vient dans l'interprétation du personnage de la geisha. Écervelée et économiquement intéressée chez les Français (encore que moins dans l'opéra que dans le roman), la mousmé des Américains (et de l'Italien Puccini), femme-enfant de quinze ans, est vraiment amoureuse de Benjamin Franklin Pinkerton, jeune officier en escale, à qui elle a sacrifié sa religion et qui lui a fait un enfant.

[20] Pierre Loti, *Japoneries d'automne*, Paris, Calmann-Lévy, 1889, p. 1.
[21] « Tout l'orient pourri » fait dire Rostand à un personnage de *Chantecler* (1910).
[22] *Madame Chrysanthème*, comédie lyrique en quatre actes, un prologue et un épilogue, d'après Pierre Loti. Représenté pour la première fois au Théâtre de la Renaissance, le 26 janvier 1893.
[23] Création italienne, le 17 février 1904, à la Scala de Milan et création française (version de Paul Ferrier), le 28 décembre 1906, à l'Opéra-Comique, Paris.
[24] On ne peut néanmoins exclure une influence de *Madame Chrysanthème* sur Long. Celle-ci se trahit dès le titre, avec ce « Madame » français qui semble directement emprunté à Loti.
[25] On a pu prétendre que certains airs d'inspiration japonaise, présents dans l'opéra, étaient directement empruntés à *La Mélodie japonaise*, d'Otojirô Kawakami, brochure des airs employés par la compagnie.

Après son départ et trois ans d'attente et de fidélité, voyant son « mari » débarquer avec sa nouvelle épouse américaine, Cio-Cio-San se suicide en se poignardant, usant pour ce faire du poignard avec lequel son père s'était fait hara-kiri (le rituel sanglant semblant, décidément, une condition de reconnaissance et de succès). On ne peut, cette fois, parler de comédie. Ni de tragédie, sans doute, le renonciation de la jeune femme s'accomplissant, dans une forme de douceur plutôt mélodramatique.
Du roman de Loti, profondément immoral, à l'opéra où la sentimentalité introduit les thèmes, théâtralement porteurs, de la jalousie et du chagrin de la rupture, persiste, au fond, la question de l'incompréhension et de l'incommunicabilité. Dernier mot du spectacle lyrique : au Japon comme ailleurs, les femmes sont toujours des femmes. L'archipel japonais reste, ainsi que la femme selon Freud, un « continent noir ». Formule dont l'exploitation spectaculaire semble inépuisable[26]…

Après l'Exposition de 1900, Judith Gautier s'empare de *La Geisha et le chevalier* pour en présenter sa propre version, en 1901, sur la scène du Théâtre des Mathurins. Mais, surtout, en 1910, Aurélien Lugné-Poe s'intéresse à *L'Amour de Késa*, adaptation, par Robert d'Humières, de la *Kesa* de Kawakami.
Telle qu'elle était jouée par la troupe japonaise, la fable combine des éléments de deux récits traditionnels : Le *Dit des Heiké* et la *Chronique de l'ascension et de la chute des clans Minamoto et Taira*, textes qui ont largement inspiré les dramaturges japonais à travers les siècles.
Késa a été faite prisonnière par des bandits. Heureusement, le courageux Moritô (qui s'appellera Endô, dans la version française) survient pour la délivrer. Bien sûr, il tombe aussitôt amoureux de la jeune femme. Celle-ci accepte sa demande en mariage et lui promet de l'attendre mais, quand Moritô revient, quelques années plus tard, sa fiancée est déjà mariée. L'amoureux s'en prend à la mère de la jeune femme et veut la tuer. Késa l'en dissuade, l'engageant plutôt à profiter, la nuit prochaine, du sommeil de son mari, pour l'assassiner, ce qui la rendra libre. Le meurtre a lieu, mais Késa a pris la place du mari et c'est elle qui est tuée. Fou de douleur, Moritô se suicide, en pratiquant le hara-kiri.
À en croire Kawakami, c'est Loïe Fuller qui avait exigé cette fin « grotesque » et, même, pour la dernière représentation, un double suicide, masculin et féminin, assorti de cette publicité : « Ce vendredi, Kawakami et Sadayakko vont rivaliser pour présenter, déployant tout leur art, deux manières de mourir ! Ce sera le hara-kiri ultime présenté à Paris ! ». Moyen, surtout, d'augmenter de trois fois le prix des places, ce qui n'empêcha pas de jouer à guichets fermés. Bon goût oblige, dans la version de Lugné-Poe, où s'illustrent les très célèbres Suzanne Després et Édouard de Max (tandis que le metteur en scène joue lui-même le rôle du mari Hiroshima), le choix a été fait de restituer au drame un fin plus conforme à celle du récit japonais. Constatant la mort de Késa, Endô demande à Hiroshima, le mari veuf, de le tuer, ce que ce dernier refuse, en considération de l'amour porté à sa femme par son assassin ! Au racoleur *suppuku* est donc substitué le retrait silencieux des personnages, dans le silence mystique d'une retraîte. Est-ce la raison pour laquelle la pièce ne rencontra qu'un succès assez mitigé ? Dans ses Mémoires, Lugné-Poe revient sur les angoisses rencontrées pendant la

[26] *Hiroshima mon amour* de Duras et Resnais (« Tu n'as rien vu, à Hiroshima ») dit-il autre chose ? Dans cette perspective, l'explosion atomique d'Hiroshima perpétue le mythe d'un impensable fondamental, lié à un Japon mythologique (cinématographique et littéraire) dont même l'amour (à l'occidentale) ne parviendrait à percer le mystère.

réalisation du spectacle[27]. « Il y a Japon et Japon », écrit-il. Vouloir éviter le Japon ressassé, le Japon de convention, c'était chercher le vrai Japon. Qu'à cela ne tienne. Pour l'aider dans la mise en scène, le directeur de L'Œuvre fait appel à un authentique japonais, « le Victor Hugo du Japon », M. Kikutchi, romancier moderne. Hélas, le recours à cet expert n'est que de peu d'aide, il introduit même une gêne supplémentaire : « Aucun de ses dimensions de gestes, d'attitudes, ne correspondait aux nôtres : il pouvait s'asseoir sur un petit banc et n'être pas ridicule ; nous, nous étions tout de suite grotesques »

> « Et, bientôt, trois Japons se présentèrent à notre esprit : celui que nous nous étions imaginé, celui que de Max, fécond d'inventions moldavo-orientales apportait à la mise en scène, enfin, l'authentique, celui de notre auteur japonais, précis, exact, ressemblant à l'action, au texte de la pièce autant que *L'Honorable partie de campagne ressemble* à du Loti… »

L'évocation de Loti est amenée ici à propos. Lugné-Poe veut, à tout prix, éviter de refaire *Madame Chrysanthème*, mais il s'embourbe dans ses Japons parallèles, dans ses Japons inconciliables. Et « Kesa fut joué accommodé, teinté de vérité, et pas un soir n'accrocha au vrai, au franc succès ; la foi manquait. »



Édouard de Max et Aurélien Lugné-Poe, dans *L'Amour de Késa* (mise en scène de Lugné-Poe), en 1910.

Troublant aveu d'impuissance que celui de Lugné-Poe, renonçant définitivement au Japon après cet échec dont, dit-il, il ne demeurait pas fier. Sans doute cette volonté d'authenticité est-elle aussi naïve que touchante. De quelle vérité pouvait-il s'agir, sachant que même les acteurs japonais avaient truqué le jeu pour obtenir, de leurs spectateurs parisiens, la récompense d'une réception heureuse ?

Que la question du vrai et du faux, de l'authentique ou du frelaté soient un poison théâtral, c'est encore que ce que démontre *L'Honneur japonais*, de Paul Anthelme[28], monté en 1912, à

---

[27] Aurélien Lugné-Poe, *La Parade*, t. 3, *Sous les étoiles, souvenirs de théâtre (1902-1912)*, Paris, Gallimard, 1933, p. 253 et s., pour toutes les citations suivantes.

[28] Paul Anthelme, pseudonyme de Paul Bourde, 1851 – 1914. Parfaitement oublié, aujourd'hui, cet auteur possède néanmoins une biographie digne d'intérêt. Camarade de classe d'Arthur Rimbaud il devint un grand voyageur et un administrateur colonial important. Journaliste au Temps, il effectua des reportages sur l'Algérie

l'Odéon, par André Antoine, alors directeur de la salle. La pièce à grand spectacle (35 personnages, costumes d'Ibels, décors de Jusseaume) rencontra d'abord un assez grand succès (43 représentations). Le prince Ôsaka croit offrir au prince de Sendai un éventail précieux. Piégé par un conseiller félon, il lui présente une contrefaçon qui entraîne la fureur du prince…

La plupart des journalistes célèbrent le spectacle sur le monde : reconstitution parfaite. « L'action a un caractère japonais que ne trouveront jamais en défaut les connaisseurs les plus renseignés des légendes et des mœurs japonaises[29]. » Pourtant, un article paru dans le *Bulletin de la Société franco-japonaise* vient tout gâcher : tout est faux et de travers dans cette adaptation d'une des légendes japonaises les plus célèbres et d'un objet spectaculaire sacré du Japon : *Les 47 Rônin.*

> « Au point de vue japonais, le succès d'Odéon est un scandale ; cette pièce est une lamentable parodie, dans sa composition et dans son détail, de la légende fameuse des *Quarante sept Ronins* ; dles photographies de ses scènes, reproduites dans les quotidiens de Tôkiô, ont provoqué l'étonnement et le rire. *L'Honneur japonais* de l'Odéon équivaut à *Œdipe roi* transposé en opéra-comique, sinon en opérette. Voilà tout[30]. »

Et de détailler, une à une, les nombreuses erreurs de gestes, de costumes, d'onomastique, de paroles contenues dans ce spectacle d'autant plus scandaleux qu'il est célébré comme particulièrement fidèle à la tradition japonaise. « L'Odéon transnovateur a voulu avoir sa vérité à lui. » Et, de toute évidence, ce n'était pas la bonne…



L'Honneur japonais, de Paul Anthelme (1912). Le prince d'Osaka s'ouvre le ventre.

et le Tonkin qui firent sa réputation. Ses succès agricoles en Tunisie entraînèrent sa nomination au poste de secrétaire général de Madagascar en 1895. De retour en France, il reprit ses activités de journaliste et d'auteur de théâtre.

[29] Cité par Édouard Gauthier, « *L'Honneur japonais*, succès d'Odéon », Bulletin de la Société Franco-Japonaise de Paris, n° XXX (juillet 1913)

[30] Édouard Gauthier, art. cit., p. 3.

Enfin, une dernière pièce mérite d'être citée ici. *Le Typhon* (1909), de l'auteur hongrois Melchior Langyel, fut traduite et interprétée dans le monde entier avec un immense succès[31]. En France, son adaptation par Serge Basset est donnée, en 1911, au Théâtre Sarah-Bernhardt (47 représentations) où l'on retrouve, à cette occasion, l'acteur Édouard de Max.

À la différence des spectacles déjà cités, la pièce, qui se passe à Berlin, n'appartient évidemment pas à la tradition du théâtre japonais. Elle met en scène des diplomates nippons, en fait des espions, cherchant à percer des secrets des Européens. L'un d'eux, Tokeramo, leur chef, tombe amoureux d'Hélène, une prostituée, qu'il finit par assassiner sous l'emprise de la jalousie. Un des membres du groupe s'accuse à sa place mais, contaminé par la sentimentalité occidentale, Tokeramo meurt de chagrin.

Si le spectacle a le mérite d'envisager la réversibilité de la situation du roman de Loti (c'est un Japonais qui s'éprend d'une courtisane occidentale) il maintient, en les accentuant, les clichés racistes (les « jaunes », dont la peau possède une « odeur bizarre ») et une psychologie des peuples pour le moins stéréotypées et caricaturale. Bien qu'imbus du sens de l'honneur et du respect de la hiérarchie, les Japonais n'y apparaissent pas moins appartenir à une race dégénérée et sournoise. Pourtant, alors que toute la pièce soit une mise en garde contre les dangers du mélange des races, il pourrait être touchant de voir que le personnage principal réussisse à s'européaniser et à se sentimentaliser au contact d'une femme, dont ses amis lui avaient pourtant dit de se méfier : « Garde-toi de ces femmes, Tokeramo. Prends garde aux traitrises de la civilisation européenne. » C'est que, de toute évidence, la misogynie constitue l'un des rares terrains d'entente entre Orient et Occident.

Si les clichés culturels ont la vie dure, il faut noter que cette pièce présente une évolution notable. Ses personnages japonais sont modernes, habillés à l'occidentale. Ils échappent au Japon anachronique et légendaire qui séduisait tant les tenants du décadentisme Belle Époque. Or, s'agissant de spectacles, la question des images est évidemment centrale. Que le même acteur, cette immense star que fut De Max, puisse passer du costume traditionnel d'Endô, dans *L'Amour de Késa*, au complet trois pièce de Tokeramo dans *Le Typhon*, montre la souplesse du théâtre, capable d'épouser la courbe du temps et, tel un sismographe sensible à la moindre évolution des mentalités, répondre aux fantasmes d'un public qui vient chercher là le moule dans lequel couler sa sensibilité.

[31] La pièce, adaptée au cinéma, en 1914, par l'Américain Reginald Barker, fut exploitée en France sous le titre : *L'Honneur japonais* (ce qui peut prêter à confusion).



Édouard de Max dans *Le Typhon* (1909).

Le théâtre fournit des personnages et des décors, y compris pour cette partie du public qui n'a pas accès au spectacle, le public provincial notamment, informé grâce aux reproductions que produisent les journaux illustrés. Comme écrit Jean Aicard : « Commenté par de pareilles images, le texte parlera aux yeux des enfants, fixera leur attention ; et après les avoir vues, ils n'oublieront plus le pays où ils croiront avoir réellement voyagé ». Ce qui vaut pour les enfants (il s'agit de la préface d'un livre à leur intention : *Le Japon (merveilleuses histoires)*, par Judith Gautier[32], vaut bien sûr aussi pour le lecteur ordinaire.

Que le théâtre japonais ait joué un rôle séminal dans la modernisation du langage théâtral, à la charnière du XIX^{e} et du XX^{e} siècle, semble désormais une évidence. La traduction et la publication de nombreux nô, entre 1910 et 1920, découlent directement du goût japonisant des esthètes de l'Art Nouveau en Europe. Si, Paul Claudel, poète et dramaturge doit surtout à ses fonctions diplomatiques au Japon une connaissance directe du théâtre nippon, il avait déjà reçu un premier contact avec le théâtre oriental (chinois et annamite), dès 1889, à l'Exposition universelle de Paris. Au fil des ans, sa correspondance avec Jacques Copeau témoigne d'un intérêt commun et prolongé pour le Japon, dont on constate qu'il est de première importance dans l'évolution de l'art théâtral en France au XX^{e} siècle[33].

[32] Judith Gautier, *Le Japon (Merveilleuses histoires),* dans la collection « Les Beaux voyages », Vincennes, Les Arts graphiques, 1912.
[33] *Cf.* Ayako Nishino, « Claudel et Copeau, leurs regards sur le Nô », *Cahier d'études françaises,* 11, 2006.

Après la Guerre et, donc, en dehors de la période envisagée ici, c'est à une autre Bing, Suzanne[34] (épouse d'Edgar Varèse avant que maîtresse de Jacques Copeau), que l'on doit une part importante de la « réforme » du théâtre d'art, notamment par le truchement de l'École du Vieux-Colombier, dont elle fut l'instigatrice et la cheville ouvrière, ainsi que l'a brillamment montré Raphaëlle Doyon[35]. C'est à Suzanne Bing qu'est dû, en 1924, la réalisation du Nô *Kantan*[36], spectacle mythique puisque, bien que considéré par Copeau comme la meilleure réalisation de son « école », il ne put être représenté publiquement, en raison d'un accident survenu à l'un des protagonistes. Ce que Copeau reconnaît à l'art du théâtre japonais, c'est moins la qualité littéraire ou la spécificité d'une culture lointaine qu'une technique sophistiquée mais universelle, un art du jeu et qui fait si cruellement défaut au théâtre qu'il veut régénérer, peu de temps après la découverte, au Japon, du traité de Zeami[37].

> « Il n'est rien de tel que de prêter un peu d'attention aux choses pour ne plus les comprendre du tout. Le dernir livre de Loti, *Madame* Chrysanthème, un article de M. Lequeux, consul de France à Yokohama, sur le théâtre japonais (*Revue d'art dramatique* du 1er et du 15 avril), enfin le drame de Mme Judith Gautier [*La Marchande de sourires*] ont fort embrouillé l'idée que je me faisais du Japon[38]. »

Le désarroi qu'exprime ici le critique Jules Lemaître est caractéristique du phénomène que nous avons essayé d'appréhender. En France, la curiosité qui répond, à la fin du XIXe siècle, à l'ouverture politique du Japon ne fait pas que conforter les préjugés occidentaux sur le pays du soleil levant et sur l'Extrême-Orient en général. Elle ne diminue en rien le sentiment d'étrangeté ni une forme d'incompréhension fondamentale. Mais elle trouve dans la réalité de la mondialisation en train de se produire de quoi alimenter sa légende. La modernité artistique de cette période est un compromis de science et de mythologie. Le Japon est capable de fournir l'une et l'autre. La théâtromanie de la Belle Époque y puise d'abondance. En effet, chacun peut trouver son bonheur dans cet empire des signes. Si auteurs et metteurs en scène, à l'instar de Judith Gautier, y placent le folklore d'une civilisation décorative, d'autres, plus éclairés ? croient y reconnaître une forme de primitivisme : « le théâtre japonais, même moderne, peut être dit très ancien puisque ce peuple ne change pas », écrit Jules Lemaître[39]. Or, à cette interprétation condescendante, il est possible d'opposer la vision d'un Jacques Copeau (ou d'une Suzanne Bing) qui trouvent dans la forme du nô ou du kabuki des éléments aussi précieux que dans le théâtre grec ou la commedia dell'arte, une sorte de « théâtre des sources » (comme dirait Grotowski). Le théâtre de la Belle Époque, semblable en cela à l'architecture Modern Style, est de nature extrêmement composite. Sa structure est paradoxale. On ne doit jamais l'appréhender d'un seul versant. Nier sa dimension scénique est aussi frustrant que de mépriser sa composante littéraire. Les influences sont multiples et les expressions diverses. Impossible de clore les définitions, de fermer les interprétations. On n'est jamais sûr de rien. Bêtise et intelligence s'y côtoient de près. Particulièrement obtus en

---

[34] Suzanne Bing, fille du Messin Gaston Bing, ne semble pas être directement apparentée au Siegfried (Samuel) Bing brièvement évoqué au début de cet article.

[35] Raphaëlle Doyon, « Suzanne Bing, collaboratrice de Jacques Copeau : enquête sur la constitution d'un patrimoine théâtral » In : *La construction des patrimoines en question(s) : Contextes, acteurs, processus* [en ligne] Paris, éd. de la Sorbonne, 2015 : http://books.openedition.org/psorbonne/7180.

[36] Une traduction anglaise du nô *Kantan* avait été effectuée par Arthur Waley, à partir de quoi Suzanne Bing effectua sa propre traduction, revue par un membre de l'école française d'Extrême-Orient.

[37] Révélé en 1909, ce traité, datant du 14e siècle, ne sera pas traduit en français avant 1960, mais Copeau et Bing furent à l'affût de la découverte où ils espéraient bien trouver des secrets séculaires sur la formation de l'acteur. Peut-être même prirent-ils connaissance des passages traduits en anglais au début des années 20.

[38] Jules Lemaître, *Impressions de théâtre,* 3ème série Paris, Boivin & Cie, (s.d. [1888]), p. 32.

[39] *Ibid*., p. 42.

matière de japonisme, Jules Lemaître n'a pas tort lorsqu'il écrit que « tout théâtre primitif est naturellement mélodramatique ». Œdipe à la Comédie-Française (Mounet-Sully aux yeux sanguinolents) a toutes les caractéristiques d'un mélodrame. Mélodramatique également le *suppuku* de Kawakami. Cela ne veut évidemment pas dire que la théâtre japonais ou la tragédie grecque sont des mélodrames, mais que c'est ainsi que le public d'une époque et d'un pays a pu les interpréter :

> « Pour les étrangers il faut montrer quelque chose d'original dont les costumes soient superbes. Cela exige que nous représentions des mélodrames historiques et dansés. (…) C'est le goût des étrangers. Ils ne viendraient pas voir le spectacle japonais si nous négligions leur goût[40]… »

Au-delà du goût de la Belle Époque pour les formes exotiques de l'Extrême-Orient, l'influence du Japon sur l'art théâtral occidental s'est donc avérée bien plus profonde que celle exercée par une mode passagère puisqu'on peut suivre la trace d'une *leçon* japonaise, à travers tout le XX^{e} siècle, de Suzanne Bing (*Kantan*, 1923) à Didier Doumergue (*Le Dit du Genji,* en 2000), en passant par Ariane Mnouchkine (*Tambours sur la digue*, 1999) et Peter Brook.

[40] Kawakami Otojiro, *Récit de la tournée en Europe et en Amérique d'Otojiro Kawakami*, Osaka, Kanéo-Buendo-Shento, 1901. Cité par Shionoya Kei, *op. cit*.