

Tomoko Takase (<https://orcid.org/0000-0002-4084-8888>)

Université Meiji, Tokyo

La métamorphose du Japon vue de la Belle Époque : une estampe en action ou un réalisme rêvé. Sada Yacco à l'Exposition universelle de 1900

Sada Yacco est pratiquement la première actrice « moderne » au Japon. Elle a été reconnue comme telle, pour son rôle de Desdémone, dans l'*Othello*, adaptation à la japonaise de Shakespeare, sur la scène du Théâtre Meiji-za (Tokyo), le 11 février 1903. C'était une révolution presque impensable car au théâtre traditionnel du Kabuki, les personnages féminins ne devaient être incarnés que par des acteurs travestis, appelés *Onnagata*. Si la loi avait déjà abrogé cette contrainte au théâtre (1890), on ne savait comment faire, si l'on ne restait pas dans la tradition d'apprentissage des techniques ou des formes transmises pour chaque rôle, fondées sur l'« imitation », le jeu d'acteur comme « expression » n'existant pas. Comme quelques actrices jouaient déjà sur scène aux côtés des acteurs selon cet art traditionnel, certains estiment que Sada Yacco n'était pas la « première »¹, d'autres considèrent que son jeu n'était pas encore suffisamment mûri pour être qualifié de « moderne »², en citant les noms d'autres actrices, l'histoire des réalités historiques ou esthétiques restant à faire. Pourtant, ce que l'on peut dire, c'est que Sada Yacco est montée sur scène à Paris, lors de l'Exposition universelle de 1900, avec son mari, Otojiro Kawakami et sa troupe, en tant que premiers comédiens japonais, et qu'elle a soulevé l'enthousiasme des spectateurs en Europe.

En recherchant les documents sur leurs tournées, apparaît d'abord la barrière de la langue ; leur spectacle est appelé « pantomime japonaise », et Sada Yacco est qualifiée de « tragédienne »³. C'est précisément ce décalage descriptif qui nous retiendra d'abord, pour y chercher le secret de leur succès, d'abord à Paris, point de nouveau départ vers l'Europe. Ensuite, nous porterons nos regards sur

¹ Masako Morita, *Sada Yacco's story, Theater & Taboo*, Éditions Nakanishi-Shobo, Kyoto, 2009, p. 167 ; Nicola Savarese, « La création d'un monstre sacré » *Théâtre/public*, vol. 198, 2010, p. 37 ; Tamotsu Watanabe, *L'Histoire du théâtre de l'époque Meiji*, Éditions Kodansha, Tokyo, 2012, p. 254. Ils parlent de Beiha Chitose ou de Kuméhachi, d'une génération antérieure à Sada Yacco, appliquant aussi les techniques de danse traditionnelle, et qui jouaient dans le répertoire existant.

² Tamotsu Watanabe, *op. cit.*, p. 460. D'après Watanabe, la première actrice moderne, entièrement libre de la tradition du Kabuki était Sumako Matsui, incarnant le rôle de Nora dans *Une maison de poupée* d'Henrik Ibsen en 1911.

³ Par exemple : Jules Claretie, « Journal d'un parisien », *Le Journal*, 30 août 1900, etc.

ce qu'ils ont rapporté au théâtre du Japon, qui était dans une phase de « réforme », tourné vers celui, vivant, de la société contemporaine. Et enfin, nous évoquerons également quelques effets de leur spectacle sur le théâtre parisien qui était à la recherche d'un certain réalisme scénique. Ce qui nous montrera la richesse d'aller-retour culturel que réalisa la passion théâtrale de cette troupe infatigable.

1. Émotion des critiques à Paris

Dans son *Cyrano et les samurai*, décrivant des échanges franco-japonais en arts du spectacle durant le tournant des siècles XIX^e-XX^e siècles, Kei Shionoya précise que tout commença par un article du *Figaro*, au lendemain de la première représentation dans les salons de l'Ambassade du Japon à Paris, le 30 juin 1900, de *La Geisha et le Chevalier* :

Madame Sada Yacco [a] eu un succès énorme, surtout dans la scène où elle meurt désespérée. La pièce, merveilleusement jouée par tous, a pu être aisément comprise même par le plus grand nombre des spectateurs qui ne comprennent pas un traître mot de la langue japonaise. Les costumes étaient une vraie joie des yeux⁴.

Il s'agissait d'une pièce du théâtre Kabuki, adaptée pour l'étranger, interprétée par la troupe d'Otojiro Kawakami et Sada Yacco. La première troupe de comédiens japonais qui a joué en Europe n'avait pourtant pas d'invitation officielle du gouvernement japonais mais grâce à Loïe Fuller, leur impresario dynamique, ils sont arrivés à Paris, au cœur de l'Europe, en pleine Exposition⁵. Ils ont joué à l'Ambassade du Japon, aidé par le réseau diplomatique japonais : ils avaient déjà joué en soirée à la légation de Washington et pour une partie, Shinichiro Kurino diplomate attaché à Paris de l'époque, était, par un heureux hasard, de la même région que Kawakami. Grâce à cette filiation amicale, la troupe de Kawakami a été mise en relation avec les réseaux des critiques parisiens. Peut-on estimer que Kurino connaissait également la difficulté de réforme du théâtre Kabuki, fleuron de la culture traditionnelle à l'intérieur du Japon et qu'il aurait vu une possibilité d'ouverture, de changement grâce à cette troupe passée au travers de bien des péripéties ?

Et en quelques semaines, plusieurs critiques parlent du même spectacle. Mais comment pouvait-on comprendre la pièce sans le recours de la langue ? Camille Mauclair tente de saisir le développement de l'intrigue comme un montage par tableaux en fonction de l'action de l'héroïne dans le décor, essayant ainsi de voir ce spectacle inconnu dans son unité :

⁴ *Cyrano et samurai. Le théâtre japonais en France et l'effet de retour*, Paris, Publications orientalistes de France, 1986, p. 38–39.

⁵ D'après Yoshie Inoue, ils se sont rencontrés à Londres le 23 juin 1900. *Otojiro Kawakami et Sada Yacco II. Jouer à travers le monde*, Tokyo, Shakaihyoron-sha, 2015, p. 174.

Le rideau se lève, au tintement d'un timbre oriental, sur une pièce au sujet puéril, dont les acteurs ferons eux-mêmes tout le drame : la jalousie d'une courtisane amoureuse empêchant, au premier tableau, la querelle d'un rival avec amant, poursuivant, au second tableau, le chevalier aimé est infidèle dans une pagode où il cachait son fiancée, séduisant les bonzes gardiens par une danse profane, puis, découvrant la tremblante jeune fille et mourant de fureur après une scène de frénésie où elle traîne une ceinture vivante les bonzes à elle cramponnés...⁶

Dans cette description rythmée, on peut observer les composants de scènes attirant visuellement les spectateurs, tels que lutte, duel, danse *buyô* et mort tragique en excès, brefs, que de scènes marquantes quelques peu violentes. Et tout se termine en « une demi-heure⁷ ».

Arsène Alexandre résume ainsi cette pièce : « l'éternelle histoire de la femme jalouse que l'excès même de sa douleur et de sa fureur tue plus sûrement encore que les mauvais traitements », dans l'article du *Théâtre*, le 1^{er} septembre 1900, intitulé « Théâtre de la Loïe Fuller – Pantomime Japonaise ».

Quant à Jules Claretie, il pointe sans hésitation Sada Yacco dans cette pièce « singulière » dans *Le Journal* du 30 août : « Sada Yacco est une Japonaise qui joue sur la scène de la Loïe Fuller un drame très singulier [...]. C'est dans la 'Ghesha et le Chevalier' qu'il faut la voir. Là vraiment elle est puissamment émouvante. L'autre dimanche, à l'Élysée, parmi les séductions du *garden party* présidentiel, sa mimique a fait une impression poignante. Elle a été aussi applaudie que Gluck, comme si Hokusai valait Corot⁸ ».

Non seulement les critiques des journaux, mais aussi les plasticiens comme Degas, Klee, Picasso (qui n'avait que 19 ans à l'époque), Rodin, les compositeurs comme Debussy, les danseuses comme Isadora Duncan (qui était là à chaque soir), les écrivains, tels André Gide qui y est revenu six fois, tous ces artistes apprécièrent presque unanimement ces spectacles venus d'Extrême-Orient. On note cependant quelques avis dissonants : Edward Gordon Craig pointe « sa misogynie malade » ; Sarah Bernhardt, « mécontente de la comparaison qu'on fait parfois d'elle, en sa défaveur, avec Sada Yacco, ira jusqu'à parler de 'singes' pour qualifier les acteurs de la troupe⁹ ». Sinon, Shionoya remarque une attitude d'un « refus total de 'l'exotisme' » par Jules Renard¹⁰. Ce qui veut dire que le spectacle a suscité à la fois admiration et polémique.

On ne saurait sous-estimer l'importance de l'Exposition universelle de 1900, à l'aube du XX^e siècle, cette 5^e Exposition universelle à Paris joua un rôle de bilan

⁶ Camille Mauclair, « Sada Yacco et Loïe Fuller », *La Revue Blanche*, 1^{er} septembre 1900.

⁷ Judith Gautier, *La Musique japonaise à l'Exposition de 1900 : la danse de Sada Yacco*, Paris, Librairie Paul Ollendorff, 1900, p. 5.

⁸ Jules Claretie, *Le Journal*, 30 août 1900.

⁹ Béatrice Picon-Vallin, « Un choc esthétique et culturel, Sada Yacco à Paris », *Théâtre/Public* vol. 198, « Scènes françaises et scènes japonaises : aller-retours », Éditions théâtrales, Montreuil, 2010, p. 28. Ce propos de Sarah Bernhardt devrait être pris avec réserve, d'après l'auteur.

¹⁰ Shionoya Kei, *Cirano et Samuï*, *op. cit.*, p. 34.

du passé et de perspective de l'avenir. Un survol de quelques chiffres montre l'immensité de l'événement : 58 pays participants, 51 millions de visiteurs (la population totale de France était alors de moins de 41 millions). Puis, cette 5^e Exposition devait aller au-delà de diffusion du génie de la technologie et de la science à travers des monuments comme le pont Alexandre III, le Palais de l'électricité, le Grand Palais ou le trottoir roulant, en insistant sur la dimension de divertissement. Les attractions les plus populaires étaient la Grande Roue à 100 mètres de haut avec ses 40 wagons, le panorama du Tour du monde. Et c'est dans cette ambiance de fête foraine, « Rue de Paris », avec ses cafés, ses cabarets ou de petits théâtres, que se trouvait le Théâtre de Loïe Fuller, bien connue par sa danse « Serpentine ». C'est ce théâtre qui a accueilli le spectacle de Kabuki adapté, qui proposait au spectateur un beau contraste entre « l'art du réalisme extrême, l'art traditionnel des vieilles civilisations orientales exténuées de science et l'art occidental extrême, vivifié d'un idéalisme absolu »¹¹. L'Exposition de 1900 a bel et bien été leur belle toile de fond. (Voir images A et B)

Contrairement à l'accueil chaleureux des critiques à Paris, côté Japon, les tentatives de Kawakami et de Sada Yacco expérimentant une forme nouvelle – vue comme « classique » par les étrangers – ont été souvent critiquées ou méprisées par les puristes japonais puisque le « grand-kabuki » lié à l'identité culturelle du pays y semblait dénaturé. Certains ont même parlé de « faux kabuki », et considéré les triomphes parisiens suivis de nombreux autres dans les capitales européennes comme « une honte nationale »¹². Nous n'en prendrons qu'un exemple. Un correspondant, artiste et critique japonais, envoyé d'un journal plutôt de droite écrit : « C'est une pièce pêle-mêle de *Saya-ate* et *Dojoji*¹³, jouée avec costumes et répliques sans cohérences ou imprévisibles, qui donne une impression toute étrange, dont le rythme me semble un peu lent [...] », alors que l'auteur remarque la beauté du costume de Madame Sada Yacco, tout en critiquant une erreur par rapport à l'usage traditionnel : une *geisha* (danseuse-musicienne) ne devrait pas porter un costume aussi luxueux qu'une *Oiran*, courtisane. Il poursuit : « En bref, il y a sur scène trop de désordres, des paroles peu articulées, mais bon, personne n'a le droit de faire des remarques devant ce grand succès presque surprenant. Si l'on compare Madame Yacco avec Sarah Bernhardt [à Paris], je rêve plutôt d'aller voir des spectacles [authentiques] aux théâtres des quartiers de Tokyo même »¹⁴.

¹¹ Camille Mauclair, *Idées Vivantes*, 1904, p. 94.

¹² Goichi Matsunaga, *Otojiro Kawakami et l'aube du théâtre moderne*, Tokyo, Éditions Journal Asahi, 1988, p. 162.

¹³ *La Geisha et le Chevalier* est une adaptation de la main de Kawakami d'après les deux pièces du Kabuki suivantes : celle appelée *La Saya-ate* (rivalité amoureuse) créée en mars 1823 à Edo (ancien Tokyo), et l'autre appelée *Dojoji* (Temple Dojo), chef-d'œuvre des pièces dansées du Kabuki, inspirée du répertoire du Nô, créée en 1753 à Edo. Commentaire par Sionoya, *op. cit.*, p. 50.

¹⁴ « Le théâtre de Kawakami (1) », *Journal Yomiuri* (1^{er} septembre 1900, Beisai Kubota), [dans :] Senriki Shirakawa, *Kawakami Otojiro, Sada Yacco : leurs images observées dans les journaux*, Éditions Yushodô, 1985, p. 325. Cité également par Lesley Downer dans *Madame Sadayakko*, REVIEW, p. 189–190.

L'intention de Kawakami, acteur mis à l'épreuve à plusieurs reprises dans le bain multiculturel, prêt à tout et dont on parlera, est assez claire dans la réponse qu'il donne à ce journaliste :

Pour la présentation d'une courte pièce, *La Geisha et le Chevalier*, tirée des deux œuvres, la première de *Sayaate* et de seconde, de *Dôjôji*, je gardais le nom de la courtisane Katsuragi de la *Sayaate* pour le rôle de Kiyohimé de Dojoji. Cela semblerait bizarre aux Japonais, s'ils voyaient cette courte pièce. Pourtant, ce fut la pièce qui eut le plus grand succès durant la tournée et nous lui devons notre gloire en France... Pour les étrangers il faut montrer quelque chose d'original dont les costumes soient superbes. Cela exige que nous présentions des mélodrames historiques et dansés. En outre il faut les montrer avec rapidité dans un temps limité. C'est le goût des étrangers. Ils ne viendraient pas voir le spectacle japonais si nous négligions leur goût...¹⁵

2. Otojiro Kawakami et Sada Yacco, à la recherche d'un nouveau théâtre

Alors, pourquoi et comment Otojiro Kawakami et Sada Yacco sont-ils parvenus à Paris ? Qui sont-ils, d'abord ? Sada Yacco (pseudonyme de Kawakami Sada, 1871–1946) était geisha de la haute société, rompue aux techniques de la danse traditionnelle (*buyô*) et de l'art de la musique. Otojiro Kawakami (1864–1911) était militant du parti libéral, orateur-conteur du discours-performatif populaire d'agitation (*Oppéképé*, sorte du rap, si l'on ne craint pas d'anachronisme), acteur improvisateur, battu deux fois aux élections de député et devenu infatigable chef de troupe théâtrale. Sa première visite en France date de 1893, durant laquelle il a vu des spectacles du Théâtre-Libre d'Antoine, et il en a importé tout de suite la technique des effets de lumières, commençant ainsi à réformer le théâtre japonais, le Kabuki. Son but était non seulement d'améliorer le Kabuki, en crise, après avoir obtenu le statut du théâtre classique à préserver¹⁶, mais aussi de trouver une nouvelle forme d'expression, qui puisse coïncider avec la société en évolution. Et c'est pour cette raison qu'il allait voyager pour mieux connaître le théâtre européen au titre de comparaison et de source d'inspiration. En étudiant le théâtre occidental, il projetait de gagner sa vie grâce à une forme rénovée du Kabuki. C'est à travers cette forme ancienne du théâtre, simplifiée, adaptée au goût de ses publics différents d'Amérique du Nord, d'Angleterre, et ensuite de France, en fonction de ses déplacements, bref, grâce à ces tentatives d'expérimentation, il s'approprie une manière d'établir le contact vivant avec un nouveau public. Inlassables voyageurs, lui et sa femme ont fait trois

¹⁵ Cité par Shionoya, *op. cit.*, p. 39. *Récit de la tournée en Europe et en Amérique d'Otojiro Kawakami*, Osaka, Kanéo-Buendo-shento, 1901. Le propos présenté également dans le *Journal Yomiuri* du 3 décembre 1900. Senriki Shirakawa, *op. cit.*, p. 334.

¹⁶ La « réforme » du Kabuki est un mouvement général dans le domaine du théâtre japonais de la fin du XIX^e siècle et la troupe de Kawakami n'était pas la seule à s'être lancée pour trouver un « nouveau théâtre ».

grandes tournées en Occident : pour la première, entre 1899 et 1900, le couple part avec la troupe en Amérique où ils rencontrent Henry Irving qui leur propose d'aller à Londres ; là, ils jouent même devant la reine d'Angleterre, puis sur la proposition de Loïe Fuller, ils se rendent à Paris fin juin 1900¹⁷.

Lors du premier voyage, en arrivant en Amérique, sur la côte d'Ouest, à San-Francisco, leur public était composé de Japonais immigrés, si bien qu'ils montaient sur scène des extraits du Kabuki et du répertoire récent, répondant plutôt à la nostalgie des spectateurs ; on y observe déjà le numéro de danse, *Dojoji* et la scène de *Saya-ate*, présentés séparément. L'un des premiers changements en Amérique fut de mettre côte à côte sur scène une actrice (Sada Yacco) et des acteurs, ce qui était, nous l'avons vu, pratiquement impossible au Japon de l'époque. Au début, Sada Yacco n'était pas disposée à jouer sur scène à part une courte présentation de la danse *Dojoji* ; cependant pour combler un trou dans la représentation à cause d'un acteur malade un soir, elle a pris sa place par nécessité. Mais cette décision est devenue la base de leur succès en Europe. Au cours de leur séjour à San Francisco, un incident s'est produit : leur imprésario japonais a disparu avec toute leur recette. Donc ce fut littéralement pour survivre qu'ils ont choisi de jouer dans le style Kabuki devant un public étranger, avec actrice, ce qui n'était déjà plus vraiment le Kabuki classique. Pour faire plaisir au public et pour vivre de leur art, ils avaient forcément besoin de prêter attention au goût et aux habitudes du public, « tout en le dépaysant ». Kawakami constate que le public américain aime rire si bien que Sada Yacco est obligée de sourire en dansant, ce qui est contraire à la tradition. À Paris, le public veut avoir peur, voir des scènes sanglantes. À New York, ils visitent l'école des acteurs et sont impressionnés de voir les jeunes acteurs jouer sans recours à l'imitation mais avec leur imagination et expression libres, suscitant dans la troupe une discussion sur ces pratiques¹⁸. Ils jouent ainsi leur répertoire remanié tout en approfondissant leurs connaissances sur le jeu et le répertoire européen. Quand ils font la connaissance d'Henry Irving et Ellen Terry, comédiens anglais en tournée à Boston, et après avoir vu leur spectacle, Kawakami adapte dès le lendemain une petite scène du *Marchand de Venise*, (*Saïroku* en japonais pour Shylock) pour démontrer sa capacité d'improvisation. C'est donc au cours de ce voyage en Amérique qu'ils créent « La Geisha et le Chevalier » à Seattle, « La Késa » à Chicago, « Zingoro » et « Saïroku » à Boston, bases de leur répertoire pour l'Europe. Et Sada Yacco est devenue pleinement l'actrice de la troupe. Grâce à ces rencontres avec Irving et Ellen Terry, ils arrivent à Paris, comme on l'a mentionné, en passant par des représentations en succès à Londres.

¹⁷ Après le succès à Paris, la deuxième tournée en toute Europe, en 1901–1902, ils ont joué sur les scènes de l'Europe de l'Est. Et enfin, le troisième voyage était plutôt pour étudier le théâtre de France de juillet 1907 à mai 1908, avec quelques spectacles plutôt dans les cadres privés et pour la Société franco-japonaise à Paris.

¹⁸ Ils ont visité The American Academie of Dramatic Arts (AADA), fondée en 1884 à New York. Voir : Yoshie Inoue, *Otojiro Kawakami et Sada Yacco II*, op. cit., p. 133–134.

3. De l'exotique vers une nouvelle optique

Avant l'arrivée de la troupe de Kawakami et Sada Yacco, en Europe, et surtout à Paris, il y avait déjà une base de réception des arts japonais, en général : la vague du japonisme ou des japoniseries en fin du XIX^e siècle, à travers les Expositions universelles de 1867, 1887 et 1889, dont témoignent des publications comme *L'Art japonais* par Louis Gonse (1883), ou le Numéro spécial Japon de *Paris illustré* (mai 1886), avec un commentaire par Tadamasu Hayashi ; pour les arts du spectacle, *Le Mikado*, opérette créée à Londres en 1885 ou bien, en littérature, *Madame Chrysanthème* (1888), roman de Pierre Loti (adaptée en livret d'opéra, 1893). Hormis ces éléments plutôt destinés aux élites culturelles, le nombre d'éventails exporté vers l'Europe en 1872 se monte à un million, ce qui fait qu'il y aurait eu plusieurs éventails dans chaque salon, comme dans le tableau de Monet, *La Japonaise* (1876). Fabienne Falluel, historienne de la mode le constate : « Il est important de noter que 2 millions d'éventail en papier arrivent à Paris en 1900, la publicité n'est pas unique utilisateur. Il est de plus grand chic de couvrir les murs des salons d'écran *uchiwa* lors de bals costumés, et le très élégant journal de mode *Fémina* montre quelques photographies... ». Et les gens de la classe modeste avait l'habitude de garder ces éventails de publicités pour les apporter dans les « guinguettes » des bords de Marne en été où on venait danser comme dans le tableau de Renoir, *Danse à la campagne* (1883)¹⁹. Sada Yacco y arrive donc à point nommé.

Ainsi, il n'est guère étonnant que les spectateurs parisiens considèrent Sada Yacco comme une estampe vivante, au premier degré de réception. Le Kabuki adapté de Kawakami, *La Geisha et le Chevalier*²⁰, est appelé par Arsène Alexandre : « Pantomimes Japonaises ». Sans repère linguistique, ce dernier essaie de comprendre la scène selon la voix qu'il entend et les gestes qu'il voit. En qualifiant la voix de Sada Yacco de « voix de l'estampe japonaise », il voit ainsi la scène de la mort de l'héroïne :

Enfin, ne fut-ce point tout le célèbre recueil des visions fantastiques d'Hokusai qui s'animent d'une vie terrifiante lorsque nous vîmes reparaître en scène la rusée, féline et passionnée danseuse, échevelée, blême, atrocement égarée, louchant de fureur, comme dans les estampes de Sharakou, nous donnant la paraphrase orientale singulièrement émouvante et vivante d'une sorte de Manon Lescaut féroce et affolée ?²¹

¹⁹ Fabienne Falluel, « Japonisme et accessoires de mode en 1900 : un parcours initiatique », dans le catalogue d'exposition *Otojiro Kawakami et l'Exposition universelle de 1900 à Paris*, Musée municipal de Fukuoka, 2000, p. 138–139.

²⁰ Lors de l'Exposition universelle de 1867, trois geisha authentiques sont venues à Paris, servant le thé en Kimono et d'après *Le Petit Robert*, l'usage de ce mot geisha – danseuse et chanteuse japonaise – est entré en usage en 1887. Les mots *Seppuku* était en mutation lorsque les officiers français ont été très impressionnés par un incident local au Japon, en assistant au suicide collectif par seppuku de onze militaires japonais en 1868. Deux éléments clé du spectacle de Kawakami entrent dans le cadre de ces représentations exotiques déjà connues. Voir : Kei Shionoya, *op. cit.*, p. 14.

²¹ Arsène Alexandre, « Théâtre de la Loïe Fuller – Pantomimes Japonaises », *Le Théâtre*, 1^{er} septembre 1900.

Tous les éléments lui semblent liés à une image d'estampe.

Pour la même pièce, Camille Mauclair nous montre également un aspect nouveau que Kawakami a introduit, peut-être grâce à Loïe Fuller ; l'effet des lumières électriques, absentes, normalement au Kabuki à cette date, et cette luminosité relève à nouveau des estampes :

Des éclairages d'or fauve ou de bleu froid alternent la pénombre violette des feux voilés. Sur le décor d'arbres en fleurs semés de lanternes où de vieilles murailles historiées enfermant le lieu dans du second acte, dès le rideau levé se compose une aimable estampe japonaise. Hiroshigé, Hok'Saï, Outamaro revivent et de relèvent véridiques. Nous pensions décoratif stylisé, irréel, leur dessins de femmes aux attitudes contournées...Elles sont devant nous. Aussitôt que Sada Yacco entre en scène, elle est, de toute elle-même, une leçon de vérité...²²

Béatrice Picon-Vallin, remarque l'efficacité de ces éclairages dans la scène de suicide : « l'éclairage se rétrécit progressivement sur le corps de Sada Yacco, qui agonise, pour s'éteindre enfin sur son visage [...]. Les critiques et les mémoires se focalisent sur Sada Yacco vedette de la troupe, sur la finesse de son corps et de son jeu, mais souligne aussi l'admirable cohésion de l'ensemble de la troupe »²³.

Kawakami a raison. En combinant les deux pièces avec des scènes de haute tension, en raccourcissant le temps et en s'aidant de la technologie, il réussit à retenir l'attention soutenue du spectateur. Il faut bien « montrer avec rapidité », « en temps limité ». Picon-Vallin observe que la scène la plus commentée était celle du suicide à la fin. Si le mouvement de Sada Yacco sur scène avait une grande énergie, l'attention ou la tension du regard du public, aussi, porte son énergie, ce qui serait impossible si la tension nécessaire se relâchait, la scène et la salle se trouvant dans une réalité théâtrale pour la vivre ensemble.

Camille Mauclair en est persuadé. Sans lire le texte de Kawakami, il perçoit l'intention :

Entre le vrai abstrait et le réel concret, il y a un monde. On ne peut mieux comprendre qu'ici la différence par la vue de ce vrai qui s'allie si aisément à la beauté décorative, alors que trop souvent, sur nos scènes européennes, à l'exception du Théâtre-Antoine, notre réel se traîne tout de suite dans l'imitation plate bannissant toute émotion lyrique, toute intervention du rêve personnel au spectateur ; et en cela cette petite troupe nous donne un profond enseignement scénique. Et il renvoie leur conception d'un drame bref, à celle d'Edgar Poe : « un art de paroxysme devait, pour agir, être d'une durée très restreinte ou le décor remplacerait presque tous les développements du dialogue alourdissant nos pièces par l'explication de ce qui se passe »²⁴.

Et c'est cette tension née entre la scène et la salle en temps limité qui rend possibles plusieurs évocations de la mort, surtout lorsque Sada Yacco transmet une sorte

²² Camille Mauclair, *La Revue Blanche*, op. cit., p. 278.

²³ Béatrice Picon-Vallin, op. cit., p. 28.

²⁴ Camille Mauclair, op. cit., p. 279.

de « frisson sacré²⁵ » au public parisien, ce qui fait la nommer « tragédienne », comparable à la Duse ou à Sarah Bernhardt. Nous nous contenterons de citer deux exemples. Le premier décrit la mort de la geisha (Sada Yacco) dans *La Geisha et le Chevalier* :

La fureur de la Geisha, son crime et surtout sa mort constituent, pour nous qui n'entendons pas le japonais, la plus poignante des pantomimes. Et quand Mme Sada Yacco, les cheveux hérissés, les narines pincées, – et sa bouche minuscule si douloureuse ! – meurt debout, nous voyons vraiment son âme inconsolable s'échapper de son corps menu, qui a paru grandir dans le déchaînement des passions, et qui s'affaïsse maintenant pour n'être plus qu'une toute petite chose fanée²⁶.

Le deuxième est la mort de Morito (Kawakami) à la fin d'une autre pièce, *Késa*, une scène de *seppuku*, décrite par Jean Lorrain :

Crispé d'angoisse, révulsé d'épouvante, les yeux comme désorbités, les cheveux droits sur la tête, Kawakami prépare le meurtre, l'exécute, et le crime une fois accompli, son erreur découverte, trébuche le long d'escalier et claquant les dents, sans un mot, sans un cri, avec l'étranglement de tout l'être, râle, halète des spasmes et enfin s'éventure en travers des degrés²⁷.

Shionoya évoque le parallèle et le contraste entre la tragédie classique française respectant, en principe, les trois unités, et le Kabuki, ayant suivi une autre voie :

Deux siècles et demi après que, sa tirade déclamée, Horace, sous la tyrannie des doctes, s'est caché en coulisses pour y massacrer Camille, un autre théâtre – né à la même époque, mais dans lequel chaque geste a son propre rythme, chaque rythme vient s'arrêter sur une image, dans lequel tout est donc montré plutôt que dit grâce à la magie de jeu de Kawakami et de Sada Yacco dans les convulsions de la mort – a frappé la critique qui en a décrit aussitôt les phrases éphémères comme pour les rendre impérissable²⁸.

Les spectateurs, y compris des critiques français, découvraient-ils ce qu'ils cherchaient en imagination : Shionoya note également que même sur la scène théâtrale de l'époque « si l'expression de la mort sur scène existait dans le théâtre européen, ce n'était pas plus qu'un instant d'exclamation de douleur et dans l'instant suivant, le corps tombe à terre. La scène de mort, à l'inverse [prolongée, silencieuse, joué comme plusieurs tableaux] devait déstabiliser le public qui n'en avait pas l'habitude²⁹ ».

²⁵ Béatrice Picon-Vallin, *op. cit.*, p. 32.

²⁶ *L'Illustration*, 8 septembre 1900, cité par Kei Shionoya, *op. cit.*, p. 41–42.

²⁷ *Ibid.* D'après Kawakami, l'idée d'insérer le suicide à la fin de *Késa* fut un changement apporté sous le conseil de Loïe Fuller. Dans la version d'origine, le héros décide d'entrer dans un monastère bouddhique.

²⁸ Kei Shionoya, *op. cit.*, p. 45.

²⁹ Kei Shionoya, *Cirano et les Samurāi*, p. 73. Ce passage se trouve uniquement dans la version japonaise publiée en 1989.

Au-delà des trouvailles de premier degré avec la composition d'images asymétriques remplies de personnages d'estampe, ou le décor en couleur locale au fond, *etc.*, le corps sur scène même de Kawakami et Sada Yacco, suscite les réactions de l'Autre, la salle, le public. Ils ont ainsi ouvert, à travers leurs courts drames picturaux, nommés « pantomime japonaise », une sorte de terrain d'échange, là où tous sont libres de se laisser aller à « l'émotion lyrique », ou d'introduire « du rêve personnel ».

Gide écrit : « C'est beau comme Eschyle... Sada Yacco nous donna, dans son emportement rythmique et mesuré, l'émotion sacrée des grands drames antiques, celle que nous cherchons et ne trouvons plus sur nos scènes »³⁰.

Judith Gautier, poète japoniste, quant à elle, propose une version traduite de la pièce en 1900. En désignant Sada Yacco comme « grande artiste à la fois comédienne, mime, danseuse et tragédienne », elle mentionne dans la préface que la forme théâtrale choisie par la troupe est comme « une brève et dernière vision de ce Japon féodal que nous n'avons pas connu et qui n'est plus et qui va submerger dans la civilisation nouvelle », cela veut dire qu'elle est sûre de voir une forme « ancienne »³¹.

Adolphe Brisson, journaliste et critique de théâtre propose de son côté une réflexion sur la dualité chez Sada Yacco :

Il y a deux êtres en elle, l'être extérieur, l'être intérieur, l'être de joie, l'être de tristesse, et, par un artifice – si subtil qu'il échappe à l'analyse –, elle réussit à les juxtaposer, si l'on peut dire, à les unir sans tout à fait les confondre, de telle sorte que le personnage est double sans perdre pour cela son unité. Je ne sais pas si je me fais bien comprendre si l'on ne va pas m'accuser de galimatias. Pourtant, il me semble que tous ceux qui applaudissent Mme Sada Yacco éprouvent ces sensations que j'essaie de définir, sensations complexes comme le génie de la comédienne et comme le personnage qu'elle incarne³².

Dans ces témoignages, Gide reconnaît donc une puissance théâtrale comparable à Eschyle ; Judith Gautier regrette presque cet art dont la forme « ancienne » serait en train de se disparaître dans la modernisation d'un Japon sur la voie de l'occidentalisation ; Brisson quant à lui, est entravé d'un dépaysement non pas exotique mais esthétique, saisi par le jeu de Sada Yacco, son art indéfinissable qui fait coexister le vrai et le décoratif et qui remet en cause les paramètres du théâtre occidental.

Presque un siècle plus tard, Ariane Mnouchkine dit, en citant le propos d'Artaud, « [l]e théâtre est oriental » (avec cette réserve que pour Artaud, il est question du théâtre balinais et pour Mnouchkine, plutôt du théâtre indien donc pas spécifiquement japonais). Elle pense peut-être également à cette « juxtaposition » que Brisson tenta de décrire sans y parvenir à moins que, au contraire, il ait parfaitement perçu la complexité de ces sensations produites chez les spectateurs de l'époque. Mnouchkine continue : « Et je pense que Artaud a raison. Je dirais que l'acteur

³⁰ André Gide, « Lettre à Angèle » [dans :] *Prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Paris, Le Mercure de France, 1913, p. 140.

³¹ Judith Gautier, *La Musique japonaise à l'Exposition de 1900 : la danse de Sada Yacco*, Paris, Librairie Paul Olendorff, 1900.

³² Adolphe Brisson, *Scène et le type d'expression*, Paris, Mongredien, 1901, cité par Béatrice Picon-Vallin, *op. cit.*, p. 32.

va tout chercher en Orient. À la fois le mythe et la réalité à la fois l'intériorité et l'extériorisation, cette fameuse autopsie du cœur par le corps. On va y chercher aussi le non-réalisme, la théâtralité³³ ».

Peut-on dire, d'une part, que le théâtre du Kabuki des Kawakami, dont la forme ancienne était vue du point de vue rétrospectif par les connaisseurs de l'Asie comme Gauthier, et d'autre part, que Gide, Brisson ou d'autres critiques frappés par leur jeu y ont retrouvé cette théâtralité qui manquait alors dans le théâtre occidental, et que ce dernier était en train de chercher au-delà du réalisme psychologique ? À ce moment-là, contrairement aux critiques de ses compatriotes considérant ce Kabuki comme « pêle-mêle » et presque une « honte nationale », cette pièce, même incomplète, grâce à cette forme raccourcie et densifiée, a permis au spectateur de Paris d'accéder à sa nature, la théâtralité du Kabuki, l'une des formes du théâtre oriental ? On peut alors vraiment estimer que la troupe a réussi, au-delà même des critiques bien alléchantes nourrissant la presse de l'époque³⁴. Quelques poètes ou critiques parisiens ont ainsi trouvé une sorte de miroir pour observer le théâtre occidental dans une nouvelle optique : faut-il parler d'un point de départ essentiel de l'échange artistique interculturel ? À propos de l'influence de l'art japonais sur le goût européen, surtout dans le décor, des « préoccupations nouvelles », Louis Gonse y décèle « comme une sorte de facteur indistinct et innomé d'émancipation »³⁵. Les émotions des Parisiens qu'a suscitées le théâtre du style Kabuki des Kawakami pourraient être liées à ce chemin d'ouverture, de libération artistique davantage qu'à un goût pour l'exotisme tout court.

Durant les 123 jours du premier séjour de la troupe à Paris, *La Geisha et le Chevalier* fut joué 218 fois, en alternance avec d'autres pièces et au total, 364 représentations furent données, ce chiffre signifiant à lui seul l'ampleur de leur succès qui tient aussi, nous le soulignons à nouveau, au raccourcissement³⁶ de la pièce.

Ainsi, les textes de critiques, les images ainsi que les photos dans les journaux illustrés, les caricatures ont repoussé le mur de cet espace médiatique et ont soutenu leur tournée suivante dans toute l'Europe. Le rôle de l'Exposition universelle joué dans cette diffusion d'informations a été décisif. Peter Pantzer observe que leur tournée en Europe de l'Est en 1901–1902 a fait prendre la plume des journalistes ou critiques pour écrire avec passion plus de 300 journaux de l'époque contemporaine.³⁷ (Voir images C– F)

³³ Josette Féral, *Dresser un monument à l'éphémère. Rencontre avec Ariane Mnouchkine*, Montreuil, Éditions théâtrales, 1995, p. 36. Ces propos ont été recueillis dans un entretien en 1989.

³⁴ Nicola Savarese estime que le succès de Sada Yacco tenait pour partie à une « création » de ses imprésarios et de la presse. Savarese, « La création d'un monstre sacré » [dans :] *Théâtre/public* vol. 198, *op. cit.*, p. 35.

³⁵ « L'Art japonais et son influence sur le goût européen », *Revue des arts décoratifs*, 1898, p. 112.

³⁶ D'après Judith Gautier ou Camille Mauclair, la durée de *La Geisha et le Chevalier* était d'environ 30 minutes.

³⁷ Peter Pantzer présente ces critiques dans le recueil : *Japanischer Theaterhimmel Über Europas Bühnen. Kawakami Otojiro et Sadayakko und ihre Troupe auf tournee Durch Mittel- und Osteuropa 1901/1902*, Munich, Iudicium, 2005.

4. Retour au Japon et le début de rénovation théâtrale : la naissance de l'actrice moderne

Après ce grand voyage, la troupe de Kawakami et Sada Yacco rentre au Japon le 1^{er} janvier 1901. Tamotsu Watanabe relève trois fruits principaux de la tournée de la troupe en Amérique et en Europe, entre 1899 et 1901 : avant tout, à travers ce voyage le monde occidental a rencontré le théâtre et les acteurs japonais, ensuite ce voyage a réalisé la naissance de « l'actrice moderne » et enfin ce que la troupe a vécu en Europe influencera largement la nouvelle forme du théâtre recherchée alors au Japon. En Europe, la troupe de Kawakami a montré le spectacle du style Kabuki, considéré comme pantomime, peu de paroles mais avec beaucoup de mouvement physique, danse et musique. Au Japon, pour dépasser ce genre classique, la troupe prend un chemin inverse, d'une certaine manière. Kawakami présentera son nouveau théâtre, sans danse et sans musique mais avec paroles, 正劇 (*Seigeki*, théâtre de paroles : le drame).

Ce projet de réforme a été conçu au moment de leur premier voyage en Europe. Comme ils ont déjà visité l'école des acteurs à New York, à côté de leur emploi du temps très chargé avec tous les spectacles à donner, Kawakami présentait quelques textes dans lesquels il développe ses réflexions en comparant le théâtre occidental et celui du Japon, et il faut souligner que sa perspective était assez vaste, incluant tous les aspects qui entourent les activités dans l'art du spectacle. Kawakami avait l'habitude d'envoyer ces commentaires sur des événements au cours de ses voyages en Europe, pour ne pas être oublié par le public du Japon, tout comme l'article défendant son choix du répertoire du Kabuki adapté pour les étrangers, que nous avons cité plus haut, et qui répondait au propos d'un critique. Ces textes mêmes peuvent former un gros livre (ce qui existe déjà), mais ici, nous nous attachons à deux textes qu'il a écrits en juillet et en septembre 1900, époque qui correspond à la pleine période du premier succès au théâtre de Loïe Fuller.

Dans le premier texte, une lettre destinée à ses mécènes ou soutiens au Japon en juillet 1900, intitulé *Sur le nouveau théâtre*, il commence par ce propos : « En voyageant en Occident, pour observer la situation sociale, le rapport de l'acteur et la société, le moyen de formation des acteurs, les échanges artistiques entre les acteurs, et avec tous les conseils offerts, mes idées sur le théâtre ont été entièrement changées avant et après mon départ. » Il souligne l'importance de l'école de formation du nouveau type d'acteurs, capables de « s'exprimer » en sortant des jeux de Kabuki basés sur l'imitation de l'art traditionnel et peu de liberté. Il présente également son souhait d'organiser une association de gens du théâtre, comme lieu d'échange et soutien mutuel, qui puisse contribuer à l'amélioration du statut social de l'acteur, tout comme dans la société européenne³⁸.

Le deuxième texte est destiné à Louis Fournier (et à un groupe de journalistes anglophones à Paris). Il semble que Kawakami ait été sensible à l'importance

³⁸ Catalogue d'exposition *Kawakami Otojiro to Sada Yacco*, exposition commémorant le centenaire de la mort d'Otojiro Kawakami et le 140^e anniversaire de Sada Yacco, Chigasaki City Museum of Art, 2011, p. 114–115.

de la diffusion d'informations et il n'hésitait pas à présenter ses idées formulées à travers la comparaison de « la vie théâtrale » entre l'Europe et le Japon, selon six points : qualité des œuvres littéraire ; introduction ou non de technique de danse ; qualité des jeux d'acteur qui donne l'unité sur scène ; décor sur scène et sa qualité artistique ; disposition du public, qui puisse se concentrer sur le spectacle ; et enfin, statut social de l'acteur très inférieur au Japon, plus de dix ans du retard par rapport à celui d'Europe...³⁹

On peut ainsi observer le projet de réforme du théâtre japonais porté par Kawakami. Au-delà de son succès à l'Exposition universelle, en 1901–1902, la troupe de Kawakami devait poursuivre sa tournée pour disposer de ressources financières suffisantes en vue de réaliser ce projet. Et c'est en 1903 que ces projets commencent à être réalisés, un par un.

Le 11 février 1903, Kawakami monte au Théâtre Meiji-za à Tokyo, une adaptation d'*Othello*, de Shakespeare, sur un scénario écrit par Emi Suiin qui a transposé la scène au Japon et à Formose (Taïwan). C'est dans ce spectacle que Sada Yacco a débuté, incarnant Desdémone comme « actrice moderne », c'est-à-dire en jouant en langage moderne, dans un costume occidental et avec un jeu « naturel », pas stylisé comme dans le Kabuki. Avant de jouer ce rôle, Sada Yacco a rencontré une difficulté liée à la structure du bâtiment théâtral de l'époque, différent de ceux d'Europe :

C'était mon premier contact avec bâtiment du théâtre japonais... En Europe l'acoustique du bâtiment est bien aménagée que l'on n'a pas besoin de parler à très haute voix, alors qu'au théâtre japonais, ma voix a été souvent absorbée dans l'espace des musiciens à côté de la scène avec son rideau en filet de bambou ou par les fenêtres⁴⁰.

En plus du fait d'être vue comme actrice sur scène avec un regard méfiant, elle a vécu cet inconvénient pratique. Comme elle était consciente du fait qu'il était essentiel de ne pas échouer dans ce spectacle, pour assurer l'avenir de l'actrice moderne, elle s'est beaucoup investie. Les quelques critiques après ce début à Tokyo, considérant que « [l]e jeu de Sada Yacco était trop léger »⁴¹, et d'autres, tenaient pour partie à cette question d'acoustique. En France, Tadamas Hayashi, commerçant d'art qui a contribué énormément aux publications des livres sur l'art japonais, commissaire général lors de l'Exposition universelle de 1900, a présenté un article sur cette première dans *La Revue des revues*, en mai 1903, « Une première de Shakespeare au Japon ». En expliquant la manière d'adapter *Othello*

³⁹ Lettre présentée dans l'ouvrage de Louis Fournier : *Kawakami and Sada Yacco*, BRENTANO'S, Paris, 1900, p. 31–32. Sauf la traduction partielle de la lettre, Louis Fournier ne donne aucun commentaire sur celle-ci, intégrée à son ouvrage.

⁴⁰ Yoko Yamaguchi, *Sada Yacco, actrice* [Joyu Sada Yacco], Tokyo, Éditions Asahi, 1993, p. 173.

⁴¹ Yoshie Inoue, *Otojiro Kawakami et Sada Yacco III. L'apparition de Straight Play*, Tokyo, Shakaihyoron-sha, 2018, p. 87, un propos par Shoyo Tsubouchi (l'un des premiers traducteurs de Shakespeare), et p. 91, par Kitaro Oka qui déplore trop peu de paroles attribuées à Tomone et le ton de voix de Sada Yacco ressemblant à celle d'un travesti du Kabuki, sans de réel apport nouveau.

à la japonaise, tout en gardant le cadre de l'action de la pièce de Shakespeare, il souligne que

le More est devenu gouverneur général de Taïwan et s'appelle Muro, [...] Desdémone remplace par Tomone, Iago est lieutenant Iya Gozo [...]. Comme on le voit, les désinences phonétiques permettent de retrouver les personnages de Shakespeare. Mais il est moins facile de les reconnaître... dans le cadre et le décor tout à fait japonais où se déroule l'action.

Des critiques auraient préféré que soit montrée au public la pièce traduite, mais Kawakami a estimé que le public, peu familier du théâtre européen, n'était pas encore prêt pour l'apprécier. Le spectacle a eu du succès et a entamé une tournée à Kyoto, *etc.* Hayashi commente le jeu modéré de Sada Yacco : « Sada s'est attachée à donner à Desdémone une âme féminine toujours réelle, toujours conforme au caractère national, une âme japonaise pour tout dire »⁴². Comment lire ce commentaire quelque peu conservateur ? Cela pourrait-il être une stratégie pour protéger la première actrice de la critique de la société ? Souvent, les textes critiques publiés en Europe ont été traduits et présentés dans les journaux japonais.

Donc d'abord, Kawakami a réussi à présenter sur une scène au Japon, une actrice moderne dans une pièce considérée comme un chef d'œuvre en Europe, même si cela restait une adaptation. Et c'était « le drame » de paroles, sans recours à la danse ou à la musique. En octobre, ils donnent deux spectacles gratuits pour enfants, comme contribution sociale et pour sensibiliser la génération future au théâtre.

En novembre de la même année la troupe monte une adaptation de *Hamlet*, avec un décor peint en partie par Hosui Yamamoto⁴³, un peintre qui a vécu en Europe. Et à cette occasion, Kawakami présente les cinq conditions pour réformer le protocole du théâtre : réduction de la durée du spectacle à quatre heures, au lieu de 10 heures ; réduction de 30% du prix des places en introduisant un système de billets, alors qu'à l'époque, les maisons de thé conservaient le monopole de vente des places de théâtre ; interdiction de boire ou manger dans la salle de spectacle ; décor créé par les artistes ; réservation des voitures pour les spectateurs à la sortie du théâtre. Il a ainsi amélioré les conditions de représentation. Pour couvrir les frais engagés par les maisons de thé, il a apporté un financement personnel. En ce qui concerne la mise en scène, Sada Yacco, dans le rôle de Ophélie (Orie), a joué dans les premiers actes en kimono, et pour la scène de la folie, elle s'est présentée en robe de dentelle blanche, avec un bouquet de fleurs à la main.

Puis, en septembre 1908, juste après leur troisième voyage en Europe, Sada Yacco a ouvert une école de formation d'actrices à Tokyo. Les quinze premières inscrites avaient été sélectionnées parmi une centaine de candidates. On y dispensait des cours de jeu, de chant, de danse, d'histoire, *etc.* Deux ans plus tard, certaines de ces

⁴² Tadamas Hayashi, « Une première de Shakespeare au Japon », *La Revue des revues*, mai 1903, p. 300.

⁴³ Catalogue d'exposition : *Kawakami Otojiro to Sada Yacco, op. cit.*, 2011, p. 70. Yamamoto a réalisé les illustrations pour le livre de Judith Gautier, *Libellule*, 1884.

nouvelles actrices allaient jouer au Nouveau Théâtre impérial à Tokyo. Cette école a été par la suite intégrée dans un établissement de réseaux de ce théâtre, qui existe encore à Tokyo, comme grand théâtre commercial.

En 1910, Kawakami, quant à lui, a fondé un autre Théâtre Impérial à Osaka (grande ville de l'ouest du Japon). La description de ce nouveau théâtre, avec le cadre de scène qui détermine le quatrième mur, pour préserver l'espace d'illusion, les sièges de style occidental mais avec une largeur suffisante pour s'asseoir en repliant les jambes à la japonaise, un système d'éclairage européen qui puisse séparer nettement la scène et la salle, le tableau du plafond avec une peinture japonaise... On peut y voir un beau mélange des cultures européenne et japonaise. Le choix de la peinture japonaise pour le plafond, vient de ce qu'à travers ses voyages en Europe, Kawakami a connu l'importance de l'art japonais⁴⁴. La première pièce montée a été *Le Tour du monde en 80 jours* qui racontait une partie de leur voyage en Europe.

Cependant, Kawakami, infatigable, traînait une appendicite depuis son premier voyage en Amérique et en est mort le 11 novembre 1911, avant même de bien profiter de son nouveau théâtre pendant les répétitions d'une nouvelle pièce. Les projets de réforme du théâtre vers le théâtre moderne réalisés par Kawakami ont ouvert la voie pour conforter ce mouvement, et il y aura d'autres écoles d'acteurs, un autre type de nouveau théâtre organisé par des gens de lettres tels Kaoru Osanai, Shoyo Tsubouchi et ce chemin poursuivi est devenu la base de la vie théâtrale de nos jours.

Le travail bien important de Kawakami et Sada Yacco n'est pourtant pas suffisamment mis en valeur dans l'histoire du théâtre du Japon, pour partie à cause des critiques du théâtre de l'époque Meiji, qui n'avaient pas de critère pour bien évaluer le jeu nouveau recherché par les jeunes acteurs comme la troupe de Kawakami et Sada Yacco. Par ailleurs, la critique s'est déplacée vers des critères littéraires, et à ce moment-là, aussi, les critiques n'avaient pas une vue très claire pour bien comprendre l'importance du protocole scénique ou la structure du théâtre qui faisaient partie de « la vie théâtrale ». Ainsi, il faudrait étudier davantage ce mouvement de réforme du théâtre à l'époque Meiji, avec une perspective plus large, et ses répercussions jusqu'à nos jours.

5. Quelques échos dans les théâtres européens

On observe quelques échos dans le théâtre européen, autant à court qu'à plus long terme. Nous évoquerons juste quelques exemples en Europe de l'Ouest, dans la limite d'accès aux documents.

Nous avons évoqué Judith Gauthier qui a proposé dès 1900, une transcription théâtrale et la traduction française des paroles dites sur scène par la troupe de Kawakami,

⁴⁴ Yoshie Inoue, *Otojiro Kawakami et Sada Yacco III. L'apparition de Straight Play*, op. cit., p. 239.

dans *La Geisha et le Chevalier*, ainsi qu'un résumé de l'action de *Késa*, suivi d'une partition de musique d'accompagnement⁴⁵. Elle a ensuite représenté sa propre version de *La Geisha et le Chevalier* au Théâtre des Mathurins en 1901⁴⁶. Peter Pantzer estime que l'air du *Lion d'Etigo*, (*Echigo-jishi*, morceau japonais interprété par Sada Yacco, dans *Késa*) a été repris comme musique de fond, dans l'opéra *Madame Butterfly* (création à Milan, 1904) de Puccini qui avait certainement assisté au spectacle de la troupe donné en 1902 en Italie⁴⁷.

Quelques années plus tard, en 1910, au Théâtre de l'Œuvre, Aurélien Lugné-Poe a mis en scène *l'Amour de Késa*, adapté par Robert d'Humières de la *Késa* d'Otojiro Kawakami. En observant le processus de la réalisation du projet, nous entrevoyons l'une des expérimentations concernant le réalisme au théâtre recherché en répondant au choc esthétique et culturel apporté par les Kawakami. Comme mentionné plus haut, la scène de suicide, *harakiri*, termine la *Késa* de Kawakami, fin exigée par Loïe Fuller (d'après Kawakami) pour attirer plus de public. Ici, également c'est un mélange de deux récits traditionnels, *Le Dit des Héiké* et *La Chronique de l'ascension et la chute des clans de Minamoto et de Taïra*, deux textes qui ont inspiré beaucoup de dramaturges japonais :

Késa a été faite prisonnier par les bandits. Heureusement, le courageux Moritô (Endo, 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 en dissuade, l'engagement 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 *harakiri*⁴⁸.

Dans la version de Lugné-Poe, le metteur en scène a préféré, au contraire, restituer plus fidèlement la fin de la version originale : « Constatant la mort de Késa, Endo (le héros) demande au mari veuf, de le tuer, ce que ce dernier refuse, en considération de l'amour porté à sa femme par son assassin ! Au racoleur seppuku est donc substitué le retrait silencieux des personnages dans le silence mystique d'une réalité »⁴⁹. Malgré la contribution d'acteurs célèbres comme Suzanne Després et Édouard de Max, la pièce n'a pas eu le succès attendu. Au cours des répétitions, Lugné-Poe a même demandé conseil au romancier M. Kikuchi « le Victor Hugo du Japon », pour éviter de tomber dans les clichés sur le Japon et recherchant

⁴⁵ « La musique japonaise, la danse de Sada Yacco » [dans :] *Les Musiques bizarres à l'Exposition de 1900*, Paris, Librairie Paul Ollendorf, 1900, p. 5.

⁴⁶ Olivier Goetz, « Le Japon spectaculaire de la Belle Époque » *Le Portique*, vol. 43-44, 2019, p. 7.

⁴⁷ Peter Pantzer, « La troupe de Kawakami en Europe centrale et orientale » [dans :] Catalogue d'exposition : *Kawakami Otojiro to Sada Yacco*, exposition commémorant le centenaire de la mort d'Otojiro Kawakami et le 140e anniversaire de Sada Yacco, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁸ Olivier Goetz, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁹ Olivier Goetz, *op. cit.*, p. 8.

le vrai Japon... Au niveau des costumes et du maquillage, il a vraiment tenté d'être japonais. Malgré tout, Kikuchi lui fait comprendre que « Aucune 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 ». Tout comme Camille Mauclair le craignait, tout son effort est peut-être tombé dans une « imitation plate ». Lugné-Poe conclut : « *Késa* fut jouée accommodée, teinte de vérité, et pas un soir n'accrocha au vrai, au franc succès ; la foi manquait »⁵⁰.

Olivier Goetz mentionne un autre exemple de *L'Honneur japonais* de Paul Anthelme, monté en 1912 à l'Odéon, par André Antoine, alors directeur de la salle. Cette pièce, basée sur la légende des 47 Rônin, histoire des samouraïs fidèles à leur maître, a eu assez grand succès, avec 43 représentations. La plupart des journalistes apprécient ces tableaux sur scène avec reconstitution parfaite ; cependant, un article dans le *Bulletin de la société fanco-japonaise* (d'Edward Gauthier) tranche sévèrement : « tout est faux », citant « une à une, les nombreuses erreurs de gestes, de costumes et d'onomastiques... »⁵¹. Ici, la mise en scène a réussi à illusionner les spectateurs, mais pour certains, elle manquait d'« authenticité ». Là aussi, le propos de Lugné-Poe est éclairant : « Il y a Japon et Japon », chacun a le sien, ce qui nous rappelle une distance culturelle qui fonctionnerait mieux comme miroir, que comme objet d'imitation, une source d'inspiration qui puisse relativiser l'image du soi parfois figée. Si Lugné-Poe est parti en Amérique du Sud⁵², après cet échec, à la recherche d'autres expérimentations du style immersion, c'est que ce fonctionnement de miroir inspirateur marchait toujours bien.

Alors qu'au Japon, le théâtre de Kawakami n'a pas été pris comme source de création comme en France où les artistes y ont trouvé une source pour se lancer dans des expérimentations. Même sans postérité flagrante, ne pourrions-nous dire que le théâtre japonais présenté par la troupe de Kawakami a ouvert de nouvelles portes théâtrales en Europe ?

Il n'est que de suivre l'importante tournée de la troupe en Allemagne et dans des villes qui ont des théâtres de langue allemande durant quatre mois (voir Peter Pantzer). De novembre 1901 à mars 1902, la troupe de Kawakami dans le deuxième contrat de tournée avec Loïe Fuller a donné ses spectacles, principalement, *La Geisha et le Chevalier* et *Késa*, non seulement à Berlin ou Vienne, mais aussi à Budapest, à Prague, à Bucarest, à Cracovie, à Saint-Petersbourg, *etc.*, et en tenant compte de la capacité de chaque théâtre de ces grandes villes, on pourrait estimer que la troupe de Kawakami et Sada Yacco a émerveillé, au total, environ 100 000 spectateurs, parmi lesquels des critiques littéraires, des intellectuels, des gens de théâtre. La tournée s'est poursuivie dans les mois suivant, en Espagne, au Portugal et en Italie...

Dans le texte d'introduction d'un livre qui parle d'échange interculturel dans le domaine de la danse contemporaine Béatrice Picon-Vallin dit : « On ne comprend que

⁵⁰ Cité par Aurélien Lugné-Poe, *La Parade*, t. 3 : « Sous les étoiles, souvenir de théâtre (1902–1912) », Paris, Gallimard, 1933, p. 252.

⁵¹ Olivier Goetz, *op. cit.*, p. 9.

⁵² Kei Shionoya, *op. cit.*, p. 80.

ce qu'on cherche, ou ce qu'on est sur le point de trouver⁵³ ». Alors, le théâtre appelé « pantomime japonaise », dans lequel Sada Yacco dansait et mourait dans la beauté violente, est ce miroir qui a apporté en Europe, sûrement, une image du Japon, mais laquelle ? Nous avons entrevu dans ce présent travail le cas du théâtre français du début du XX^e siècle. Ce serait alors dans chaque culture que l'on pourrait rechercher comme un fil d'histoire invisible, histoire culturelle méconnue de soi.

Bibliographie

Livres

Ouvrages contemporains de la tournée de la troupe Kawakami

Fournier Louis, *Kawakami and Sada Yacco*, Paris, Brentano's, 1900.

Gautier Judith, *La Musique japonaise à l'Exposition de 1900*, Librairie Paul Olendorff, 1900.

Gide André, *Prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Paris, Le Mercure de France, 1913.

Mauclair Camille, *Idées Vivantes (Rodin, Carrière, Sada Yacco et Loïe Fuller, la religion de l'orchestre, l'identité et la fusion des arts, etc.)*, Paris, Librairie de l'Art ancien & moderne, 1904.

Ouvrages portant sur Sada Yacco et Otojiro / Théâtre de l'époque Meiji

Downer Lesley, *Madame Sadayakko. The Geisha who seduces the West*, Londres, Headline Review, 2003.

Hennion Catherine, *La Naissance du théâtre moderne à Tokyo – du Kabuki de la fin d'Edo au Petit théâtre de Tsukiji (1842–1924)*, Montpellier, L'Entretemps, 2009.

Pantzer Peter, *Japanischer Theaterhimmel Über Europas Bühnen, Kawakami otojiro et Sadayakko und ihre Troupe auf tournee Durch Mittel- und Osteuropa 1901/1902*, Munich, Iudicium, 2005.

Shionoya Kei, *Cyrano et les samurai : le théâtre japonais en France et l'effet de retour*, Cergy, Publications orientalistes de France, 1986.

Sur l'Exposition universelle de 1900

Mabire Jean-Christophe (dir.), *L'Exposition universelle de 1900*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Paris et ses expositions universelles – architectures, 1855–1937, Paris, Éditions du Patrimoine, 2008.

Échanges culturels au théâtre

Aslan Odile et Picon-Vallin Béatrice (dir.), *Butô(s)*, Paris, CNRS Éditions, collection « Arts du spectacle, Spectacle, histoire, société », 2002.

Dusigne Jean-François, *Les Passeurs d'expérience*, Montreuil, Éditions théâtrales, 2003.

⁵³ Béatrice Picon-Vallin, « Le théâtre japonais sous le regard de l'Occident » [dans :] *Butô(s)*, Odile Aslan et Béatrice Picon-Vallin (dir.), Paris, CNRS Éditions, collection « Arts du spectacle, Spectacle, histoire, société », 2002, p. 10.

Féral Josette, *Dresser un monument à l'éphémère. Rencontre avec Ariane Mnouchkine*, Paris, Éditions théâtrales, 1995 *Théâtre/Public* vol. 198 : « Scènes françaises et scènes japonaises : aller-retours », Montreuil, Éditions théâtrales, 2010.

Livres en japonais

Shirakawa Senriki, *Kawakami Otojiro, Sada Yacco : leurs images observées dans les journaux*, Éditions Yushodô, 1985.

Matsunaga Goichi, *Otojiro Kawakami et l'aube du théâtre moderne*, Tokyo, Éditions Journal Asahi, 1988.

Yamaguchi Yoko, *Sada Yacco, actrice* [Joyu Sada Yacco], Éditions Asahi, 1993.

Morita Masako, *Sada Yacco's story. Theater & Taboo*, Éditions Nakanishi-Shobo, Kyoto, 2009.

Watanabe Tamotsu, *L'histoire du théâtre de l'époque Meiji*, Éditions Kodansha, Tokyo, 2012.

Inoue Yoshie,

- *Otojiro Kawakami et Sada Yacco I. À l'aube du théâtre de l'ère Meiji*, Tokyo, Shakaihyoron-sha, 2015.

- *Otojiro Kawakami et Sada Yacco II. Jouer à travers le monde*, Tokyo, Shakaihyoron-sha, 2015.

- *Otojiro Kawakami et Sada Yacco III. L'apparition de Straight Play*, Tokyo, Shakaihyoron-sha, 2018.

Articles et revues

Alexandre Arsène, « Théâtre de la Loïe Fuller. Pantomimes Japonaises », *Le Théâtre*, 1^{er} septembre 1900.

Claretie Jules, « Journal d'un parisien », *Le Journal*, 30 août 1900.

Goetz Olivier, « Le Japon spectaculaire de la Belle Époque », *Le Portique* vol. 43–44, 2019.

Gonse Louis, « L'Art japonais et son influence sur le goût européen », *Revue des arts décoratifs*, 1898.

Hayashi Tadamasu, « Une première de Shakespeare au Japon », *La Revue des revues*, mai 1903.

Mauclair Camille, « Sada Yacco et Loïe Fuller », *La Revue Blanche*, 1^{er} septembre 1900.

Picon-Vallin Béatrice, « Un choc esthétique et culturel : Sada Yacco à Paris », *Théâtre/Public* vol. 198 : « Scènes françaises et scènes japonaises : aller-retours », Éditions théâtrales, Montreuil, 2010, p. 26–33.

Savarese Nicola, « La création d'un monstre sacré », *Théâtre/Public* vol. 198 : « Scènes françaises et scènes japonaises : aller-retours », Éditions théâtrales, Montreuil, 2010, p. 34–39.

Catalogue d'exposition (en japonais avec quelques textes en français)

Otojiro Kawakami et l'Exposition universelle de 1900 à Paris, Musée municipal de Fukuoka, 2000.

Kawakami Otojiro to Sada Yacco, exposition commémorant le centenaire de la mort d'Otojiro Kawakami et le 140^e anniversaire de Sada Yacco, Chigasaki City Museum of Art, 2011.

Pour connaître la structure du bâtiment théâtral du Kabuki

<https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/fr/stage/index.html>

La structure du Théâtre Meiji-za où Sada Yacco a incarné Desdémone dans l'*Othello* en 1903 était proche de ce style de théâtre traditionnel. Sada Yacco parlait de la difficulté au niveau de l'acoustique à cause de l'espace réservés aux musiciens (No. 4) sur le côté de la scène. Pour avoir un espace scénique nettement séparé de la salle, Kawakami a fermé le Hanamichi (No. 7 : sorte de passerelle qui s'étend dans l'espace du public), lors de la représentation de ce drame d'adaptation en plus de l'effet des lumières, ce qui a contribué à l'innovation pour assurer l'illusion scénique, dans le sens d'un théâtre de paroles à l'occidentale. Hayashi évoque d'autres inconvénients de cette architecture de l'époque (problème de courant d'air, etc.) dans sa critique de l'*Othello* citée dans le présent travail.

Documents iconographiques



Image A. Loïe Fuller, Affiche par Raymond Tournon, 1901.
(source : gallica.bnf.fr / BnF)



Image B. Sada Yacco en démonstration, Atelier Nadar.
(source : gallica.bnf.fr / BnF)



Image C. Kawakami et Sada Yacco au Théâtre de La Loïe Fuller, 1900, par C. Léandre, coll. Jaquet, 86, extrait du *Rire*, octobre 1900. (source : gallica.bnf.fr / BnF)

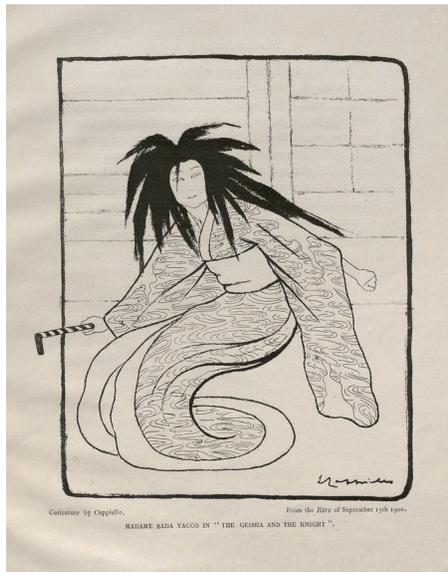


Image D. Madame Sada Yacco [dans :] *The Geisha and the Knight*, caricature de Capiello, extrait du *Rire*, 15 septembre 1900, dans le livret de Louis Fournier, 1900. (source : gallica.bnf.fr / BnF)



Image E. Sada Yacco, affiche par Raymond Tournon. (source : gallica.bnf.fr / BnF).

LE MONDE ARTISTE

40^e ANNÉE
N° 50

DIRECTEUR : PAUL MILLIET

Dimanche
16 Décembre 1900



M. KAWAKAMI
(plâtre), par M. Bernstamm.



M^{me} SADA YACCO
(plâtre), par M. Bernstamm.

(Clichés du *Gaulois du Dimanche*.)

Image F. *Le Monde artiste* du 16 décembre 1900, reproduction en dessin des bustes de M. Kawakami et de M^{me} Sada Yacco par Léopold Bernstamm, clichés de *Gaulois du dimanche*. (source : gallica.bnf.fr / BnF)

Ces bustes en plâtre, en costume de *La Geisha* et *le Chevalier*, ont été présentés à l'occasion de la 18^e Exposition de la Société internationale de peinture et de sculpture et sont actuellement conservés dans les Archives-musée du Temple Teishoji, construit par Sada Yacco en 1933, dans la préfecture de Gifu, Japon.

Mots-clés

Sada Yacco, théâtre Kabuki, Exposition universelle de Paris en 1900, histoire culturelle

Abstract

Metamorphosis of Japan from the Perspective of the Belle Époque: Animated Etchings in Action or Imagined Realism. Sada Yacco at the Parisian Universal Exposition in 1900

Sada Yacco is probably the first ‘modern’ actress in Japan. She was recognised as such for her role as Desdemona in the Japanese adaptation of Shakespeare’s *Othello* in 1903. This was a great revolution because in traditional Japanese Kabuki theatre, female characters were played by transvestite actors. Although the law had already abolished this constraint in the theatre (1890), no one knew how to proceed if the tradition of learning the actor’s craft based on ‘imitation’ was abandoned. This unlikely revolution, however, was made possible by the great tour of the theatre company directed by Otojiro Kawakami, Sada Yacco’s husband, to North America and Europe between 1899 and 1901, a financial, social and artistic success.

This tour, which offered an adaptation of Kabuki theatre to local tastes, was a great success, with Sada Yacco embodying, through her exoticism, an animated etching. However, an analysis of the views of Parisian critics and artists, who were more amazed by these theatre performances than by other attractions proposed at the 1900 Universal Exhibition, reveals that this geographically and temporally distant form had a mirror function: it was a kind of reflection of what no longer existed on the French scene, or of what some artists were looking for to renew their register of expression. This work shows some examples of these comings and goings that allowed an opening on both sides of the world, and proposes to reread cultural history in this perspective of the reflection that the Other brings us.

Keywords

Sada Yacco, Kabuki theatre, Exposition Universelle of Paris in 1900, cultural history