

Colloque international « Voix, gestes et musique : la séance cinématographique en France
et au Japon au temps du muet » à la Maison Franco-Japonaise de Tokyo
8 décembre 2018



Carole Aurouet, (U. Paris-Est
Marne-la-Vallée/IRCAV/Membre
du consortium Ciné08-19), Mathieu
Capel (U. Grenoble
Alpes/UMIFRE17 - Maison Franco
japonaise) et Laurent Véray
(U. Paris 3 – Sorbonne
nouvelle/IRCAV/Porteur du projet
Ciné08-19) ouvrent le colloque co-
organisée par Ciné08-19,
l'Université de Tokyo et la Maison

Première session modérée par Kan Nozaki, Université de Tokyo

Hiroshi Komatsu, Université Waseda, « Spécificités du cinéma japonais des années 1910 au prisme de l'histoire comparée ».

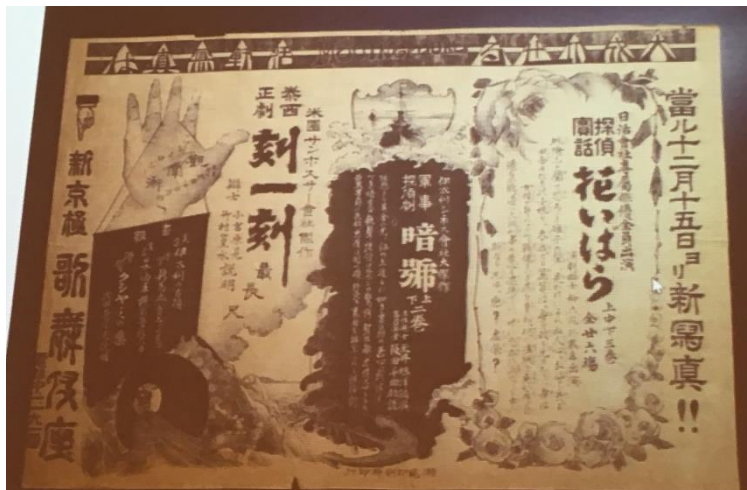
Grâce à un circuit d'importation passant par Singapour ou les Philippines, qui sont alors le point central régional de diffusion du cinéma venant d'Europe et des États Unis, Les premiers films vus au Japon sont des films français. Par exemple, es films de Georges Méliès ont inspiré un magicien japonais qui réalisa des films dans la même veine.

Hiroshi Komatsu insiste sur la présence de certains films français dans les salles japonaises, comme la série des *Zigomar*, produit par Eclair, où tout est paroxysme et qui ont beaucoup de succès. Ce qui compte ce n'est pas la narration mais ce paroxysme qui inspire même la littérature et voit éclore la littérature policière au Japon. Ainsi *Zigomar au Japon*, dans lequel le personnage se livre à mille méfaits au Japon, qui devient très rapidement un roman.

De même, *l'Assassinat du duc de Guise* qui rencontre la tradition théâtrale japonaise de par la gestuelle des acteurs si bien qu'il rencontre un large succès



Dans les salles de cinéma les programmes associent films venant d'Europe ou des États Unis et films japonais. Ainsi *Les Enfants du capitaine Grant* (Victorin Jasset, Eclair, 1914) est à l'affiche en même temps qu'un film japonais inspiré du Kabuki où apparaît un grand acteur japonais.



Un film policier japonais, un film de la Cines (Italie) et un film américain se retrouvent dans le même programme.

Les films américains arrivent au Japon pendant la Première guerre mondiale. Pour autant, ils n'empêchent pas un développement original du cinéma japonais car on assiste très vite à un rejet des genres occidentaux (*Zigomar au Japon* fut le dernier film policier). En effet, les productions japonaises se réapproprièrent ces genres.

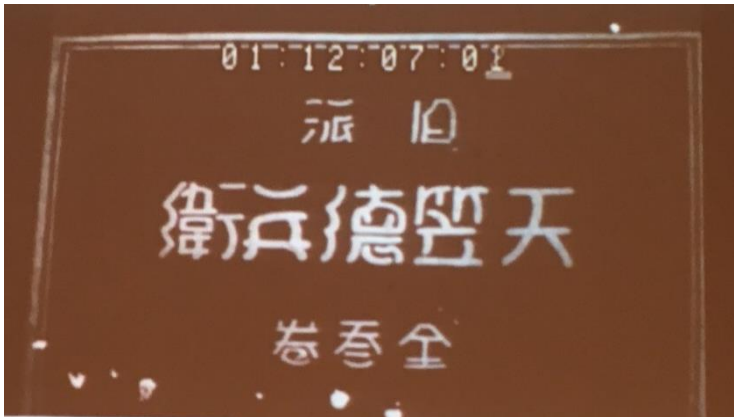
Ainsi la Nika Tsu se spécialise dans la production de tragédies plutôt destinées à un public féminin, alors que ce sont des hommes qui tiennent le rôle des femmes, conformément à la tradition théâtrale ; elle a dans ce genre un quasi -monopole.

La société rivale, la Tenka Tsu se spécialise quant à elle dans l'adaptation à l'écran du Kabuki.



Elle emploie de nombreux acteurs venus de cette tradition, mais aucune vedette n'émerge.

La Tenka Tsu installe ses studios à Kyoto et produit pour un public plutôt masculin.



Dans ce film, le héros quitte le Japon en barque et, après un long périple qui le conduit jusqu'en Inde où il apprend la magie, revient dans son pays.

En conclusion, pour Hiroshi Komatsu, les films étrangers importés à Tokyo et dans les provinces mobilisent de nombreux spectateurs. Mais après 1923 et le grand tremblement de terre, le public considère les films japonais des années 1910 comme archaïques. Il y voit malgré tout une forme de résistance face aux films étrangers, notamment américains.

Ryô Ôkubo, Université Waseda, « Les gestes des benshi, ransageki, lanternes magiques et art de l'éloquence »

Ryô Ôkubo est un spécialiste de la culture visuelle des années 1910 au Japon. Il travaille sur la place prépondérante occupée dans ce paysage par les benshi qui, dès l'apparition de la lanterne magique, développent un art du commentaire. Ceux-ci s'inscrivent dans la tradition japonaise de la narration.

Le benshi s'inscrit dans la culture de la performance et de la représentation en influençant la perception du film. La forme primitive du bonimenteur apparaît autour de 1890 avec les spectacles de lanterne magique de l'ère Meiji.

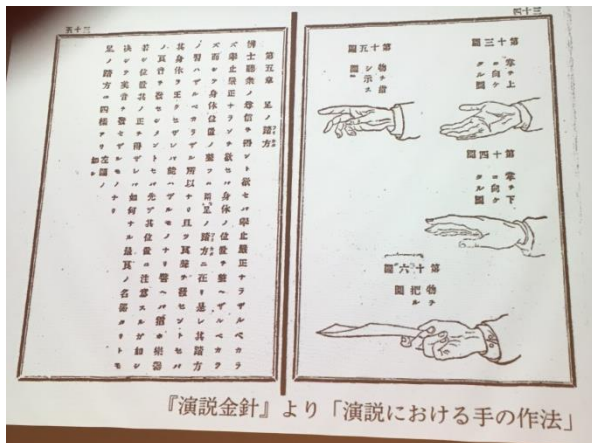


La vogue de la lanterne magique à l'ère Meiji touche différents lieux publics dont les écoles.

Le benshi = « le savant qui fait le discours ». L'éloquence est fondamentale à cette époque de démocratisation du savoir.

Le benshi est souvent accompagné à l'orgue, il doit exprimer des émotions, des sentiments par des attitudes dynamiques. C'est un mode d'éloquence.

L'orgue accompagne le benshi, dans la classe et la salle de spectacle où les spectateurs sont souvent debout : ils passent de salle en salle pour goûter à différents spectacles. Ils vont, ils viennent comme à l'opéra ou au Kabuki.



『演説金針』より「演説における手の作法」



『演説金針』より「演説における身ぶり」

Il existe des manuels d'éloquence où sont indiquées les différentes façon de placer sa voix, son corps, ses mains et ses pieds pour faire naître au mieux des sentiments chez le spectateur.



宮武外骨『明治演説史』有限社より明治期の弁士の挿絵

En 1894 les benshi animèrent de nombreuses séances autour de la guerre sino-japonaise. Leur récit est alors emphatique, ils pleurent sur scène. Ils furent aussi présents aux côtés des panoramas.

Les benshi accompagnent l'arrivée du cinéma et font le lien entre les différentes expressions de la culture visuelle à la jonction entre les deux siècles.



駒田好洋の肖像写真と『活動写真界』創刊号表紙 (1909)

Le benshi accompagne aussi des spectacles hybrides propres à la scène japonaise : les renstageki, spectacles très populaires qui voient un film projeté au sein d'une pièce de théâtre. Le film intervient dans le récit pour représenter ce qui ne peut pas se tenir sur la scène, comme une poursuite en plein

air. La narration théâtrale se poursuit après la projection. Ce type de spectacle est très à la mode à Tokyo vers 1917. À cette date la censure interdit cette hybridité : on censure les films, on ne permet plus le mélange théâtre/cinéma. Certains producteurs furent spécialisés dans la production des *rensageki*, notamment à Okinawa où les films adoptent un style différent de celui des films produits dans la région de Tokyo. Dans ces films, le rôle des personnages féminins est tenu par des femmes, contrairement aux autres films japonais de l'époque.

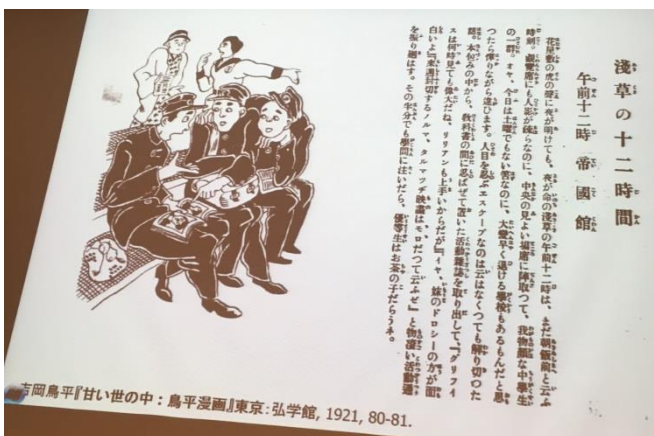
Dans les années 1920 les *benshi* sont plus appréciés que les acteurs, période où cultures visuelle et spectatorielle s'interpénètrent. Ils furent présents aux côtés des images comme conteur et instrumentiste pendant toute la période de transition vers le cinéma classique, qui fut très longue au Japon.

À partir de 1918 la production japonaise s'occidentalise, l'assimilation entre culture occidentale et japonaise est accélérée par le tremblement de terre de 1923. La production se déplace alors vers Kyoto et Osaka.

Kôtarô Shibata, Université Waseda, « Le son dans les salles de cinéma dans le Japon des années 1910 »



Les salles de cinéma au Japon ont une architecture particulière et sont des lieux où l'on croise aussi bien des femmes en kimono que des hommes avec des chapeaux occidentaux. À l'extérieur des salles, des hommes sont présents dans la rue pour « racoler » le spectateur. À partir de 1910, on assiste à une standardisation des séances mais leur univers sonore resta propre à la culture japonaise.



Les salles de cinéma sont aussi fréquentées par des étudiants qui sèchent leurs cours. Dans les années 1920 ils sont de fervents lecteurs des magazines de cinéma qui offrent des photographies d'actrices qu'ils commentent à plaisir.

Les salles de cinéma sont très bruyantes, le son y est très théâtral comme dans les spectacles de Kabuki. Le benshi est très souvent accompagné par un luth traditionnel, le biwa. Des associations de joueurs de luth pour le cinéma se créent. Dans certaines salles ce sont des fanfares qui prennent en charge l'accompagnement musical des séances.

Le benshi est un véritable chef d'orchestre : il commente à sa convenance, dirige les musiciens et peut même s'absenter à sa guise de la séance pour aller fumer. Un carillon introduit sa parole et le bruitage est souvent étranger au contenu du film.



À la fin des années 1910, les coups de carillons gênent les spectateurs, et l'on va préférer de petits orchestres aux fanfares. Ceux-ci jouent souvent en sourdine sous la voix du benshi.

Apparaissent alors des partitions spécifiques commandées par les salles qui décident de la « répartition » du son entre orchestre et benshi. Celui-ci adopte bruitage et intonation en fonction du personnage

On voit les films différemment au Japon qu'en France : les spectateurs sont très actifs. Ils poussent des cris, applaudissent beaucoup à une intervention du benshi ou à la prestation d'un acteur. Ils demandent aussi à ce que l'orchestre joue certains morceaux de musique. On retrouve tracé de cette pratique de « commande » du spectateur dans la presse , qui ensuite relaie *via* le courrier des lecteurs son enthousiasme ou sa déception lorsque son morceau favori n'a pas été exécuté.

Pour Kôtarô Shibata la séance au Japon dans les années 1910 est plus un concert avec une projection que la présentation d'un film avec un accompagnement musical. Mais cette situation très particulière disparaît dans les années 1920 avec la normalisation des séances et la standardisation du cinéma classique.

De nombreux disques 78 tours ont été enregistrés pour conserver et commercialiser l'atmosphère sonore des salles de cinéma. Ainsi, chez soi, on imagine la projection, on retrouve l'ambiance de la salle. La salle de cinéma est aussi le lieu de découverte de la musique occidentale qui se mélange avec la musique japonaise. La radio n'ayant fait son apparition qu'en 1926, la salle était le seul endroit où entendre cette musique venue d'ailleurs.

La culture cinématographique s'impose au Japon en empruntant des voix/voies composites.

Béatrice de Pastre, Centre national du cinéma et de l'image animée, « Autour d'une séance du Film d'Art »

Le 17 novembre 1908, le « Tout Paris » découvre, après une répétition le 16, *les Visions d'Art* de la salle Charras. Expérience spectatorielle annoncée dans la presse comme « spectacle d'un genre absolument nouveau ».

Béatrice de Pastre a détaillé la composition de ce programme en mettant en exergue le découpage des plans et leur montage très fluide de *l'Assassinat du duc de Guise* qui inscrivent le film dans une conception de la mise en scène qui inscrit le film dans un cinéma du mouvement, du raccord, de la modernité.



L'Assassinat du duc de Guise,
André Calmettes – Charles le Bargy,
Le Film d'Art, 1908

A cette projection succéda une déclamation d'un poème inédit de Jean Rostand *Le Bois sacré*. Si le 17 novembre Le Bargy était bien présent sur scène, elle doute que ce fut le cas lors des autres séances à la lecture de la presse contemporaine qui nota le peu de compatibilité entre le cinéma et la poésie au moment de la réappropriation du texte par Sarah Bernhardt en 1910. S'agissait-il d'un film ? L'expression « l'exhibition mécanique du cinématographe » laisse à entendre que c'est une bande cinématographique qui fut projetée à la suite de la soirée inaugurale ne convainc pas le public : la poésie nécessite la présence du récitant, les mots doivent se faire voix et corps pour porter pleinement le texte au spectateur.

Vint ensuite le Ballet de *Terpsichore*, réglé par Mme Mariquita sur une musique nouvelle de Paul Vidal, première pièce dansée du programme. Puis le rideau se lève de nouveau pour un film, *L'Empreinte ou la main rouge*, de Paul-Henri Burguet, dont la musique inédite est de Ferdinand Le Borne. Ce film, unique création de son réalisateur, est l'adaptation de *Conscience*, un mimodrame de François Durel, créé en 1901 au Kursal de Genève et repris en 1903 à l'Olympia à Paris. Cette adaptation qui est la parfaite illustration de la continuité de la scène théâtrale à la scène cinématographique intègre une séquence dansée appartenant à un numéro qui recueille alors les faveurs du public au Moulin Rouge, *La Valse chaloupée*. Donnée pour la première fois le 12 juin 1908 dans *la Revue du Moulin*, elle comprend 12 tableaux. Le 6^e est le clou de la soirée « le royaume des pierres précieuses » qui rassemble toute la troupe pour différents ensembles chorégraphiques dont *L'œil du chat*, exécuté par « la pierre du faubourg », Max Dearly et « la fleur du pavé » Mistinguett. Ce numéro, qui est en fait bien plus un tango qu'une valse, est bissé et devient « la valse chaloupée » pour les spectateurs français, « Apache dance » pour le reste du monde. La musique est une adaptation du ballet des *Papillons* d'Offenbach. « On en avait mal tellement c'était beau », se souvint Maurice Chevalier. *Le Secret de Myrto*, légende musicale de Gaston Berardi, vient après ce mimodrame. C'est une nouvelle fois une pièce dansée et chorégraphiée par Madame Mariquita avec la danseuse Régina Badet. C'est une étoile montante de la scène parisienne qui tout comme Mistinguett, quoique dans un registre différent, passe entre 1908 et 1918, facilement des planches à l'écran. *Les Visions d'Orient* de Jules Gervais-Courtellemont clôturent le spectacle. Il s'agit cette fois d'images fixes en couleurs, des autochromes. Le photographe est l'un des premiers professionnels à se saisir du procédé et à réaliser à l'occasion de ses voyages des vues qui émaillent les conférences qu'il organise à son retour. Il appartient au cercle des orientalistes aux côtés de Pierre Loti, des frères Margueritte, de Myriam Harry.



Istanbul – Visions d'Orient
Jules Gervais-Courtellemont – 1908
Collection Cinémathèque Robert-Lynen
de Paris

Cette exploration des différentes pièces qui composent les *Visions d'Art* est ainsi riche d'enseignements. L'expression de *Visions d'Art* permet d'ailleurs d'inscrire cette composition dans une dimension spectaculaire autre que cinématographique. C'est une immersion dans un environnement artistique global qui est proposé et non une projection de films, accompagnée de musique. L'hybridité images fixes, images animées, voix, corps, musique est donc, à cette période une innovation propre des *Visions d'Art*. Il faut attendre les programmes du Gaumont Palace pour retrouver de la diversité dans les séances avec la présence d'attractions, qui viennent apporter de la corporéité au spectacle. Les propositions de la salle Charras constituent ainsi une anticipation des propositions qui furent faites quelques années plus. Mais celle-ci difficilement reproductible à grande échelle apparaît pour Béatrice de Pastre comme une « matrice de possibles ». La salle Charras fut une expérience unique, qui d'ailleurs fit long feu, le rideau retombant définitivement en avril 1909. Les films et les *Visions d'Orient*, faisant alors leur vie seuls, en salle, hors du programme. Repris par Pathé à cette date, le Film d'Art perdit son identité culturelle. Ce n'était plus un programme, une proposition d'art total mais une maison de production en voie de filialisation et de standardisation.

Carole Aurouet, « La mise en abîme du cinéma dans les films en France entre 1908 et 1919 »

Le postulat de Carole Aurouet est que la mise en abîme du cinéma dans la production cinématographique n'est pas une invention hollywoodienne. Les films français ont été pionniers en la matière mais la recherche n'a pour l'instant pas fait émerger cette thématique. À partir de différentes sources, et principalement à partir des 4000 programmes dépouillés, elle a constitué un corpus de 79 films mettant en scène le cinéma (25% des titres sont américains ou italiens, 60% appartiennent à des séries comiques) dont elle a pu à cette date visionner 30 titres...

Si un grand nombre de ces films présentent les coulisses des tournages, la naissance des projets, les salles de cinéma sont aussi présentes Cette mise en abîme contribue à la légitimation du cinéma par lui-même en tendant à lutter contre sa mauvaise réputation alimentée par exemple par les représentations de meurtres ou d'adultères dont il se nourrit.

Ce processus de légitimisation semble aller parfois jusqu'à l'auto-promotion, à un moment où le cinéma français doit faire face aux cinématographies étrangères.

Laurent Véray, « Orientalisme et exotisme dans les séances de cinéma en France de 1908 à 1919 »

Au début du XIX siècle, le Moyen-Orient et le Maghreb suscitent un fort intérêt intellectuel et artistique, puis après 1850 c'est l'Extrême-Orient qui focalise l'attention. L'exotisme en images renvoie à des stéréotypes culturels comme avec *Les fumeurs d'opium* de Méliès en 1908 et *Bigorno fume l'opium* en 1914. Tous les arts sont touchés, c'est une culture nouvelle qui se crée. La mode du japonisme pénètre le cinéma grâce d'abord aux vues documentaires de Gabriel Veyre et Constant Girel produit par la Société A. Lumière et ses fils.

Laurent Véray présente en premier lieu la méthodologie qui lui a permis d'appréhender cette problématique du japonisme. Le corpus étudié a été constitué à travers les collections de Gaumont Pathé archives, de la Cinémathèque française et du CNC. Il s'agit de comprendre les formes variées prises par la représentation du Japon au sein des films. Ceux-ci sont mis en correspondance avec des affiches et les textes de présentation pour les exploitants. La guerre russo-japonaise de 1905 est un moment fondamental car le Japon s'affirme comme une puissance émergente, il devient un interlocuteur sur la scène diplomatique ce que relaye le cinéma, notamment dans les actualités reconstituées apparues en 1897, alors très populaires. Elles constituent un complément à la presse illustrée. De même, parmi les attractions réelles ou filmées qui figurent dans les programmes, on trouve des jongleurs ou acrobates japonais, notamment sur la scène du Gaumont Palace comme dans le programme du 3 au 9 mars 1909. Mais les attractions sont aussi dans les films eux-mêmes, comme dans *Le châtimement du Samouraï* qui met en scène une danse de l'éventail. Les premières fictions sont tournées en France avec des acteurs déguisés et grimés en Japonais-e. *La servante trop coquette* met ainsi en scène un personnage de geisha alors que la *Trahison du Daimio* présente des scènes dramatiques. En 1911, Pathé crée sa filiale japonaise, The Japanese Film pour pénétrer le marché locale et rapporter des images du Japon.



La Servante trop coquette,
The Japanese Film, 1912

Les films à trucs comme *Japon de fantaisie* d'Emile Cohl en 1909, ou les comiques avec *Les curieux punis* en 1914, relaient la thématique japonaise. Cette dernière évolue cependant avec les vues documentaires, qui sont d'abord pittoresques, avant d'élargir le champ visuel en montrant les richesses naturelles, les corps des habitants et les paysages du pays. *L'industrie de la soie au Japon*, exploité en Pathécolor présente avec délicatesse les atouts de l'économie nipponne dans le respect des traditions.



[*Industrie de la soie au Japon*],
The Japanese Film, 1914

Enfin, l'acteur Sessue Hayakawa est un facteur de diffusion du japonisme en occident à travers le succès de ses films aux Etats-Unis et en Europe. *Forfaiture* de Cecil B. De Mille remporte un vif succès en 1916. La modernité de son jeu est valorisée par la mise en scène et les discours critiques. Son hiératisme fascine et son influence s'étend sur une longue durée, le film étant en 1923 toujours l'œuvre préférée des spectateurs français.

De 1905 à 1919 le cinéma, de fiction et de non-fiction, propose une autre représentation du Japon que celle véhiculée par les stéréotypes qui lui étaient attachés au début du siècle.