



**HAL**  
open science

## Le Professeur Risley et les premiers acrobates japonais en France

Alexis d'Hautcourt

► **To cite this version:**

Alexis d'Hautcourt. Le Professeur Risley et les premiers acrobates japonais en France : Comptendu de Frederik L. Schodt, Professor Risley and the Imperial Japanese Troupe. How and American Acrobat Introduced Circus to Japan – and Japan to the West (Berkeley, 2012). *Journal of Inquiry and Research*, 2013, 98, pp.89-95. hal-01276896

**HAL Id: hal-01276896**

**<https://hal.science/hal-01276896>**

Submitted on 21 Feb 2016

**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.

Le Professeur Risley et les premiers acrobates japonais en France  
Compte-rendu de Frederik L. Schodt, *Professor Risley and the Imperial Japanese Troupe. How an American Acrobat Introduced Circus to Japan – and Japan to the West* (Berkeley, 2012) – Stone Bridge Press – ISBN 978-1-61172-009-9 – US \$ 35.00

## Alexis D'Hautcourt

Pour son livre, F. Schodt a choisi d'étudier, n'ayons pas peur des mots, un personnage extraordinaire, le jongleur et gestionnaire de cirque, l'Américain Risley. Toutefois, celui-ci n'est pas le seul sujet de cette monographie, comme le montre bien son titre, puisque près de la moitié de ses pages sont consacrées aux voyages et spectacles d'une troupe de forains japonais en Amérique du Nord et en Europe. Schodt offre à ces personnalités et à ces spectacles, dignes d'un roman de Jules Verne, leur première grande étude en langue occidentale, et il se fait ainsi le passeur des chercheurs japonais qui ont beaucoup travaillé sur ces saltimbanques (Par exemple, Kurata 1994, Miyanaga 1999, Mihara 2008). L'étude de ces acrobates et jongleurs est importante parce qu'ils ont été parmi les premiers voyageurs du Japon à découvrir le monde au 19<sup>e</sup> siècle et, simultanément, à offrir une image concrète, physique de leur civilisation aux spectateurs et journalistes américains ou européens, en jouant le rôle de représentants non-officiels de leur pays, en étant les premiers particuliers japonais que le monde découvrirait. Dans les lignes qui suivent, je voudrais rendre hommage au livre de Schodt en le résumant rapidement et en présentant quelques questions que son étude soulève. Comme Schodt a fait le choix d'un strict exposé narratif et chronologique, il offre aux futurs chercheurs un solide squelette sur lequel ils pourront apporter la chair de leurs questions méthodologiques et théoriques et apporter des interprétations plus globales, qui dépasseront l'écriture traditionnelle de sa biographie. La récente monographie consacrée au clown Chocolat (Noiriel 2012) a brillamment montré l'ampleur des résultats que l'étude d'un artiste de cirque peut atteindre en Histoire et en Sociologie.

Schodt commence par raconter l'arrivée de la troupe japonaise à San Francisco, les personnes qui la constituent et ses managers américains. Il l'intègre bien dans le contexte économique et historique de 1866 et dans le système des spectacles de cette époque. Ce chapitre est excellent, mais, comme il rompt la structure chronologique du livre, le lecteur

oubliera sans doute certaines informations, qui pourtant seront essentielles à nouveau à partir du chapitre VI, par exemple sur l'organisation du spectacle et la nature des tours des artistes japonais.

Du Chapitre II au chapitre IV, Schodt narre avec brio, en flash-back, la carrière de Risley, qui, il faut le noter, n'était pas né dans un milieu forain ou lié au divertissement. Il commence à faire parler de lui à l'âge de 24 ans environ et travaille presque immédiatement avec son fils de 5 ans. Leur numéro consistait à jongler avec l'enfant, avec les pieds, Risley étant allongé sur le dos. La première mention d'un voyage à l'étranger remonte à 1843, à Pointe-à-Pitre. Les jongleurs passent ensuite en Europe, en Angleterre d'abord, où le numéro avec un, puis deux, enfants fait fureur. Outre un certain talent pour exploiter le charme de ses fils, Risley semble avoir eu de la prestance et un art de la présentation, qui lui permettaient d'élever son numéro au-dessus de l'image parfois négative du cirque. En 1844, la famille effectue des tournées en Europe continentale et est notamment vue par Théophile Gautier.

Après plusieurs voyages, la croissance de ses enfants et son âge forcent Risley à essayer de changer de carrière. Il rentre en Amérique et s'associe à une compagnie de panoramas, en fin de compte sans succès, et il retourne au cirque. Il passe par la Californie, Honolulu en 1857, la Nouvelle-Zélande et l'Australie en 1858, Calcutta en 1860, Singapour en 1861, Jakarta et les Philippines en 1863. Il parvient alors à Shanghai, mais se retrouve au milieu de la Révolte des Taiping. Il y entend parler des spectacles de rue du Japon, de ses jongleurs et de ses lanceurs de toupies. Risley va donc y tenter sa chance en 1864, ce qui n'était pas sans courage. Il y emmène une petite troupe, et son spectacle est d'abord populaire, les spectateurs japonais étant impressionnés par les numéros équestres et canins. Mais, comme Risley est confiné à Yokohama et son répertoire limité, son public se lasse. La Guerre civile fait rage en Amérique, ce qui n'encourage pas à y rentrer. Risley s'essaie donc à beaucoup d'activités : une taverne, une école d'équitation, un glacier et une laiterie (les premiers au Japon). Ses vaches meurent, mais, entretemps, il a fait connaissance avec des jongleurs et acrobates locaux et monté un spectacle avec eux. Il se trouve alors des associés américains, et il organise une troupe de cirque pour l'exportation. Toutefois, faire sortir du pays les artistes japonais était une gageure : Risley a respecté les formes et il a fallu du temps pour obtenir les passeports nécessaires, alors que des troupes concurrentes faisaient fi des formalités administratives. Schodt n'explique pas bien les tergiversations japonaises dans la délivrance des passeports, les premiers du pays (voir une reproduction dans Kurata 1994 p. 73). C'est parce que, nulle part dans son livre, il ne prend réellement conscience, même s'il y

fait parfois allusion, du statut juridique et social des acrobates au Japon. Or, ceux-ci faisaient légalement partie d'une catégorie de parias, des hinin. Le problème est complexe, et on ne peut le développer ici, mais ce statut doit être pris en compte pour expliquer non seulement ces difficultés administratives, mais aussi, peut-être, la volonté de sortir du pays et de rester à l'étranger de certains acrobates japonais, ainsi que leur surprise d'être admis dans la compagnie d'autres Japonais ou de membres des élites américaine ou européenne. Ils étaient habitués à la discrimination et au mépris institutionnalisé dans leur pays. La situation des acrobates devrait sans doute être revue à la lumière des recherches récentes de Geiger (2011), qui défend l'hypothèse que l'émigration japonaise en Amérique et au Canada est en grande partie composée, de façon cachée, de parias légaux, burakumin ou autres catégories.

Le premier contact avec l'Amérique et l'organisation de la troupe ayant été décrits au premier chapitre, Schodt ne les rappelle pas, et il passe directement aux aventures de la troupe sur la Côte Est des USA. Son manager, Takano Hirohachi, a laissé dans son journal, qu'il faudrait absolument traduire en français et en anglais, des commentaires sur les Noirs, les Indiens d'Amérique, les « cannibales » des Indes occidentales, les prostituées caucasiennes auxquelles il rend d'abondantes visites. C'est un tourbillon de rencontres ethnologiques. Les Japonais aussi sont sans cesse objets de curiosité, sur et hors scène, et, bien sûr, on essaie de les intégrer dans le système raciste du temps en les comparant, par exemple, aux Chinois. Entre les spectacles, les visites officielles, les imbroglios juridiques entre managers, les procès, la vie de ces artistes de cirque a dû être très dure et stressante. On a parfois l'impression que Schodt, emporté par sa sympathie pour Risley, d'ailleurs souvent absent de ces pages, ne se montre pas assez critique : les acrobates japonais étaient sous-payés, leurs enfants devaient travailler dans des numéros dangereux, leur confort était limité, et peu d'efforts semblent avoir été faits pour les sortir de leur statut de curiosité exotique. Nulle part, Schodt ne mentionne d'éducation ou d'alphabétisation. C'était le lot de l'époque et de leur milieu professionnel, mais rien ne semble indiquer que Risley et ses collaborateurs américains aient échappé au racisme généralisé de la société occidentale, que Schodt signale bien par ailleurs. Le nom même de la troupe, « Professor Risley's original imperial Japanese troupe », est significatif de la hiérarchie raciale qui prévalait alors en Occident. Certes, par leurs prouesses physiques, les acrobates japonais démentaient les préjugés pseudo-scientifiques sur la faiblesse corporelle des Asiatiques, mais leur spectacle n'était convenable et acceptable que s'il était organisé et contrôlé par un Occidental. Même si le Japon était un Etat indépendant, la majorité des Occidentaux plaçaient ses ressortissants dans un classement des nations, où

trônaient l'Europe et les Etats-Unis d'Amérique, bienveillants organisateurs du monde. Le succès de la troupe japonaise n'était possible que parce qu'elle s'inscrivait dans cette vision hiérarchisée des peuples.

Le Chapitre VII est consacré aux spectacles de la troupe de Japonais en marge de l'Exposition Universelle de 1867 à Paris, l'objectif initial de la constitution de la troupe japonaise et la raison première de sa sortie du Japon. L'Etat japonais n'avait pas encore bien compris le jeu des relations internationales et sa symbolique, et il n'a pas cherché à contrôler l'image du Japon à cette exposition. Un jeune frère du shogun fut donc envoyé, sans beaucoup d'envergure ou d'expérience. Il accepta que son image et son nom soient associés à la troupe d'acrobates en allant publiquement les voir. Schodt semble penser que le racisme français fut plus bénin que celui des Américains, mais les stéréotypes et les attitudes négatives sont tout autant présents que de l'autre côté de l'Atlantique. Par exemple, on peut lire ceci dans *La Fantaisie parisienne* du 15 juin 1869 : « Au Cirque Napoléon, une troupe Japonaise exécute des tours d'équilibre dans le genre de ceux que nous avons vus déjà en 1867. Il paraît que ces Japonais-ci ne sont pas les mêmes que ceux d'il y a deux ans ; il faut à cet égard s'en rapporter à l'affiche, car ces gaillards-là, dégénérescence du chimpanzé, sont tout aussi adroits, tout aussi curieux, mais tout aussi affreusement laids que leurs devanciers. »

Le chapitre VIII est consacré à des tournées en Angleterre. Les accidents se multiplient : incendie d'une salle, procès, mort d'un des membres de la troupe, avec les difficultés que cela entraîne pour lui donner des rites funéraires convenables, rencontres avec des prostituées qui tournent mal, naissance d'un enfant. La troupe passe ensuite en Espagne, où une guerre civile éclate. De retour en France, ce n'est qu'en décembre 1867 que les acrobates japonais apprennent que leur pays aussi a connu une révolution, alors que les faits étaient connus depuis plusieurs mois en Europe. On ne peut s'empêcher de penser qu'ils ont été volontairement tenus dans l'ignorance afin qu'ils continuent à travailler comme si de rien n'était. Début 1869, la troupe rentre à New York. Banks, un associé de Risley, présent dès le début de l'aventure, disparaît avec la caisse. Peu de temps après, la troupe se sépare, ses stars décidant de rester avec Risley, les autres membres de rentrer au pays. De nouveau, les tournées se suivent l'une l'autre en Amérique, puis au Royaume-Uni, où un procès médiatique ruine l'image de Risley, même s'il sort exonéré du crime d'enlèvement pédophile dont on l'avait accusé. Il rentre aux Etats-Unis, son parcours et celui des restes de la troupe japonaise deviennent flous. En 1874, il meurt, interné dans un asile pour fous et apparaît une dernière fois dans les journaux, célébré pour sa longue et prodigieuse carrière ou donné comme

exemple de vie dépravée perdue.

Dans son épilogue, Schodt offre quelques méditations élogieuses à l'occasion de sa visite à la tombe de Takano Hirohachi, non loin des ruines de la centrale nucléaire de Fukushima. Il rappelle que le numéro de Risley a gardé jusqu'à aujourd'hui son nom et mentionne un manga populaire récent où il apparaît. Il est dommage que Schodt n'offre pas de considérations sur la postérité des acrobates japonais et leurs imitateurs. Il est, en effet, remarquable que, très vite, les tours de la troupe japonaise seront imités, appropriés ou parodiés par des Occidentaux, qui adopteront des noms de scène japonais et, pour leurs numéros, se vêtiront de kimonos ou d'autres vêtements, plus ou moins fidèles à leurs modèles. A Paris, par exemple, jusque dans les années 1930, les programmes de cinéma annoncent des acrobates japonais pour animer les entractes ; une recherche est nécessaire pour voir s'il s'agit, individuellement, de vrais ou de faux Japonais. C'est aussi dans ce contexte de popularité des spectacles japonais et de leurs imitations européennes qu'il faut voir un célèbre et ravissant court-métrage de Segundo de Chomon, « Les Kiriki, acrobates japonais » (1907) (le film est visible sur YouTube ; pour son affiche, voir Farghen [2003]), un film à trucs où aucun acteur ne semble asiatique.

Une des questions soulevées par le livre de Schodt est celle du rapport entre le japonisme et les spectacles de la troupe de Risley. A plusieurs reprises dans son livre, Schodt assène qu'il y a eu une influence de cette troupe sur le japonisme, mais il ne la prouve nulle part. On voudrait voir cette hypothèse plus solidement présentée car elle n'apparaît pas dans les ouvrages sur ce courant artistique. Par exemple, sauf erreur de ma part, Lionel Lambourne (2005) ne mentionne pas les acrobates japonais alors qu'il consacre plusieurs pages à l'Exposition de 1867. Il est ainsi dommage que Schodt n'utilise pas mieux les illustrations de son ouvrage. Il ne les exploite pas comme des sources d'information, n'en offre pas d'analyse. Or, les affiches du spectacle de Paris en 1867 avaient beaucoup fait parler d'elles. Les gazettes s'étaient amusées que, réalisées en nombre avant l'arrivée de la troupe de Risley, à cause de son retard, elles avaient servi les affaires d'une troupe concurrente. Dessinées, imprimées et montrées avant que les Japonais n'arrivent en France, il semble que des estampes japonaises leur aient servi de modèles, mais, à ma connaissance, on n'en a pas conservé d'exemplaire. Par contre, des réclames sont connues pour la venue de la Troupe japonaise de Yeddo en 1875, et elles ont été dessinées par un artiste célèbre du japonisme, Jules Chéret, qui a repris le thème dans plusieurs de ses compositions (Bargiel-Le Men Cat. 90-91 [1875], 515 [1882], 523 [1883]; voir aussi cat. 563-564 pour des affiches

d'expositions d'estampes en 1890 ; sur Chéret et le japonisme, voir, par exemple, Lambourne [2005], p. 56-63). Dans ce cas, le lien entre le japonisme et la venue d'acrobates en France est bien établi. Il est probable que ce soit la répétition des venues de troupes japonaises qui ait joué un rôle dans la diffusion d'images du Japon plutôt qu'un spectacle précis. En outre, le japonisme lié aux spectacles de cirque est bien différent de celui, bien connu, élitiste et intellectuel, des frères Goncourt, par exemple. A cet égard, des recherches supplémentaires devront être menées.

La troupe de Risley permet aussi de soulever la question de l'image internationale du Japon et de son contrôle. Si le frère du Shogun et d'autres représentants officiels japonais n'ont pas montré de réticences en 1867 à être vus au spectacle des acrobates de Risley, ce n'est plus le cas en 1875 : « Plusieurs personnes ont été vivement intriguées de voir cette troupe qui, lors de son arrivée, s'intitulait : *Troupe du Mikado* changer son étiquette et ne plus s'appeler que *Troupe de Yeddo*. La raison de ce changement est assez curieuse. Quand la *Troupe du Mikado* s'était fait afficher aux Folies-Bergère, le ministre du Japon envoya immédiatement un de ses secrétaires près du chef des acrobates japonais, lui défendant de mêler le nom de son souverain aux choses de théâtre. Le ministre avait surtout appris avec colère que les Japonais des Folies-Bergère exécutaient certains tours de force, les jambes en l'air, ce qui ne pourrait se faire devant le mikado que sous peine des châtiments les plus sévères. » (*Le Figaro* 13/02/1875 ; voir aussi *Le Gaulois* 6/2/1875). L'exemple des acrobates illustre bien ainsi comment le Japon apprend au fur et à mesure à contrôler son image au niveau international, même si les journalistes français ne comprennent pas bien ces efforts.

Enfin se pose la question de l'histoire des femmes. A l'exception des prostituées auxquelles Takano Hirohachi rendait de fréquentes visites, celles-ci sont presque absentes du livre, alors que 2 ou 3 des membres de la troupe de Risley étaient des Japonaises. Il faut s'interroger plus que ne le fait Schodt sur leur faible visibilité car un des rôles du cirque au 19<sup>e</sup> siècle était de permettre aux hommes de réaliser leurs fantasmes de voyeurs en approchant des corps féminins en action, souvent peu vêtus. Que s'est-il passé avec les Japonaises ? Les membres masculins de la troupe ont-ils exercé un strict contrôle sur elles ? Nos sources sont-elles biaisées ? Curieusement, dans l'histoire des troupes japonaises et de leur postérité, le transvestisme est un caractère important, par exemple, dans les troupes japonaises qui ont voyagé en Australie (Sissons 1999, p. 80), mais aussi parmi les imitateurs des acrobates japonais : un Européen jouait parfois le rôle d'une Japonaise (voir par exemple, la Zanetto Troupe, dans les années 1890 : Koyama 2009). Surtout, les Japonaises de la troupe

de Risley, plus encore que ses hommes, étaient des pionnières ; les délégations officielles japonaises qui les avaient précédées ne comptaient pas de femmes dans leurs rangs. Il faut donc aussi, parmi les futures recherches que l'ouvrage de Schodt ne manquera pas de provoquer, explorer les activités des musiciennes de la troupe de Risley, et leur rôle dans la diffusion du japonisme.

### Références citées

- BARGIEL Réjane, LE MEN Ségolène (éds), *La Belle Époque de Jules Chéret. De l'affiche au décor* (Paris, 2010)
- FARGHEN Géraldine, Les affiches de la société Pathé au début du XXe siècle, *Bibliothèque du film. L'actualité patrimoniale* (Cinémathèque française, 2003 ; <http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=151>)
- GEIGER Andrea, *Subverting Exclusion. Transpacific Encounters with Race, Caste, and Borders, 1885-1928* (New Haven -Londres, 2011)
- KOYAMA Noboru, Studying Japanese Vaudeville Troupes in the 19th Century Britain Using Digitalized Resources, *EAJRS Conference Norwich* (2009) (<http://ejars.net/files-eajrs/koyama2009.pdf>)
- 倉田喜弘 (KURATA Yoshihiro), *海外公演事始* (Tokyo, 1994)
- LAMBOURNE Lionel, *Japonisme. Cultural Crossings between Japan and the West* (Londres, 2005)
- 三原文 (MIHARA Aya), *日本人登場—西洋劇場で演じられた江戸の見世物* (Tokyo, 2008)
- 宮永孝 (MIYANAGA Takashi), *海を渡った幕末の曲芸団 : 高野広八の米欧漫遊記* (Tokyo, 1999)
- NOIRIEL Gérard, *Chocolat clown nègre. L'histoire oubliée du premier artiste noir de la scène française* (Paris, 2012)
- SISSONS David C.S., Japanese Acrobatic Troupes Touring Australasia 1867-1900, *Australasian Drama Studies* 35 (1999), p. 73-107

(Les adresses internet ont été vérifiées le 24 mai 2013. Pour cette recherche, j'ai bénéficié du fonds de recherche qui m'est octroyé par l'Université Kansai Gaidai et de l'aide généreuse des bibliothécaires de Hotani, Mme Kyoko Fujiwara et ses collaboratrices.)

(Alexis D'Hautcourt 国際言語学部准教授)