

CAHIER PEDAGOGIQUE



Chants d'adieu

Oriza Hirata / Laurent Gutmann



Au Théâtre de la Place

Du 13 au 17 janvier 2008 20h15

Sauf mercredi 14 janvier 19h

THEATRE DE LA
PLACE



CAHIER PEDAGOGIQUE

CHANTS D'ADIEU

De ORIZA HIRATA

Mise en scène de LAURENT GUTMANN

**THEÂTRE DE LA PLACE
DU 13 AU 17 JANVIER 2009**

L'AUTEUR : ORIZA HIRATA

Né à Tokyo en 1962, Oriza Hirata est auteur et metteur en scène.

À 16 ans, il effectue le tour du monde à bicyclette, parcourant alors plus de 20000 km et visitant 26 pays en un an et demi. À son retour, il publie un livre relatant son voyage, *Les Aventures d'Oriza*. En 1982, après avoir réussi le concours d'entrée de l'École Normale, il entame des études d'art et de lettres.

Pendant ses années d'université, il écrit sa première pièce, fonde la Compagnie Seinendan et monte des spectacles à partir de ses textes (*Gens de Séoul*, 1991 ; *Confessions d'un simple d'esprit*, 1993 ; *Nouvelles du plateau S*, 1994 ; *La Maison en flamme et le Courage*, 1995...).

Bénéficiaire d'une bourse du Fond d'enseignement international, il continue ses études à Séoul, en Corée. Diplômé, il se lance dans la mise en scène.

En 1998, il multiplie avec sa compagnie les créations (écriture et mises en scène).

Directeur artistique du Théâtre Agora de Komaba à Tokyo, lieu de résidence de la compagnie Seinendan depuis 1986 mais aussi lieu de rencontre et d'accueil pour les compagnies japonaises et étrangères, Oriza Hirata est l'une des figures les plus reconnues du théâtre contemporain japonais. Il collabore régulièrement avec les artistes étrangers (France, Corée, Australie, États-Unis, Irlande...) au travers de projets communs ou de stages.

Oriza Hirata a écrit une trentaine de pièces, parmi lesquelles *Tokyo Notes* (prix Kishida Kunio, 1995) et *Gens de Séoul* (prix Yomiuri, 1998), ses deux pièces les plus connues. Toutes ses pièces ont été représentées sur scène et seize ont été publiées. *Tokyo Notes*, *Gens de Séoul*, *Nouvelles du Plateau S* et *Chants d'adieu* sont édités en français aux éditions Les Solitaires Intempestifs.

En 1989, il est nommé à la tête du premier festival de théâtre « Daiseikimatsu Engekiten » (La fin du millénaire), une présentation annuelle de diverses compagnies de théâtre venant de tout le Japon. En 1999, il est parallèlement nommé directeur du festival des arts de la scène de Toga. Par ailleurs, Oriza Hirata joue un rôle actif et déterminant dans le monde théâtral nippon grâce à ses théories sur le théâtre contemporain. Il écrit et publie régulièrement des articles et des essais théoriques dans différents journaux et magazines. En 2002 notamment, il a publié un manuel dans le cadre du nouveau programme scolaire national japonais favorisant ainsi l'enseignement du théâtre à l'école.

Actuellement, Oriza Hirata est professeur à l'université d'Osaka, au département de la communication et du design.

LE ROLE DU THEATRE

Au Japon, dans les dernières années du vingtième siècle, commencent à s'effondrer les contextes qu'imposent des communautés telles que État, entreprise, école... Les enfants sont obligés depuis longtemps d'apprendre passivement de tels contextes imposés. Ils sentent pourtant la nullité des contextes fictifs, par conséquent ils sont exposés au monde, sans avoir aucun moyen qui leur permette de voir « réellement » le monde.

Nous devrions commencer encore une fois par frotter et retisser à long terme les "contextes" de nos communautés ; il faudrait commencer par faire prendre l'initiative aux enfants d'appeler les choses qui les entourent dans l'école, comme un jeune couple le fait dans le foyer qu'il vient de partager. Alors le rôle de la représentation théâtrale ne sera pas peu important, ce que je prévois d'une manière optimiste –car j'ai déjà choisi le théâtre comme métier. Cependant cette prévision optimiste n'est pas sans raison. Comme nous l'avons vu, le théâtre est la représentation qui exige ou implique les trois dialogues suivants :

- dialogue entre les personnages à l'intérieur d'une pièce de théâtre,
- dialogues entre les membres d'une troupe de théâtre tels que dramaturge, metteur en scène, acteur...
- dialogues entre ceux qui représentent et ceux qui regardent (dialogue intérieur du spectateur).

De plus, ces trois dialogues se lient l'un à l'autre dans le "théâtre auquel les spectateurs participent". Le théâtre revendique, dans toutes ses phrases, le dialogue ; celui-là ne se constitue pas sans celui-ci.

Ce qui est important, ce n'est pas de communiquer à autrui "mon sujet" ou "mon contexte" par le moyen de l'oeuvre. Mais que je mette par dialogue mon "contexte" au contact de celui d'autrui, que nous partagions en commun un contexte, que le nouveau contexte d'une nouvelle communauté se produise, voilà les éléments qui constituent l'oeuvre théâtrale comme telle. Le "dialogue" suppose une tolérance : je tolère que mon propre "contexte" se transforme au contact de celui d'autrui. Cette transformation sera un bonheur même pour celui qui représente.

Quand je produis une pièce, je n'espère pas par avance que mon sujet se transmette à coup sûr aux spectateurs. J'espère seulement que chaque spectateur mettra son «contexte» au contact du mien par un dialogue intérieur avec ma pièce (ou bien avec moi) et que, par-là même, il se fasse une nouvelle conception du monde ou qu'il rende plus claire sa conception du monde.

Je crois - bien que cela semble paradoxal - ceci : plus l'artiste peut montrer intensément le monde tel qu'il le voit ou l'état du monde tel qu'il le sent, plus il peut susciter intensément une subjectivité du spectateur ; mais pour cela, le spectateur doit avoir la capacité de recevoir de manière critique le contexte de l'artiste, *l'art-literacy*. (l'art d'alphabétisation, d'instruction).

(...)

Le théâtre est une répétition infinie vers le "réel". Dans la répétition infinie la forme du monde devient-elle de plus en plus claire ? Ce qu'on demande aujourd'hui, ce n'est pas de représenter le monde chaotique sous une forme simplifiée et facile à saisir mais de représenter le chaos comme tel en rendant seulement plus claires les images qu'on se fait du monde. Dans la vie réelle, par langages et gestes divers, nous essayons de percevoir "réellement" les choses extérieures. C'est un acte qui vise les contacts avec l'extérieur et autrui.

Pour moi, il en va de même du théâtre. Le théâtre rend, dans les contacts avec autrui, la forme du monde peu à peu distincte. Cela avance en effet petit à petit et lentement. Cependant cette petitesse, cette lenteur, ne les demandons-nous pas entre autres pour notre société, pour les communautés d'ordres différents que nous allons former ? Je le répète avec courage encore une fois. Pour la formation des nouvelles communautés, le rôle du théâtre n'est pas du tout négligeable.

Oriza Hirata Traduit du japonais par **Kazuhiko Ueda** (non publié en français).
Source : Théâtre-contemporain.net <http://www.seinendan.org/french/index.html>

La Compagnie Seinendan

Seinendan est une compagnie théâtrale, fondée par **Oriza Hirata** en 1983. Nous y pratiquons une nouvelle forme du théâtre en pratiquant la méthode de « gendai kogo engeki » (théâtre contemporain en langue parlée), initié par Hirata. Ce style totalement nouveau a eu beaucoup d'influence sur le théâtre japonais des années 90 ainsi que dans divers domaines. Hirata a émis une critique sur le théâtre moderne japonais qui a été sans cesse dominé par la théorie théâtrale occidentale, même au niveau des créations de pièces. Ainsi, les japonais n'ont été au contact qu'avec des écritures et des constructions théâtrales dissociées de la langue japonaise. Même les comédiens semblaient jouer dans ce mauvais contexte, dit Hirata.

Les caractéristiques du théâtre de Oriza Hirata

- Des phrases sont dites si doucement qu'elles sont parfois à peine entendues.
- De multiples conversations se passent simultanément.
- Les acteurs tournent le dos au public.

Dans les premiers temps, seules ces caractéristiques ont attiré l'attention de la presse sur la compagnie Seinendan. Alors que ces particularités sont à la base même de notre stratégie : reconstruire un théâtre ayant une vue critique sur le théâtre existant, retrouver le théâtre dans la vie quotidienne des japonais en associant la langue écrite et la langue parlée et rétablir ainsi un espace théâtral soigneusement calculé.

Enfin, nous voulons, en suivant une méthode de travail très précise, créer une nouvelle forme d'expression qui pourrait changer la structure même du théâtre. [...]

L'Agora organise de nombreux festivals recevant des compagnies régionales et étrangères. Lors des tournées, nous réalisons divers ateliers ainsi que des créations, en collaboration avec les associations et les municipalités locales. Ainsi, Seinendan et le Théâtre Komaba Agora constituent un lieu de rencontre

EXTRAIT D'UN PORTRAIT PARU DANS "LE MONDE"

LE 20 MARS 2003

(...) Le Théâtre Agora occupe la maison de son enfance. De plain-pied avec cette époque, où sa mère donne des cours de psycho à la fac, tandis que son père écrit des scénarios de films d'entreprise à la maison. L'homme entraîne son fils à l'écriture dès l'âge de 3 ans. La méthode est simple : chaque fois que l'enfant veut quelque chose, il doit le formuler par écrit. « *J'écrivais que je voulais tel objet, pourquoi je le voulais, ce qui allait se passer quand je l'aurais. J'ai aimé ça dès le début. J'en aurais peut-être un souvenir moins agréable si je n'étais devenu écrivain.* » Il lit, beaucoup. Auteur favori : Kästner. Moins pour *Emile et les détectives* que pour *L'Assemblée des animaux*, encore citée dans *Tokyo Notes*. (...)

A force de voir la prestigieuse Université de Tokyo à deux pas de sa porte et dans le regard de sa mère, il s'agace. Il réserve le lycée aux cours du soir. Le jour, il travaille et économise. Objectif monde. A 16 ans, il est paré à embarquer, la bicyclette sur l'épaule. « *Dans ces années-là, il était peu commun de voir un adolescent partir seul à l'étranger. Sans doute était-ce une manière de contrer la volonté de mes parents, un refus de rejoindre l'élite universitaire.* »

Il s'élance de Los Angeles, une poignée de mots anglais en bouche, traverse les Etats-Unis d'un coup de pédale, saute de New-York à Londres, et à nous deux l'Europe. Premier passage à Paris, puis Espagne, Italie, Grèce, Turquie, Bulgarie, Yougoslavie, Italie et Paris à nouveau, Belgique, Pays-Bas, Allemagne, Suisse, Autriche. Il n'a rien oublié de la gymnastique enfantine : écrire. Au retour, il publie son récit : *Les Aventures d'Oriza à 16 ans*. Fort d'avoir accompli sa prépa sur deux roues, il doit bûcher double pour entrer à l'université. Tout en s'observant à l'ouvrage. Ses aventures auront un second tome : *Oriza passe ses examens*.

Briser le silence de l'occupation.

Une représentation de Noda Map, troupe qui pratique un jeu très physique (proche du Théâtre de Complicité ¹) lui révèle le théâtre. Il réunit illico quelques camarades d'université et les lance dans des essais, tout aussi physiques, vaguement inspirés des mythes grecs. Dans le même temps, son père a décidé de transformer la maison familiale en théâtre. Hypothèque, emprunts, dettes, le Théâtre Agora ouvre en 1984. Mais le jeune homme repart déjà. Il veut finir son tour du monde en Asie. Il traverse la mer du Japon pour observer la langue japonaise – autre grande passion – au miroir du coréen. Et l'histoire coloniale de son pays lui tombe dessus. La règle du silence sur l'occupation de la péninsule en 1910 prévaut ².

Oriza Hirata incorpore ce silence dans sa dramaturgie. Rien ne révélera mieux l'insoutenable bonne conscience des Japonais, un tremplin aux exactions de l'armée coloniale. Il écrit et met en scène *Gens de Séoul*.

Le choc coréen n'est pas seulement moral, il est aussi formel. A la mise en scène, il découvre que les acteurs butent sur son texte. Le modèle occidental a influencé le théâtre japonais. La structure de la langue en est affectée, les concepts importés

l'éloignement du japonais parlé. Oriza Hirata reprend ses dialogues, y fait entrer le quotidien dans ses formulations apparemment les plus plates.

La crise économique-sociale du Japon fin de siècle prend des teintes feutrées, mais bien lisibles, dans la dissolution des familles et la solitude des individus, tandis que le monde se déchire. Les acteurs ont abandonné toute grandiloquence pour des mouvements glissés qui donnent le contemplatif à toucher.

De cette pratique sortiront deux essais théoriques, réflexions sur la langue et l'art dramatique, ancrés dans quelques principes de mise en scène : « *Des phrases sont dites si doucement qu'elles sont parfois à peine audibles ; plusieurs conversations se poursuivent en même temps ; les acteurs tournent parfois le dos au public.* »

Les pièces suivent, à raison de deux ou trois par an. Tantôt montées à l'Agora (cent places), tantôt dans une salle plus vaste. Il forme des acteurs, enseigne à l'université, voyage, toujours. La Corée demeure un pôle essentiel de ses interrogations. Il en voit un aboutissement lorsqu'il écrit et met en scène, en 2002, *Passé ce fleuve se trouve le mois de mai*, avec un auteur et un metteur en scène coréens, et onze acteurs des deux pays. Une véritable concélébration, dans la fidélité à ses engagements formels et moraux. « *On nous dit que le théâtre est là pour nous donner du courage, pour nous rendre joyeux, pour nous débarrasser de notre stress quotidien. Mon théâtre n'est pas comme cela. Au contraire, peut-être accumule-t-on plus de stress en le voyant. Je veux qu'il soit une occasion de s'observer soi-même, de la même manière que dans la religion catholique on va à l'église pour se recueillir, non pour se débarrasser de quelque chose, mais au contraire pour s'observer. Ce n'est pas une conception si nouvelle : le nô et le zen ne renvoient à rien d'autre.* »

Jean-Louis Perrier

1 Théâtre de Complicité Actif sur quatre continents, le Théâtre de Complicité se consacre à la création contemporaine en écrivant ses propres spectacles inspirés parfois de textes non dramatiques, comme *Light (Lumière, 2000)* d'après le roman de Torgny Lindgren. Ce qui n'empêche pas cette compagnie anglaise de produire *Le Conte d'hiver* (1992) de **Shakespeare**, *Le Cercle de craie caucasien* (1997) de **Bertolt Brecht** ou *Les Chaises* (1998) d'Ionesco dans une traduction de **Martin Crimp**. Metteur en scène comptant parmi les fondateurs de la compagnie en 1983, Simon McBurney a acquis une formation théâtrale à l'école de Jacques Lecoq à Paris après des études à Cambridge. Directeur artistique du Théâtre de Complicité, il privilégie la recherche par des ateliers avec les acteurs, de longues heures de répétitions, une exploration scénique qui permet d'intégrer la musique, l'image, le texte et l'action dans un théâtre inventif et vivant qui dérange parfois. Le spectacle *Mnemonic* (1999-2001) parle du fonctionnement de la mémoire et présente en simultané des histoires se situant à diverses époques. Cette production éclatée, avec une distribution cosmopolite, se déroule à un rythme accéléré mettant à profit une installation scénique faite de rideaux de plastique transparents permettant la surimpression des différents tableaux.

2 L'occupation de la Corée A partir de 1905, le Japon occupe la Corée, cette occupation est renforcée par la signature d'un traité d'annexion en 1910. Le Japon exerce une domination impitoyable, La Corée sert de réservoir, le Japon y puise matières premières, denrées alimentaires et main-d'œuvre servile pour ses usines (on estime à 2000000, le nombre de coréens directement réduits en esclavage). Les responsables n'ont jamais reconnu les faits alors qu'après 1945, les industries japonaises recevaient des indemnités du gouvernement pour « perte de main-d'œuvre ». Il faut ajouter à cela des enrôlements de force dans l'armée et des tests bactériologiques pratiqués sur des coréens (comme sur d'autres prisonniers de guerre). La langue japonaise est imposée comme langue officielle et la culture coréenne, totalement méprisée. De nombreuses femmes sont obligées de se prostituer, elles sont appelées « femmes de réconfort » pour les soldats japonais. En 1945, c'est la reddition du Japon, la Corée est libérée de son occupant, elle ne sera cependant pas libre pour autant. En effet, lors de la conférence de Yalta, elle se verra divisée en deux zones d'occupation. L'une administrée par les USA, l'autre par l'URSS. Le Japon n'a jamais reconnu les exactions commises à l'encontre des coréens. Cette période d'occupation et la non reconnaissance de ce passé douloureux ont entraîné un rejet systématique de la culture japonaise et la montée du nationalisme coréen.

EXTRAITS D'ENTRETIENS AVEC ORIZA HIRATA

[...] Toutes mes pièces sont construites sur une opposition entre l'intérieur et l'extérieur. Je pense qu'un auteur n'écrit jamais que sur deux choses : « Qui suis-je, moi qui écris ? », et « qui est l'Autre ? ». Mais si on écrit directement là dessus, on fait de la philosophie. Pour écrire du théâtre, il faut une dimension plus concrète. Je me pose moi la question : « qui suis-je, en tant que Japonais ? ». Car un écrivain japonais est toujours obligé de se situer par rapport à la culture occidentale, et ce, depuis la révolution Meiji en 1868¹ et l'ouverture du Japon sur l'Occident. C'est tout à fait différent d'un écrivain occidental, qui n'a pas à se situer par rapport à une autre tradition que la sienne.

J'aimerais maintenant que vous me parliez du naturalisme. Vous vous revendiquez comme un écrivain « naturaliste », et je trouve ça très intéressant, car en France, on utilise souvent ce qualificatif comme une injure. Dire de quelqu'un qu'il fait du théâtre « naturaliste », c'est dire de lui qu'il ne fait pas de théâtre. Ça m'énerve de plus en plus, car personne ne met la même chose derrière ce mot, ni ne ré-interroge les fondements de ce rejet. Est-ce que se revendiquer auteur « naturaliste » au Japon est aussi provocant que ça pourrait l'être en France ?

Oui, c'est aussi provocateur. Au Japon, on distingue « naturalisme », « réalisme », et « actualisme ».

Le pire, c'est d'être considéré comme « réaliste », mais « naturaliste » ne vaut guère mieux. J'évite au Japon de parler du sujet, car les mots sont piégés. Mon objectif n'est pas de transcrire la réalité, mais plutôt de la transcrire avec un décalage de cinq ou dix centimètres. Je veux créer une ambiguïté dans la relation spectateurs-acteurs. Qu'est-ce qui est joué en scène, qu'est-ce qui est vrai ? Je m'interdis dès lors de représenter quelque chose qui serait, par nature, forcément simulé. Par exemple la mort : dans *Nouvelles du Plateau S*, un personnage reste inanimé sur un siège, mais on ne sait pas s'il dort ou s'il est mort. Cette ambiguïté me semble fondamentale. J'essaye que la frontière scène-salle soit la plus subtile possible.

Je refuse un théâtre fondé sur l'identification du spectateur au personnage. Lorsque je mets en scène des personnages assis autour d'une grande table, mon objectif est que le spectateur se sente comme assis à table parmi les personnages. Il ne s'agit pas pour le spectateur de partager la psychologie des personnages, mais de partager un espace et une durée avec eux.

¹ L'empereur Mutsuhito (3 novembre 1852-30 juillet 1912), 122^{ème} empereur japonais accède au trône en 1867 et inaugure l'ère Meiji, nom prestigieux que l'empereur prendra à sa mort. L'ère Meiji (1868-1912) signifie gouvernement éclairé et désigne une période de réformes radicales permettant ainsi au Japon de sortir de son autocratie, de se tourner vers l'Occident, de s'industrialiser et de transformer son système socio-économique.

Un mot encore sur la question de la traduction. En travaillant avec la traductrice de Nouvelles du Plateau S, Rose-Marie Makino Fayolle, je me suis rendu compte que la langue française réclamait une précision, une détermination du sens que le japonais refuse systématiquement

J'ai fait le même constat lorsque j'ai travaillé avec des comédiens français. Chaque langue a ses ambiguïtés, mais c'est vrai que le japonais est particulièrement « doué » pour le flou. Les comédiens français me demandaient par exemple : « avec cette réplique, je m'adresse à qui ? » Je leur répondais : « c'est le public qui décidera », mais c'est vrai que le fonctionnement de la langue française ne le permet pas facilement.

Entretien réalisé par **Laurent Gutmann**, metteur en scène
Tokyo, décembre 2002
www.theatre-contemporain.net

Quelles sont vos influences ?

La plus importante, ce sont les films de Yasujiro Ozu ¹.

Comment avez-vous rencontré Laurent Gutmann ?

Il m'a d'abord contacté parce qu'il souhaitait mettre en scène *Nouvelles du plateau S*. Puis il est venu au Japon et a monté *India Song* de Marguerite Duras dans mon théâtre, avec les acteurs de ma compagnie. Enfin, pendant les répétitions de *Nouvelles du plateau S*, nous avons convenu de collaborer sur un nouveau projet, qui est devenu *Chants d'adieu*.

Vous avez travaillé avec des acteurs français pour la création de Tokyo Notes mis en scène par Frédéric Fisbach et vous suivez avec attention les mises en scène françaises de vos textes.

Quelles sont les différences entre les acteurs français et les acteurs japonais ?

Les acteurs français ont besoin d'instructions nombreuses et précises. Les japonais, eux, comprennent le texte en le jouant. Mais ce ne sont pas de si grandes différences, dès lors qu'une réelle confiance s'instaure entre le metteur en scène et les acteurs.

¹ Yasujiro Ozu 1903-1963. Un des grands maîtres du cinéma asiatique, son style épuré et minimaliste a inspiré de nombreux cinéastes. Parmi ses films, *Voyage à Tokyo* et *Le goût du saké* sont considérés comme des chefs-d'oeuvre.

Comment est né Chants d'adieu ?

Jusque là, trois de mes textes ont été présentés en France : *Nouvelles du plateau S*, *Tokyo Notes* et *Gens de Séoul*. Des pièces sérieuses, graves. Cette fois-ci, j'avais envie d'écrire une comédie. La mort est triste pour tout le monde, quelle que soit notre culture, mais les rituels funéraires varient énormément d'une culture à l'autre. J'avais envie de parler de ça. J'ai écrit cette pièce il y a un an, elle a été traduite en français, puis nous nous sommes vus avec Laurent Gutmann et la traductrice pour en établir la version définitive.

La question des différences culturelles est-elle importante pour vous ?

J'ai fait le tour du monde à vélo quand j'avais seize ans, et à vingt-et-un ans, je suis allé étudier pendant un an dans une université en Corée, qui a été colonie japonaise. Depuis, cette question des différences culturelles est fondamentale pour moi. Et ce qui me plaît par-dessus tout, c'est de trouver ce qui peut réunir différentes cultures, même si c'est infime.

**Propos recueillis et traduits par Yann Richard
Décembre 2006**

CHANTS D'ADIEU : UNE ETRANGE FAMILIARITE

La presse

La pièce qu'Oriza Hirata vient d'écrire pour Laurent Gutmann, *Chants d'adieu*, a été pensée avec un préambule : elle s'adresse à des acteurs français et japonais, et sera jouée en France avant de revenir au Japon. L'enjeu est de taille : il suppose d'écrire et de penser des personnages dans la langue et le monde de l'autre. Ce projet d'écriture va d'ailleurs se poursuivre dans les années à venir, puisque deux nouvelles créations lui ont été commandées pour les prochaines saisons. Comment peut-on s'expliquer une telle réception de l'oeuvre d'Oriza Hirata en France, alors que mis à part en Corée, son théâtre n'a pas vraiment été joué ailleurs dans le monde ? Sans doute l'appel de l'étranger et l'intérêt pour les cultures d'ailleurs restent-ils des composantes importantes du paysage culturel français. Et il est vrai que les créateurs qui viennent d'autres cultures sont souvent accueillis ici comme appartenant avant tout à la communauté des créateurs, qui dépasse tout nationalisme – ce qui n'est pas forcément le cas dans d'autres pays, comme le fait diplomatiquement remarquer Oriza Hirata.

Une autre raison du succès de ses pièces tient aussi à l'histoire du théâtre moderne japonais, qui doit beaucoup à la France. Ses fondateurs (Yoshi Hijikata et Kunio Kishida, avec la création du petit théâtre Tsukiji, en 1924) sont venus étudier en Europe, notant systématiquement ce qu'ils entendaient et voyaient, soir après soir, dans une logique mimétique vertigineuse. Ce réflexe a longtemps empêché l'éclosion d'un art théâtral japonais contemporain. Comme le souligne Oriza Hirata, même Mishima traite de sujets esthétiques hautement japonais avec une écriture et un style largement pétris par la langue française : le point d'orgue et la cristallisation de tous ces efforts durant un siècle pour créer une littérature sous influence occidentale. Oriza Hirata en prend l'exact contre-pied : il écrit sur des sujets qui ne sont pas fortement ancrés dans sa culture. Pourtant, sa manière de formuler la langue est directement tributaire de la grande tradition littéraire japonaise, en particulier par une extrême concision que l'on retrouve par exemple dans les « haïku »¹, ou par cet art du détour, celui de l'ellipse ou de l'accumulation détournée.

Si Oriza Hirata parvient à s'emparer de motifs et de sujets qui proviennent d'autres cultures, c'est sans doute parce qu'il a beaucoup voyagé, mais aussi et surtout grâce à son intime connaissance de la littérature occidentale. Il y a ainsi comme un effet d'étrangeté très séduisant à reconnaître des pans entiers de notre culture saisie à travers le prisme d'une autre. Un univers de musées ou de sanatoriums, des lieux de l'Occident, mais aussi des endroits suspendus, des lieux de passage qui attendent le regard et la présence de l'autre pour trouver un nouvel élan. Si ce n'est que pour un oeil japonais, cet univers comporte également une large part d'étrangeté...

¹ Le haïku est un petit poème extrêmement bref qui vise à dire l'évanescence des choses. Il est apparu au Japon au 16^{ème} siècle et comporte traditionnellement 17 syllabes réparties en trois vers

C'est ce double mouvement d'étrange familiarité qui rend si énigmatique, si attirant aussi l'univers d'Oriza Hirata. Ce qui est particulièrement évident lorsqu'il restitue le monde des sanatoriums, s'appuyant sur La Montagne magique de Thomas Mann pour l'emporter dans sa langue, et en extraire ses **Nouvelles du plateau S**. Avec les projets qu'il engage actuellement, cette logique devrait se trouver encore renforcée, puisque dans son texte pour Laurent Gutmann, la contrainte est maintenant intégrée dans l'exercice d'écriture : **Chants d'adieu** met en jeu des « personnages » japonais et français joués par des acteurs des deux pays.

(...)

Ainsi cette appropriation diverse de l'oeuvre par les metteurs en scène français s'explique certainement par le fait qu'elle ouvre le théâtre à des possibilités scéniques inédites, le monde à de nouvelles stratégies de la langue. Celle-ci n'a plus à être le reflet du monde, mais peut devenir le lieu de l'aveuglement, de la dissimulation ou de l'empêchement, sans pour autant se laisser aller à l'épuisement crépusculaire (tel que pratiqué, entre autres, par Beckett). « Le langage ne dit pas le monde en le désignant, mais il le dit par ce qu'il ne dit pas, ou en parlant à côté. On parle non pour ne rien dire, mais pour ne pas dire l'essentiel. Il faut parler, parce que le silence est trop éloquent », résume Laurent Gutmann.

Bien plus qu'à Beckett (même si de ce dernier il conserve l'art maniaque des didascalies), on songe, en lisant Oriza Hirata, inévitablement à Tchekhov – ou, plus près de nous, à Von Horváth –, tant sa dramaturgie repousse les limites de la langue et de l'histoire. Des interjections incessantes ponctuent ses phrases, amorces immédiatement suspendues, ouvrant par leur souffle un silence chargé que seul le théâtre peut mettre à jour. Sa langue est là pour nous faire partager quelque chose qui en fait nous sépare, et que le théâtre doit tenter de nous rendre à nouveau commun - toujours en quête de l'identité « nationale », se souciant de sa culture et de sa tradition, aussi enfouies soient-elles dans la modernité mondialisée, voilà un théâtre dont on ne trouve pas d'équivalent en France, à quelques exceptions près. Une étrange familiarité.

Bruno Tackels

Revue Mouvement, No 42
janvier - mars 2007 - pp. 122 - 123

Extrait :

Iris et Julien la mère et le père de la défunte, Takeo son mari.

Takeo – *debout avec une chaise*. Tenez, je vous en prie, c'est pour vous.

Iris – Merci.

Takeo – *Au père qui est assis sur un coussin au sol, à la japonaise.*

Et vous, ça va vraiment comme ça ?

Julien – Ca va, ne vous inquiétez pas.

Takeo – Ah bon ?

...

C'est vrai, Marie aimait bien les singes.

...

Non, mais vous parliez bien de singes ?

Julien – Eeh.

Iris – C'est vrai que c'est pas une conversation, pour une veillée funèbre.

Takeo –Aah, excusez-moi.

Décalage funéraire

Autour d'une veillée funèbre en terre nippone, «Chants d'adieu» s'amuse de la rencontre de deux cultures, mêlant répliques japonaises et françaises.

Derrière son éternelle silhouette de petit bonhomme souriant et discret, Oriza Hirata est, à 45 ans, l'une des figures de proue du théâtre contemporain japonais. Auteur, metteur en scène et directeur artistique du théâtre Agora, il invite régulièrement les metteurs en scène étrangers intéressés par son oeuvre à venir travailler à Tokyo avec les acteurs de sa compagnie.

Laurent Gutmann, tout comme Frédéric Fisbach et Arnaud Meunier, a séjourné à plusieurs reprises au Japon avant de créer, en 2003, les sublimes **Nouvelles du plateau S**, pièce sur la maladie et la mort inspirée de **La Montagne magique** de Thomas Mann. Le spectacle donna à Oriza Hirata l'envie d'écrire pour Laurent Gutmann un texte qui confronte les deux cultures. Ainsi est né **Chants d'adieu**, pièce bilingue pour une distribution franco-japonaise.

Décalage.

Le décor réaliste, qui dans sa structure propose des effets de symétrie intéressants, représente l'intérieur d'une maison traditionnelle nippone. Passé le beau prologue muet, où une Japonaise débarrasse en temps réel les restes d'un apéritif, on comprend vite que le contexte est celui d'une veillée funéraire. Marie, jeune Française installée au Japon, est morte brutalement. Ses parents et son frère sont venus de France pour l'enterrement organisé par le mari asiatique, sa soeur et un employé des pompes funèbres. La veillée autour du corps se déroule dans le hors-scène, tandis que, face à nous, les deux familles tentent de se comprendre en évoquant les derniers réglages pour la cérémonie du lendemain. Il y a aussi ce personnage entre deux, l'amie de Marie, pareillement française exilée, qui tentera avec maladresse de faire le lien. Les répliques en japonais ne sont pas surtitrées, ce qui place le spectateur dans le même décalage que la famille. Nulle solennité ni effusion : la tristesse des protagonistes ne s'exprime pratiquement jamais et semble comme refoulée par l'étrangeté de la rencontre.

La discussion très banale roule sur des questions matérielles et sur les différences d'un pays à l'autre. Tout le comique vient de là, lorsque Oriza Hirata, de sa belle

écriture en creux, au fil de dialogues resserrés à l'extrême et réglés avec la précision d'une partition musicale, épingle quelques jolis clichés où le public se reconnaîtra peut-être. «*Les Japonais, quand ils sont embêtés, croit savoir le père de la défunte, ils ne le disent pas et ils se mettent à rire.*»!

Equilibre.

Dans le registre des petits malentendus, la direction d'acteurs de Laurent Gutmann, d'autant plus fine que les dialogues sont minces, est parfaite. Chacun traduit d'abord dans son corps l'inconfort de la situation : on rit énormément du père, qui, lesté d'un certain embonpoint, peine à s'asseoir au sol, en tailleur, selon la coutume. De même, les acteurs japonais manifestent par un visage incroyablement mobile une foule de questionnements. Hormis l'arrivée surprise du premier mari, il ne se passe rien. Avec l'intrusion un rien vaudevillesque de ce personnage gaffeur, Oriza Hirata réussit la prouesse de mêler comédie et tragédie dans un équilibre subtil. On s'amuse de voir l'époux d'avant serrer le nouveau dans ses bras, alors que ce dernier, surpris par une familiarité si étrangère aux moeurs locales, se débat en vain. Pourtant quelque chose s'effondre en nous. Deux enfants sommeillent dans le hors-scène, qui désormais n'ont plus de mère. Comment partager la douleur quand les mots pour la dire ne sont pas les mêmes ?

Par **Maïa BOUTELLET**
LIBERATION / QUOTIDIEN : jeudi 31 mai 2007
<http://www.liberation.fr/culture/257156.FR.php>
© Libération

Extrait :

Julien, le père. Yukiko, la belle-sœur de la défunte, Takeo, le mari.

Julien – Là, qu'est-ce qui se passe ?

Yukiko – On décide l'ordre des places.

Takeo – Les places pour demain, on décide l'ordre.

Julien – Eh, quoi ?

Takeo – Pour les funérailles de demain, l'ordre des places où on s'assoit. On va décider dans la pièce, là-bas.

Julien – Il faut aussi décider ça ?

Takeo – *(En parlant de l'employé des pompes funèbres.)* C'est ce qu'il dit.

Julien – Ben, demain on aura qu'à s'asseoir où on veut.

Takeo – ...Oui, c'est vrai, mais ça, au japon il faut le décider.

Ouvrages d'Oriza HIRATA parus en français

***Nouvelles du Plateau S*, éd. Les Solitaires Intempestifs, 1998**

***Gens de Séoul*, éd. Les Solitaires Intempestifs, 2000**

***Tokyo Notes*, éd. Les Solitaires Intempestifs, 2000**

***Les Rois de l'Aventure*, éd. Les Solitaires Intempestifs, 2006**

***Chants d'adieu*, éd. Les Solitaires Intempestifs, 2007**

Balkan Dobutsen [1997]

Boken Out [1996]

Tokyo Notes [1994]

Omoidasenai Yume no Ikutsuka [1994]

Hokugen no Saru [1992]

Sayonara dakega Jinsei ka [1992]

Mah-jong Horoki [1992]

S Kogen Kara [1991]

Angu Shoden [1991]

Chinese Soup [1990]

Minami e [1990]

Hikari no Miyako [1990]

Kagakusuru Kokoro [1990]

Seoul Shimin [1989]

Kaishin [1989]

Faran [1988]

Hangan no Tora [1988]

Hikari no miyako [1988]

Konigsberg no Hashi [1987]

Karasu No iru Mugibatake [1987]

Angu Shoden [1987]

Waga Kokoro Ishito Naritemo [1986]

Yokubo to iu Nano Ringo [1985]

Konibsberg no Hashi [1985]

Angu Shoden [1984]

Benmei [1984]

Kaishin Poseidon [1982]

Autres

Juofusai no Oriza no Bolen o Shirusu Hon (Les Aventures de Oriza à 16 ans),
Éditions Banseisha, 1981

Jukenno Kunino Oriza (Oriza et les examens d'entrée), Éditions Banseisha, 1983

Vidéo

Tokyo Notes en anglais publié par Kinokuniya au Japon *Seinendan et le Théâtre*
komaba Agora

Pour en savoir plus : <http://www.seinendan.org/french/oriza/oriza.html>
www.theatre-contemporain.net