

## Autour des deux 《Lady Macbeth》 dans La Loge (Gakuya) de Shimizu Kunio

Bouvier, Jean-Christian  
Kyushu University

<https://doi.org/10.15017/9923>

---

出版情報 : Stella. 9, pp.45-70, 1991-03-15. 九州大学フランス語フランス文学研究会  
バージョン :  
権利関係 :

Autour des deux «Lady Macbeth»  
dans *La Loge* (*Gakuya*) de SHIMIZU Kunio

Jean-Christian BOUVIER

Né en 1936, Shimizu Kunio est un des auteurs de «la génération des années soixante», de ceux qui sont venus au théâtre à la suite du mouvement d'opposition au renouvellement du traité de sécurité avec les États-Unis («Anpo '60») et qui ont prolongé la lutte idéologique et politique jusqu'à la grande contestation universitaire des années 68-69. Auteur prolifique pendant de longues années de l'avant-garde «angura» (l'«underground» japonais), notamment dans le cadre du «Gendaijin-gekijô» («Théâtre des Contemporains») et du «Sakurasha» («Compagnie des Cerisiers») avec le metteur en scène Ninagawa Yukio, il connaît ensuite une carrière en dent de scie qui illustre bien les difficultés de cette génération à «s'adapter» à une société qu'ils avaient violemment rejetés. Aujourd'hui, il est joué régulièrement sur les meilleures scènes de Tokyo (Parco, Kinokuniya Hall, etc.) où certaines de ses pièces reçoivent un excellent accueil tant auprès du public que de la critique (*Tango-fuyu no owari ni, Un tango à la fin de l'hiver*, 1984).

Nous nous proposons dans cet article de présenter une scène de sa pièce *Gakuya* (*La Loge*) qui a été jouée en 1977 au théâtre Jean-Jean de Shibuya par la troupe Mokutôsha. Cette pièce de théâtre «sur le théâtre» dans laquelle des actrices japonaises jouent Tchekhov et Shakespeare en japonais se présente comme le retour ironique et nostalgique d'un auteur qui, arrivé au bout de sa révolte, se penche sur une tradition qu'il a combattue et dont il est pourtant pétri. Paradoxalement pour nous qui rêvons aux deux extrêmes de la culture japonaise — le nô ou le butô —, la tradition du théâtre japonais moderne se révèle être en grande partie celle du répertoire occidental

qui, en quelques décennies, est passé, pour reprendre l'expression de Jeanne Sigée à propos de la poésie japonaise contemporaine, de l'image «d'un monstre étranger à un monde intégré»<sup>1)</sup>.

Si cette pièce a retenu notre attention, c'est qu'elle est une rencontre, à défaut de retrouvailles, entre le «mouvement des petits théâtres» et le «shingeki» et par là-même nous offre une occasion de découvrir un aspect négligé ou même «invisible» de la culture japonaise.

### **Shimizu Kunio avant *La Loge***

Dans son article «Le jeu, le corps, le langage»<sup>2)</sup>, Watanabe Moriaki situe avec précision les premières pièces de Shimizu Kunio dans un double rapport : d'une part elles expriment la révolte des adolescents qui refusent la société japonaise contemporaine vécue comme «aliénante et vouée à la croissance économique» et d'autre part elles participent avec l'ensemble du «mouvement des petits théâtres» («shōgekijō-undō») à la critique radicale du «shingeki» (théâtre de style occidental).

*Même les fous trouveront le salut* (*Kyōjin naomote ôjō o togu*, 1969) montre à travers un psychodrame cruel et sarcastique les désarrois d'un adolescent qui préfère se déclarer fou plutôt que de se laisser récupérer par sa famille et l'autorité paternelle.

De même, *Futilités pleines de bonne volonté* (*Shinjō afureru keihakusa*, 1969, monté par Ninagawa Yukio) dépeint la solitude des jeunes contestataires «non seulement devant la foule des bons citoyens aliénés par la société, mais aussi devant la trahison des intellectuels progressistes et de la gauche traditionnelle». D'une façon très allégorique, un homme d'une cinquantaine d'années qui s'était montré très compréhensif à l'égard d'un jeune homme en but aux vexations de la foule, finit par l'assommer pour rétablir l'ordre.

Cette «trahison» est ressentie avec une violence toute particulière à propos du «shingeki» qui se situe «traditionnellement (depuis sa naissance dans les années vingt) à gauche ou à l'extrême-gauche : «En effet, aux yeux des jeunes animateurs, ce théâtre autrefois réformateur de la scène japonaise sur le plan tant idéologique qu'esthétique, avait perdu toute veine créatrice au profit d'une popularisation quantitative et irréfléchie pour finir par s'affirmer comme une institution parmi les

institutions officielles»<sup>3)</sup>.

À cette conjonction des deux révoltes, sociale et théâtrale, succèdent des pièces qui marquent la crise de la révolte elle-même au moment où elle se voit peu à peu reconnue comme «théâtre» et vouée à l'échec dans sa finalité «sociale» révolutionnaire. Citons à nouveau l'article de Watanabe, qui tout en étant écrit à chaud, en 1973, presque dans le temps d'un reportage, note avec une grande lucidité l'impasse où semble mener le pessimisme et l'arrière-goût morbide de l'échec.

«Avec la raréfaction de l'atmosphère contestataire, le théâtre qui se voulait politisé s'enlise de plus en plus dans le pessimisme noir marqué par un lyrisme nostalgique. Dans le drame de Shimizu Kunio, *Corbeaux, nous chargeons nos fusils* (*Karasu yo! Oretachi wa tama o komeru*, 1971), mis en scène par Ninagawa Yukio, les jeunes révolutionnaires se voient accusés de trahison par les «vieilles commères corbeaux» qui finissent par les tuer. Sa dernière pièce, également montée par Ninagawa, *Quand nous descendrons le Fleuve impassible* (*Bokura ga hijō no taiga o kudaru toki*<sup>4)</sup>, 1972), montre deux frères contestataires, dont l'aîné a abandonné la lutte, mais reste dans l'imagination de son cadet, devenu fou, un héroïque militant étudiant. L'aîné finit par tuer son cadet, et tout le drame se passe devant le sinistre décor des urinoirs publics du quartier de Shinjuku, où des homosexuels sont à la recherche du plaisir»<sup>5)</sup>.

En 1974, au moment où il rompt (provisoirement) son alliance avec Shimizu Kunio pour entrer dans les circuits du «théâtre commercial» («shōgyō-engeki»<sup>6)</sup>, Ninagawa apporte un témoignage qui abonde dans le même sens : «Dans toutes les pièces qu'il a écrites à notre intention, le jeune héros possède en lui ce que l'on pourrait appeler une passion extrême qui vient du fond de la tendresse, dont il ne sait que faire et dont il meurt en la faisant littéralement exploser. Pendant ces cinq années de collaboration, la mort nous est devenue familière... je puis même dire que nous avons vécu en permanence avec elle»<sup>7)</sup>.

Suit pour Shimizu Kunio une période d'incertitudes et de ruptures dont il sort en 1977 avec *La Loge*, pièce au sous-titre emblématique : «Tout passe, vienne le temps de la nostalgie...»<sup>8)</sup>.

### Le choix de Tchekhov

Deux actrices ratées, dont l'une *B* est plus âgée que l'autre *A*, se préparent, ou plutôt papotent, dans une loge tandis que, sur scène, on joue *La Mouette*, en japonais, dans la traduction de Jinzai Kiyoshi.

Théâtre dans le théâtre, donc, redoublé par le sujet même de la pièce de Tchekhov qui, on le sait, traite elle-même du théâtre, opposant à la fois Trigorine, l'homme de lettres à la mode, au jeune Treplev qui rêve de «formes nouvelles» et Irina la comédienne célèbre à Nina, la «mouette»... Drame célèbre qui met en scène des personnages rongés par la mélancolie (sentiment proche de la «nostalgie» de la pièce de Shimizu Kunio) et dont le réalisme mêlé de symbolisme renoua le théâtre russe au point que le Théâtre d'Art de Moscou, alors en construction, fit aussitôt son emblème d'une mouette en vol.

La «mouette» comme emblème est un détail important du point de vue de l'histoire du théâtre moderne japonais qui s'est établi essentiellement sur le modèle du Théâtre d'Art de Moscou. Fidèle disciple de Stanislavski et de son «système», Osanai Kaoru, le fondateur du Tsukiji-shôgekijô (1924-1929) s'était lui-même rendu en Russie pour voir le maître monter *La Cerisaie* et dès son retour au Japon avait essayé scrupuleusement, à l'aide de ses nombreuses notes, de reproduire la mise en scène dans ses moindres détails. (On notera également que la salle de cinéma vétuste de Shinjuku où étaient montées les premières pièces de Shimizu Kunio s'appelait, comme par hasard, le «Théâtre d'Art»...)

Le choix de Tchekhov est donc une source d'évocations inépuisables pour un Japonais de la génération de Shimizu Kunio : non seulement il est un des auteurs les plus joués au Japon depuis le début du siècle mais *La Cerisaie* a été également la pièce fétiche de l'après-guerre autour de laquelle se sont retrouvées toutes les troupes quand elles ont voulu en 1945 célébrer le renouveau du théâtre après les années de censure et d'interdiction (mise en scène de Senda Koreya, lui aussi très marqué par l'héritage stanislavskien). En situant ses deux actrices dans la loge d'un théâtre où l'on joue *La Mouette*, Shimizu Kunio, renonçant à ses adolescents révoltés en lutte contre la société moderne, plonge délibérément dans l'univers du «shingeki», ce théâtre à l'occidentale auquel il a jusqu'à présent délibérément tourné le dos.

Tout passe, le temps de la nostalgie (et de l'ironie) est venu...

### La scène des deux «Lady Macbeth»

La scène dont nous proposons une traduction se situe au début de la pièce ; l'actrice C qui joue le rôle de Nina vient de sortir, laissant A et B à leur bavardage et à leur dépit<sup>9)</sup>.

A

À t'entendre, on dirait vraiment que tu as joué Nina dans *La Mouette*...

B (*blessée*)

Je te l'ai déjà dit : j'ai eu ma chance, une fois...

A

Une fois seulement ?

B

Et toi donc ! Tu n'as joué ni la mouette ni la moindre tourterelle à ce que je sache... Combien de fois, d'ailleurs, t'ai-je entendue te plaindre de ton sort «d'éternelle souffleuse»...

A

Permits-moi de te renvoyer le compliment ; c'est facile de se moquer des autres sans savoir, mais, moi, je l'ai vraiment eu ma chance : Lady Macbeth !

B

Hein ? Lady Macbeth, de Shakespeare ?

A

Oui. C'était pendant une tournée en province, dans une petite ville au bord de la mer intérieure... Lady Macbeth avait trop mangé de «mamakari» au petit-déjeuner et elle s'était brusquement retrouvée avec une violente colique... à tel point que vers midi, elle était mourante...

B

C'était la chance de ta vie !

A

J'ai sorti aussitôt ma petite amulette du temple de Kasama et j'ai prié très fort... «Crève... mais crève donc !...»

B

Et je parie que, le soir, ta rivale était miraculeusement rétablie.

A

Non, ce n'est pas cela.

B

Comment non ?

A

Non, le soir, c'était à mon tour d'avoir une de ces coliques...

B

Toi aussi, les «mamakari» ?

A (*elle fait un signe de tête*)

C'était écrit... Comment résister aux «mamakari» quand on se trouve au bord de la mer intérieure!

B

Moi non plus, je n'aurais pas pu... on n'échappe pas à son destin!

A

Oui, c'est tellement bon, les «mamakari»!

*Légère pause.*

B

Lady Macbeth ? ... Toi, au moins, tu as failli une fois jouer le rôle... moi, je n'ai même pas eu cette chance... je suis restée dans le trou du souffleur pendant quarante, non, plus de cinquante représentations...

A

Tu connais le texte par cœur, alors ?

B

Bien sûr... plus de cinquante représentations !... (*elle se met à réciter*)... Le corbeau même est enrôlé qui annonce l'arrivée fatale de Duncan à mon château. Venez, démons qui veillez sur les pensées de mort, changer mon sexe et, du crâne aux orteils, me gorger de la plus noire cruauté ! Épaississez mon sang, barrez tout chemin menant à quelque tendresse, qu'aucune compassion humaine ne vienne ébranler ma résolution et que rien ne s'interpose entre elle et son horrible résultat...

A

Arrête une seconde.

B

Qu'y a-t-il ? Tu me gâches mon plaisir !

A

C'est une traduction d'après-guerre, n'est-ce pas ?

B

D'après-guerre ?

A

Oui, celle que j'ai apprise était différente.

B

Où ça ?

A

Ben... tout...

B

Tout ?

A (*prenant la pose et sur un ton empreint de nostalgie*)

... Le noir corbeau même a la voix enrôlée dont le croassement dit la cinéraire visite du roi Duncan sous mes créneaux.

B

La cinénaire visite ?

A

Venez, esprits maléfiques, ministres des pensers de mort, exorciser la femme en moi, et, de la tête aux pieds, me remplir de la plus horrible cruauté. Rendez mon sang plus épais, fermez tout accès, tout chemin à la pitié... que nulle involontaire compassion n'explose...

B

N'explose ? ...

A

Que rien n'ébranle mon farouche projet et ne s'interpose entre l'effet et lui. O, vous, serviteurs du meurtre, venez à mes seins de femme, changez mon lait en fiel, car, formes invisibles où que vous vous trouviez, vous êtes les fidèles souteneurs du mal humain !

B

Souteneurs ? ...

A s'arrête.

B

Continue.

La scène suivante évoque la pièce de Miyoshi Jûrô *Kirare no Senta* (*Senta le balafre*, 1933). Un des principaux auteurs du théâtre prolétarien d'avant-guerre, Miyoshi Jûrô<sup>10</sup>) rompt dans cette pièce avec la ligne révolutionnaire pure et dure de sa jeunesse : ce tournant, ou même ce «retournement» («tenkô»<sup>11</sup>) n'est pas sans analogie avec la situation de Shimizu Kunio en 1977 vis-à-vis des mouvements d'extrême-gauche. Miyoshi Jûrô étant en outre l'auteur d'un des grands succès du théâtre humaniste de l'après-guerre (*Honoo no hito, Un homme de flammes*, 1951, consacré à la vie de Van Gogh), l'évocation de son œuvre par les deux actrices de *La Loge* complète, versant «japonais», la volonté de l'auteur de situer sa pièce au cœur du «shingeki».

### **Shakespeare, un classique japonais**

Cette scène de deux actrices japonaises joutant à coup de citations de Shakespeare est sans doute assez déroutante pour le lecteur français qui a du mal à échapper aux stéréotypes du japonisme et à la fascination (justifiée) pour les arts traditionnels. Une mise en scène française récente de *Madame de Sade* de Mishima<sup>12</sup>), par exemple, utilisait de nombreux éléments stylisés empruntés au kabuki («hanamichi», «onnagata», rappels du kimono dans les costumes et les accessoires,

poses lors des entrées et sorties des acteurs...) gommant ainsi le fait que cette pièce mettant en scène uniquement des personnages occidentaux, et qui plus est historiques, est l'aboutissement de la lente et longue maturation du théâtre japonais moderne, comme Mishima le notait d'ailleurs très clairement dans sa postface : «Il est peut-être singulier qu'un Japonais ait écrit une pièce de théâtre sur un argument français. La raison en est que je souhaitais employer à rebours les talents que les comédiens de chez nous ont acquis en représentant des pièces traduites de langues étrangères»<sup>13)</sup>.

Plutôt que de «japoniser» tout ce qui vient du Japon, la pièce de Shimizu Kunio nous incite à découvrir la façon dont les Japonais ont acquis ces «talents» auxquels Mishima voulait rendre hommage. Les deux traductions de *Macbeth*, celle, récente, d'Odajima Yûshi et celle de Yokoyama Yûsaku pour l'avant-guerre, dont nous avons maladroitement essayé de rendre le ton en français tout en restant fidèle, si l'on peut dire, à Shakespeare<sup>14)</sup>, ne sont que deux maillons de la longue histoire de la pièce dans ses versions japonaises. Dans une étude récente au titre ironique, «Pourquoi ne peut-on pas traduire Shakespeare ? »<sup>15)</sup>, le grand dramaturge Kinoshita Junji, lui-même traducteur de quinze pièces de Shakespeare, relève et compare douze traductions différentes de *Macbeth* en japonais depuis la fin du dix-neuvième siècle<sup>16)</sup> !

L'attitude des traducteurs vis-à-vis du texte original offre un raccourci saisissant de la formation de ce qui nous semble être, bien plus que les formes des théâtres traditionnels, le substrat de la véritable culture japonaise contemporaine. Aux premières traductions de Tsubouchi Shōyō dans une langue classique proche du style du kabuki (et injouable, me dit-on, aujourd'hui) succèdent dans les années 20 des traductions qui se veulent modernes mais restent truffées d'archaïsmes, comme celle de Yokoyama Yûsaku, tandis que dans l'après-guerre Fukuda Tsuneari, figure importante du «shingeki», propose une traduction scrupuleusement fidèle au texte original, quitte à être un peu raide et ennuyeuse, à laquelle s'opposera dans les années 60 la version libérée de tout complexe d'Odajima Yûshi, universitaire proche du «mouvement des petits théâtres» qui n'hésite pas à jouer sur les mots en japonais et à utiliser tous les registres de la langue parlée.

Enfin, pour la seule année 1990, on a compté à Tokyo une cinquantaine de mises en scène de pièces de Shakespeare dont dix-sept *Hamlet* différents! Interrogé sur ce phénomène, le jeune metteur en scène Noda Hideki, directeur de la troupe des «Bohémiens du rêve» («Yume no yûminsha») répond qu'il se sent étrangement plus proche de Shakespeare que de l'univers du kabuki: «Si l'on parle de retour aux classiques, les quatre siècles qui nous séparent du théâtre élisabéthain ne sont pas un obstacle, alors que quelque chose s'est cassé dans notre relation avec le kabuki: l'appétit de pouvoir des personnages de Shakespeare nous est beaucoup plus directement accessible que la morale de sacrifice qui régit les rapports familiaux et sociaux dans le kabuki...»<sup>17)</sup>.

Contraste étonnant avec la réaction d'un Jérôme Savary qui, envisageant il y a quelques années de monter la pièce de Saitô Ren *Shanghai Banskings* qui raconte les aventures de musiciens de jazz japonais dans le Shanghai des années 30, pensait confier tous les rôles «à des Chinois du treizième arrondissement»: depuis trois générations d'acteurs les Japonais jouent Scapin, Figaro, Lady Macbeth ou le roi Lear!... Sans doute avons-nous encore du mal, pour des raisons complexes qui tiennent au rapport au corps et à l'Autre<sup>18)</sup> à imaginer, autrement que sous une forme «kitsch», les grandes figures de notre culture sous des traits asiatiques... Pourtant, pour toute une génération, Akutagawa Hiroshi incarna *Hamlet* comme Gérard Philippe en France fut *Le Cid* ou le *Prince de Hombourg*...

Valorisant la différence des civilisations<sup>19)</sup> et l'originalité à tout crin, nous ne nous sommes pas intéressés à cette part de nous-mêmes que les Japonais se sont réappropriés, et ce pan entier de leur culture vivante est resté littéralement «invisible», marqué, aussi bien au Japon qu'à l'extérieur, du sceau infamant de l'«imitation». On peut comprendre, bien sûr, que les japonologues et les metteurs en scène étrangers se soient d'abord et avant tout intéressés aux formes classiques du théâtre japonais, mais il faut aussi remarquer que conserver ses traditions n'est pas l'apanage du Japon (la Comédie-Française date de 1680) alors que son immense effort de traduction et d'assimilation du répertoire occidental et de sa dramaturgie, qui dure depuis un siècle, est lui sans équivalent.

La façon dont les Japonais eux-mêmes ont vécu ce phénomène est très ambiguë et dépasse largement le cadre du théâtre ou de la littérature ; notons seulement qu'avant-guerre, l'admiration implique souvent un sentiment d'infériorité lui-même capable aussi bien de stimuler l'énergie créatrice que d'entraîner vers les dérives nationalistes ou le nihilisme individuel. Un auteur comme Kishida Kunio (1890-1954), sans doute le meilleur dramaturge de sa génération, disciple de Jacques Copeau et traducteur de Jules Renard, pourra à la fois se sentir aliéné de ses compatriotes qu'il décrit dans un essai controversé<sup>20)</sup> comme des «monstres» et collaborer activement avec le militarisme pendant la guerre. Toujours est-il que dans les années 60, la prégnance de la culture occidentale est telle que le «shingeki» semble vécu par tous à la fois comme un aboutissement et une tradition. Un pionnier, comme Senda Koreya, se félicite du chemin parcouru — «Le théâtre moderne japonais s'est développé beaucoup plus tardivement qu'en Europe, mais nous avons désormais atteint un niveau équivalent [...] et nous pouvons enfin être des hommes de théâtre moderne appartenant à une tradition présente dans le monde entier et en même temps considérer notre propre tradition avec équanimité»<sup>21)</sup> — tandis que le jeune critique Tsuno Kaitarô jette les brûlots de la révolte : «En devenant une entité historique, une tradition, le «shingeki» n'a plus en face de lui un idéal, mais une autre histoire, une autre tradition. Nous ne considérons pas le théâtre européen moderne comme quelque fruit d'or inaccessible ; nous avons goûté à la chair pourrie et décolorée de ce fruit. Nous grimaçons en l'avalant et pouvons sentir en nous les parasites qui l'accompagnent»<sup>22)</sup>.

C'est dans cette perspective que les deux actrices «ratées» de *La Loge* prennent toute leur signification.

### **Avant la nostalgie : critique et ironie**

Cette scène reprend sous une forme ironique les principaux griefs que la génération du mouvement des petits théâtres a adressés au «shingeki».

La «loge» elle-même, avec ses miroirs, ses coussins et son atmosphère étouffante est ici l'antichambre classique d'un théâtre à l'italienne tandis que l'image dérisoire de l'actrice «éternelle souffleuse»

nous rappelle qu'il s'agit d'un théâtre de texte dans ce qu'il a de plus répétitif et de moins créateur... Le «shingeki», imitateur de l'Occident, n'aurait pas dépassé le rôle du «souffleur», fidèle serviteur d'un rôle qui le dépasse et qui lui est «étranger»...

Le décalage comique entre les deux pécores et le rôle écrasant de Lady Macbeth reprend une des critiques les plus fréquentes, à savoir que le «shingeki» qui se réclame du réalisme ne s'appuie sur aucune réalité dans la société japonaise ; l'auteur prend bien soin de mettre en valeur tous les traits et petits détails irrésistiblement «japonais», même pour les Japonais, qui jurent avec l'image que l'on peut se faire du drame shakespearien : l'amulette du temple de Kasama, le petit port de la mer intérieure (nous sommes au «cœur» du Japon) et les «mama-kari», spécialité très locale de petits poissons...

La tournée en province est une allusion aux organisations de soutien du «shingeki» qui assurent aux troupes des salles combles à tarif réduit tel le «Rôen», «Société coopérative du théâtre pour les travailleurs» (ce dont Shimizu Kunio se moque ici, une «Lady Macbeth» qui s'empiffre de «mamakari» dans le fin fond de la province japonaise, est d'une certaine façon le plus beau titre de gloire du «shingeki» qui a essayé et parfois réussi à jouer un répertoire difficile devant un public si lointain. Il est vrai qu'en général, encore aujourd'hui, le système de «Rôen» privilégie les mélodrames larmoyants japonais et les comédies musicales à l'américaine).

Quant à l'élément de vulgarité apporté par la «colique», il s'oppose à l'image noble et «haute» que le «shingeki» a voulu donner de la culture. Fidèle au moralisme artistique de Stanislavski, le nouveau théâtre a négligé les formes populaires et souvent carnavalesques des spectacles traditionnels (non seulement le kabuki, mais aussi les «manzai», «rakugo» et «taishû-engeki» — duos comiques, chansonniers, shows de cape et d'épée —) et a petit à petit éliminé les habitudes du public qui amène son boire et son manger au théâtre pour l'habituer à regarder, et surtout à écouter, dans un silence respectueux.

Sur tous ces points — l'espace théâtral, l'enjeu du texte, le réalisme, la réalité japonaise, l'organisation des spectacles et l'image de la culture — le jeune théâtre japonais a cherché à apporter des réponses radicalement différentes.

Le refus du théâtre à l'italienne, par exemple, est général et fait place à trois types de lieux : les toutes petites salles (qui donnent son nom au «mouvement»), le théâtre sous tente (Kara Jûrô, Satô Makoto) ou au contraire la recherche d'espaces géants ou en plein-air (Ninagawa Yukio, Terayama Shûji). De même, Ôta Shôgo montera une de ses pièces (*Komachi Fuden*) sur une scène de nô et Suzuki Tadashi se fera construire un amphithéâtre grec en pleine nature dans le petit village de Toga.

Au «théâtre de texte», ils préféreront, en partie à travers la lecture de Beckett et d'Antonin Artaud, la recherche d'un théâtre total qui privilégie le silence, les cris, une diction mélopée ou distancée et surtout un «langage du corps» de l'acteur qui ne se déplace plus dans la fameuse «pièce à trois murs où l'on nous montre comment les gens mangent, boivent, aiment et portent le complet-veston»<sup>23)</sup> mais crée son propre espace et son propre univers théâtral («Le corps parle» — «Karada ga kataru» — , dit Suzuki Tadashi).

Le «réalisme» est le plus souvent le dernier souci d'un théâtre qui se veut éclaté et laisse libre cours à l'imagination délirante. Le déroulement linéaire du temps est très rarement respecté. Les pièces de Kara Jûrô jouent toutes sur cette possibilité qu'offre le théâtre de passer instantanément d'un temps à l'autre : les scènes du présent, du passé et de l'avenir s'enchaînent et se mêlent dans un tourbillon vertigineux... Aux trois périodes du temps qui marquent selon lui la pensée occidentale classique, il oppose un vaste temps unique, cyclique ou «métempsyhotique», qui rythme l'histoire du Japon<sup>24)</sup>. Dans *Le Prisonnier du Château de Zenda* (*Zendajô no toriko*, 1981), Noda Hideki tient la gageure (presque réussie) de faire aller et venir l'intrigue entre les faubourgs du Tokyo d'aujourd'hui et le Marseille du treizième siècle tout en remontant l'évolution universelle... hommes, animaux, plantes, mythes, jusqu'aux anges!... Autre refus du réalisme que la *mise en abîme* de plusieurs intrigues comme dans *Le Nombriil des Japonais* ou *Une Étrange Version de la Bible* de Inoue Hisashi (*Nihonjin no heso*, 1969 et *Chinyaku Seisho*, 1973) qui en contiennent respectivement trois et six... ou bien encore l'utilisation fréquente de masques et de marionnettes par le «Yokohama Boat Theater» ou le «Théâtre Libre» de Roppongi.

Quant à la réalité japonaise, elle se manifeste notamment, à la façon des «mamakari», sous la forme problématique d'une prolifération sur scène d'éléments «indigènes» intraduisibles qui relèvent davantage du «japonisme des Japonais» que des changements réels et profonds que connaît le pays en cette période d'extraordinaire croissance économique. Alors qu'à juste titre les acteurs d'avant-guerre pouvaient éprouver des difficultés presque insurmontables à jouer «en complet-veston» Ibsen ou Jules Romains, les jeunes acteurs de l'après-guerre, qui ont l'habitude de la cravate (ou du jeans), des tables hautes et des couverts occidentaux, montrent une prédilection pour les décors de pièces à quatre tatamis et demi entourés de «shōji» et de «fusuma» troués, et l'on ne compte plus les scènes où, paires de baguette en main, ils avalent goulûment leur traditionnel bol de riz blanc et affichent théâtralement leur «japonitude». Bien loin d'être un réalisme au sens où il s'agirait de représenter sur scène la réalité quotidienne, il s'agit, me semble-t-il, de la reconstruction d'un passé mythique et sans doute définitivement perdu. Tous les éléments de la vie traditionnelle qui ont disparu ou sont en train de disparaître («hibachi», «fundoshi», «shichirin», «sentô», «daikon»... respectivement «brasero d'intérieur», «pagne», «chaufferette à charbon», «bain public» et «radis noir» qui évoque la cuisine familiale) sont mis en valeur avec une fréquence et une ardeur telles qu'avec le recul des années, le mouvement peut-être vu aussi en partie comme une forme de régression infantile autant que comme un retour à une identité profonde («Le retour des Dieux», écrit le critique américain David Goodman), impression renforcée par la volonté affichée de vulgarité quasi générale, notamment dans le théâtre de Kara Jûrô qui, sous les apparences flamboyantes de sa Tente rouge, répète inlassablement les mêmes fantasmes de plus en plus étriqués.

Ce retour au Japon, souvent superficiel, trouvera cependant sa plus grande efficacité dans la redécouverte et l'utilisation des arts traditionnels et populaires au service d'une modernité qui se construit également à la même époque dans le laboratoire de Grotowski en Pologne ou dans les premiers spectacles de Bob Wilson à Paris. Dans sa mise en scène (1982) de *Macbeth* pour les marionnettes à fil du Yûki-za auxquelles se mêlent des acteurs en chair et en os, Satô

Makoto utilisera avec une grande efficacité «brechtienne» un récitant des anciennes ballades dans le style «jôruri» qui s'accompagne au shamisen pour «dire» la scène où Lady Macbeth cherche à laver ses mains tachées de sang. De même, dans le «grand spectacle» que monte Ninagawa à partir de la même pièce (*Ninagawa-Macbeth*, 1979), le décor représente un immense autel bouddhique («butsudan») qui s'ouvre majestueusement sur le drame.

### **Le travail de Suzuki Tadashi**

Par rapport au «shingeki» que dépeint Shimizu Kunio dans *La Loge*, l'exemple de Suzuki Tadashi est le plus intéressant car il a monté de nombreuses fois aussi bien Shakespeare que Tchekhov, et est sans aucun doute celui qui a réfléchi de la façon la plus approfondie à la façon dont les Japonais pouvaient assumer leur héritage de la culture occidentale sans être condamnés au rôle de «l'éternel souffleur». Faisant à ses débuts de pauvreté vertu<sup>25)</sup> avec le «Petit Théâtre de Waseda»<sup>26)</sup>, et montant les premières pièces de Betsuyaku Minoru, Kara Jûrô et Satô Makoto, il s'est farouchement opposé au réalisme simpliste des acteurs du «shingeki», citant, pour s'en moquer, le célèbre acteur Takizawa Osamu, qui avant de jouer le rôle de Van Gogh s'était rendu en Provence marcher sur les chemins qu'avait foulés le grand peintre<sup>27)</sup>. Rejetant l'idée fréquemment émise au Japon, que le corps même des acteurs japonais n'est pas apte à rendre sur scène des personnages «caucasiens» («Notre apparence est fautive ; nos jambes et nos bras sont trop courts»<sup>28)</sup>), il renverse les données du problème : il ne s'agit pas de chercher à imiter une réalité extérieure, mais de partir de la réalité du théâtre, c'est-à-dire d'un travail sur le corps de l'acteur, tel qu'il est et sans complexes : «La qualité d'une représentation théâtrale ne dépend pas de la façon dont l'acteur réussit à reproduire la vie quotidienne sur la scène. Un acteur utilise ses gestes et ses paroles pour essayer de convaincre le public de quelque chose de profondément vrai. C'est sur cet effort qu'il doit être jugé. Dans ces conditions, la plupart des acteurs japonais, que leurs jambes ou leurs bras soient courts, gros, ou n'importe quoi, sont capables de jouer d'une façon acceptable des pièces traduites de l'étranger. Un acteur, quelle que soit la longueur de ses jambes, apparaîtra disgracieux s'il

n'est pas capable de projeter vers le public ce sens d'une vérité profonde. [...] Quand une représentation possède cette qualité, même un acteur de petite taille peut s'imposer et avoir l'air plus grand que la scène elle-même<sup>29)</sup>.

Remettant ainsi en question la priorité du texte que les acteurs n'ont qu'à réciter (comme nos deux actrices *A* et *B*) en essayant par mimétisme d'en rendre le sens, il va imposer à ses acteurs une nouvelle formation qui prend en compte les acquis et les potentialités du nô et du kabuki.

Du nô, il reprend le sens du contact physique avec le matériau brut de la scène, notamment la concentration du corps et l'art du marcher (le pas filé du «suri-ashi» ou le martèlement du «ashi-byôshi»<sup>30)</sup>) tandis qu'il va chercher dans le kabuki une esthétique de la cruauté et du paroxysme. Dans une série expérimentale *Sur les passions dramatiques* (*Gekiteki naru mono o megutte*, notamment la version II en 1970), il explore à travers un collage de scènes célèbres du kabuki jouées par l'actrice Shiraishi Kayoko ce qui, enfoui dans la psyché et le physique des Japonais, a été perdu ou oublié par le «shingeki». Remarquons que pour retrouver les habitudes du corps, il s'inspire d'un livre de Irisawa Tatsukichi, *Sur les façons de s'asseoir des Japonais*, qui date de 1921, un demi-siècle plus tôt, au moment même où les acteurs du «shingeki» allaient au cinéma voir des films étrangers pour apprendre à marcher, à saluer ou à «embrasser une femme» à l'occidentale<sup>31)</sup>...

Le résultat est sans doute ce qu'il y a de plus proche du théâtre tel que le rêvait Antonin Artaud dans son essai sur le théâtre balinais : «Un jeu de jointures, l'angle musical que le bras fait avec l'avant-bras, un pied qui tombe, un genou qui s'arque, des doigts qui paraissent se détacher de la main, tout cela est pour nous comme un perpétuel jeu de miroir où les membres humains semblent se renvoyer des échos [...]. Notre théâtre qui n'a jamais eu l'idée de cette métaphysique de gestes et qui ignore tout ce qui fait le théâtre, c'est-à-dire ce qui est dans l'air du plateau, qui se mesure et se cerne d'air, qui a une densité dans l'espace : mouvements, formes, couleurs, vibrations, attitudes, cris, pourrait, eu égard à ce qui ne se mesure pas et tient au pouvoir de suggestion de l'esprit demander au théâtre balinais une leçon de spi-

ritualité»<sup>32)</sup>. Ce «théâtre de la cruauté» trouve son accomplissement dans l'adaptation des *Troyennes* d'Euripide (*Toroia no onna*, 1974) où les personnages de Cassandre et d'Hécube se révèlent progressivement comme des éléments du délire d'une vieille mendiante japonaise abandonnée dans les ruines du Tokyo dévasté de l'après-guerre. La tragédie se déroule sous le regard impassible du Jizô, dieu des enfants, (un acteur immobile et totémique au centre de la scène) tandis que de fugitifs éléments évoquent la modernité de l'holocauste antique (l'un des guerriers qui se livre au viol d'Andromaque porte des lunettes et une petite trousse marquée d'une croix rouge)... Vêtue de kimonos et soutenue par un chœur dont les entrées, les poses et les interventions sont admirablement réglées, l'actrice Shiraishi Kayoko semble littéralement «visitée», comme un fantôme du théâtre de nô, par ces figures de femmes qui viennent, à travers elle, évoquer avec une violence à la fois extrême et stylisée les horreurs de la guerre... Lorsque, vieille japonaise, elle défait tranquillement le baluchon qui contient les quelques objets qu'elle a sauvés des bombardements (bouilloire à thé, éventail, chaussure d'homme, boîte de conserve vide) la pièce reste fidèle à Euripide («il est une certitude profonde que le spectateur ne cesse de ressentir et qui donne son unité au drame, c'est que l'héroïsme des vaincus et leur immense malheur surpassent en beauté la victoire apparente des vainqueurs»<sup>33)</sup>) et en même temps, elle s'inscrit dans la tradition de ce qu'Ivan Morris a appelé «la noblesse de l'échec», cette étonnante tendance de la culture japonaise à tirer ses plus beaux chefs-d'œuvre de la défaite<sup>34)</sup>. L'utilisation saisissante dans la dernière scène d'une chanson populaire japonaise contemporaine (au refrain «américain») marque la réappropriation ultime, *hic et nunc*, par Suzuki Tadashi de la tragédie grecque qu'il sait être le cœur et l'origine du théâtre occidental.

Que de chemin parcouru depuis le premier voyage de l'acteur Ichikawa Sadanji, venu du kabuki, parcourant l'Europe en 1906 à la découverte éblouie du théâtre européen et prenant pendant un mois à Londres des leçons «d'expression et d'élocution» sans parler un mot d'anglais!

L'exemple du travail de Suzuki Tadashi, comparé à ce que la pièce de Shimizu Kunio laisse entrevoir du «shingeki», permet de mieux

comprendre pourquoi le théâtre des années 60, selon l'expression du critique Senda Akihiko, a été vécu par toute une génération comme une véritable «Renaissance».

**«Tout passe, vienne le temps de la nostalgie...»**

Presque quinze ans ont passé depuis la création de *La Loge*. Le sous-titre qui évoquait toute l'histoire du «shingeki» englobe aujourd'hui «le mouvement des petits théâtres» lui-même. Au milieu des années 80, il est clair que les jeux sont faits et que la génération des années 60 appartient désormais à la mémoire et sans doute aussi, pour les plus jeunes, à l'oubli...

Dans un beau livre récent, *Au delà de la mort de l'auteur*<sup>35)</sup>, Matsu-moto Kōshirō, compagnon de toujours de Suzuki Tadashi, analyse la reprise en 1986 de la pièce de Kara Jūrō, *Le Masque de la jeune fille* (*Shōjo kamen*, 1969) comme le signe de la fin d'une époque : jusqu'à présent «le destin de chaque pièce était de disparaître après avoir été montée une fois».

Terayama Shūji est mort en 1983, le «Théâtre de Situation» (la «Tente Rouge») s'appelle désormais la «Bande à Kara» (sic), Shiraishi Kayoko a quitté la troupe de Suzuki Tadashi, Tsuka Kōhei et Ōta Shōgo ont choisi de dissoudre leurs groupes... Rien que de très normal au fond que cet effacement, cette érosion naturelle, qui n'ôte rien à la gloire des années passées... D'une certaine façon, le sentiment d'avoir «bouclé la boucle» prévaut, et nombreux sont les critiques qui considèrent que les mots même de «shingeki» et de «shōgekijō» sont devenus caducs<sup>36)</sup>.

En 1990, Senda Koreya, survivant du «shingeki historique», met en scène, à l'occasion de l'inauguration d'une nouvelle salle (encore une !), la dernière pièce de Saitō Ren, auteur du petit «Théâtre Libre» de Roppongi, avec dans le rôle principal une ex-star de la troupe Takarazuka, pur produit du système commercial. De même, l'acteur Nakamura Nobuo qui a joué tout le répertoire occidental avant et après la guerre (dont *La Leçon* de Ionesco, tous les vendredis soirs pendant plus dix années) consacre ses dernières forces, à quatre-vingt cinq ans, aux pièces que Betsuyaku Minoru lui écrit sur le thème de la vieillesse et de la mort. Bien difficile dans ses conditions de reconnaître les

frontières qui séparaient le «texte» du «corps», le «réalisme stanislavskien» de «l'avant-garde expérimentale»...

Le drame aujourd'hui — si drame il y a, car les jeunes troupes pullulent et les salles sont pleines — tient au regard démuni et perplexe avec lequel les aînés voient le théâtre rejoindre les phénomènes de mode au même titre que la chanson ou le style vestimentaire. La réalité d'un théâtre exclusivement «jeune, pour les jeunes et par les jeunes», pour reprendre le triste slogan publicitaire d'un couturier du prêt-à-porter, crée une forme de censure perverse qui interdit pratiquement au spectateur de franchir les cloisonnements des «classes d'âge». *La révolte des enfants dans un théâtre sans père*, dit le titre d'une étude sociologique du critique Kazama Ken<sup>37)</sup>, tandis que Watanabe Moriaki s'inquiète: «le théâtre mourra-t-il d'un abus de la société-spectacle ?»<sup>38)</sup>

La situation actuelle incite à repenser l'histoire du théâtre japonais de 1920 à 1980 dans sa continuité plutôt que dans ses ruptures, perspective qui correspond d'ailleurs davantage à mon expérience de spectateur arrivé au Japon à la fin des années 70. À Paris, j'avais vu du nô au Théâtre des Nations de Jean-Louis Barrault et feuilleté des albums somptueusement illustrés sur le kabuki et le bunraku; jamais je n'aurais imaginé qu'une version japonaise des *Troyennes* me bouleverserait et qu'un jour je rencontrerai l'acteur qui avait tenu le rôle de Panisse en japonais avant-guerre! À Tokyo, je découvris avec éblouissement les derniers feux des années 60 et cette longue histoire (à sens unique, hélas) qui lie les Japonais à notre théâtre.

La pièce de Shimizu Kunio m'offrait de tenir «les deux bouts» de ma curiosité et surtout d'aborder le sujet, non pas dans une perspective strictement historique, mais par le biais de la mémoire affective qu'est la nostalgie. La mémoire au théâtre doit être vive, car elle est le seul moyen de pallier à l'éphémère de la représentation; c'est pourquoi dans cette approche du théâtre japonais qui précède un travail de traductions, j'ai cherché, à travers l'exemple de ces deux Lady Macbeth, à me forger des souvenirs d'événements que je n'ai pas tous vécus, avec l'espoir ensuite, si possible, de les faire partager.

## NOTES

- 1) Jeanne SIGÉE à propos de l'image de l'Occident dans la poésie japonaise contemporaine, in *Écritures japonaises*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1986, p. 244.
- 2) WATANABE Moriaki, «Le jeu, le corps, le langage», *Esprit*, février 1973, pp. 431 – 458.
- 3) *Ibid.*, p. 435.
- 4) La pièce recevra en 1974 le dix-huitième Prix Kishida.
- 5) WATANABE, *article cité*, p. 457.
- 6) Où il montera avec succès plusieurs Shakespeare, Sophocle, le chef-d'œuvre du kabuki *Yotsuya Kaidan* ainsi que Kara Jûrô et Shimizu Kunio.
- 7) NINAGAWA Yukio, témoignage apporté dans la revue *Shingeki*, repris in SENDA Akihiko, *Gekiteki Runessansu (Une Renaissance théâtrale)*, Tokyo: Libropoto, 1984, p. 82.
- 8) Sous-titre original japonais: *Nagasarerumono wa yagate natsukashiki...*
- 9) SHIMIZU Kunio, *La Loge (Gakuya)*, in *Yoru yo, ore o sakebi to sakage de mitasu seishun no yoru yo*, Tokyo: Kôdansha, 1977, pp. 108 – 111.
- 10) 1902 – 1958.
- 11) Cf. Jean-Jacques TSUDIN, *La ligue du théâtre prolétarien japonais*, Paris: Éditions de l'Harmattan, 1989.
- 12) Mise en scène de Sophie Loucachevsky, au Théâtre National de Chaillot, 1986.
- 13) *Madame de Sade*, version française d'André Pieyre de MANDIARGUES, Paris: Gallimard, 1976, p. 132.
- 14) Nous avons utilisé (et déformé) les traductions françaises de Jean-Michel DÉPRATS (Paris: Solin, 1985) et de Félix SAUVAGE (Paris: Société d'édition «Les Belles Lettres», 1924).
- 15) Titre original japonais: «Naze Shakespeare ga yakusenaika», in *Macbeth*, Tokyo: Kôdansha, 1988.
- 16) Les premières traductions de Shakespeare, partielles et très libres, remontent à 1871 avec en 1885 une version «kabuki» du *Marchand de Venise*. En 1901 et 1903, on jouera des extraits de *Jules César*, *Othello* et *Hamlet*; la première mise en scène complète et occidentalisée de cette dernière pièce sera celle de la «Bungei Kyôkai» de Tsubouchi Shôyô en 1911.
- 17) «Engekikai '90», émission télévisée à la NHK (Nihon Hôsô Kyôkai), 31 décembre 1990.
- 18) Cf. Edward W. SAID, *Orientalism*, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1978.
- 19) Attitude qui peut aussi bien impliquer l'admiration que le dénigrement.
- 20) «Nihonjin Kikeisetsu», cité in *Five Plays by Kishida Kunio*, edited by David G. GOODMAN, New York: Cornell University East Asia Papers, 1989, p. 23.
- 21) SENDA Koreya, «An Interview», *Concerned Theater*, vol. 1 – 2, été 1970, p. 48.

- 22) TSUNO Kaitarô, «Biwa & Beatles», *Concerned Theater*, octobre 1969, p. 12.
- 23) TCHEKHOV, *La Mouette*, Paris : Gallimard, coll. «Folio» [1980], p. 292.
- 24) Cf. YAMAMOTO Kiyokazu, «The World as a Public Toilet», *Concerned Theater*, vol. 1-2. été 1970, p. 217.
- 25) En 1975, il sera invité à Breslau par Jerzy Grotowski, l'auteur de *Vers un Théâtre pauvre*.
- 26) «Waseda-shôgekijô», pour les années 1966-1984, ensuite «SCOT» ou «Suzuki Company of Toga».
- 27) Pour tout ce paragraphe, cf. l'essai de SUZUKI Tadashi, «Ashi no bunpô», traduit par Thomas RIMER, «The Grammar of the Feet», in *The Way of Acting*, New York : Theatre Communications Group, 1986.
- 28) Suzuki ne le précise pas, mais il s'agit sans doute ici d'une citation de Kishida Kunio.
- 29) SUZUKI, «Ashi no bunpô», trad. «The Grammar of the Feet», *op. cit.*, p. 6.
- 30) «Une des raisons pour lesquelles le théâtre moderne est si ennuyeux à regarder, me semble-t-il, c'est qu'il n'a pas de pieds» (*ibid.*, p. 7).
- 31) SENDA, *interview précité*, p. 53.
- 32) Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, vol. 4 [1964], p. 67.
- 33) *Dictionnaire des Œuvres*, Paris : Laffont-Bompiani, vol. 4 [1962], p. 636.
- 34) Cf. Ivan MORRIS, *The Nobility of Failure*, Harmondsworth, Middlesex : Penguin Books, 1980.
- 35) MATSUMOTO Kôshirô, *Gekissakka no shi o koete*, Tokyo : Shisôsha, 1990, p. 71.
- 36) Ozawa Yoshio, «Shôgekijô no shômetsu» et Kan Takayuki, «Sengo Engeki, Shingeki wa norikoeraretaka», cités in MATSUMOTO, *op. cit.*, pp. 14-16.
- 37) KAZAMA Ken, *Chichioya no nai gekijô kara*, Tokyo : Seikôsha, 1990.
- 38) *Japon des avant-gardes*, catalogue de l'exposition au Centre Pompidou, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1986, p. 501.

## ANNEXES

De 1980 à 1985, j'ai tenu la chronique théâtrale dans le journal *VU!*, magazine français édité à Tokyo. Je reproduis ici des extraits de mes articles qui présentent quelques aspects du «shingeki» et du «shōgekijō-undō».

### **SHANGHAI BANSKING, comédie musicale de jazz de SAITÔ Ren.**

1936, Shanghai, la vie de musiciens japonais dans un big-band de dancing mal famé. Le Shanghai d'avant-guerre, vous imaginez : des Chinois méchants, des Chinois gentils, des danseuses, des flics, un américain fauché le cœur gros comme une trompette Wa-Wa, un Philippin accroché jour et nuit à son banjo, et nos Japonais chassés des dancings de Yokohama par la situation politique, tous en quête d'aventures, de triples croches swing et d'amour. C'est bien le Shanghai de nos rêves : période trouble, décadente, frivole, mythique... Pourtant, Saitô Ren a recréé tout ce petit monde cosmopolite à partir de conversations avec Nanri Fumio, authentique jazzman ayant vécu cette époque où les musiciens chinois, japonais et petits blancs partageaient l'insouciance, la musique «nègre» et toute la jeunesse du monde.

1936, Shanghai, c'est aussi la guerre. Saloperie de guerre que nous suivrons jusqu'à la défaite japonaise. Les amoureux fous du joyeux jazz des années trente vont, à travers les années d'épreuves, découvrir la musique solitaire et désespérée de Charlie Parker... La musique n'est plus un «show», elle est l'expression directe du drame intérieur vécu. La guerre a fait éclater l'orchestre et mis chacun au pied du mur. Murs des nationalités, frontières des langues, barrières des intérêts, limites du courage personnel. Shirô-san, le clarinettiste, rentrera-t-il au Japon ou suivra-t-il Madoka à Paris ? Bakumatsu, le trompette marié à Lily, la danseuse chinoise, acceptera-t-il de «devenir chinois» ou bien rejoindra-t-il l'armée nipponne en Mandchourie ? La pièce de Saitô Ren échappe à la simple nostalgie rétro par l'analyse pudique mais sans complaisance des relations entre les Japonais et les autres Asiatiques.

1936, Shanghai, c'est aussi le personnage de Madoka, joué avec douceur et intelligence par Yoshida Hideko. Ce rôle de jeune Japonaise

en route pour Paris, happée par la Chine et le jazz, a été écrit pour elle. Amoureuse de la vie et de la musique, elle traverse les événements avec un goût de l'aventure mêlé de nonchalance et un charme discret qui fait naître les passions : passion violente de Hirota, l'ancien étudiant communiste recherché par la Kempeitai, passion pudique du lieutenant Shirai, le militaire de l'armée japonaise au regard de chien triste (Ah ! quand elle lui chante, en français, « Sombre dimanche » de Damia...), passion silencieuse et dévorante, enfin, que lui porte l'auteur de cet article...

« Théâtre Libre » (« Jiyû-gekijô ») de Roppongi, mars 1980.

### **NAKAMURA NOBUO dans *La Leçon* d'Eugène IONESCO.**

L'index doctoral, la barbichette pédagogique, les besicles professionnels et la redingote fripée qui flotte sur un gilet triste... Non, il ne s'agit pas d'un de nos chers et vénérables collègues japonais donnant une conférence sur « Le E muet dans les Œuvres Posthumes de Mallarmé », mais du Professeur de *La Leçon* de Ionesco, jouée par Monsieur Nakamura Nobuo.

Tous les vendredis soirs, à dix heures, vous pouvez suivre son « cours » de cinquante minutes dans un des plus miteux et des plus sympathiques théâtres de Tokyo : le minuscule théâtre Jean-Jean de Shibuya. Vous serez mal assis, mais ce n'est pas cher (600 yens) et la rencontre d'un texte qui supporte si bien l'épreuve de la traduction et d'un tel acteur est un bonheur rare. [...]

Notons qu'au pays de « l'enfer des examens », des « juku » et du savoir encyclopédique, le texte de Ionesco semble avoir trouvé son public idéal : n'a-t-on pas toujours besoin au Japon d'un plus « sensei » que soi ? En dévoilant la quintessence du discours du Maître — « Pourriez-vous me dire, Mademoiselle, si vous n'êtes pas épuisée, combien font un et un ? » — Monsieur Nakamura déclenche non seulement des rires mais aussi des souvenirs... Dans cette société d'éternels étudiants où tout le monde potasse, bâche ou rêve de se mettre à l'apprentissage d'une langue étrangère, de l'informatique, de la cuisine ou du biniou bas-breton, le vieux Professeur, qui « enseigne » au propre et au dégoûlant sa pauvre élève, fait vibrer une corde sensible autour du cou du spectateur nippon. Je sais bien que l'humour et le tragique de

Ionesco sont universels, mais il me semble – puissent mes chers et vénérables collègues me pardonner – que le comique absurde de *La Leçon* soit plus universel au Japon qu'ailleurs...

Au théâtre Jean-Jean de Shibuya, mars 1981.

***EN ATTENDANT GODOT* par le duo comique Sento–Louisu.**

Les «Sento–Louisu» («Saint–Louis») sont un duo de «manzai», c'est à dire de ces comiques à la mode (de Caen) qui étalent leurs tripes et débitent du calembour (en Bresse) dans tous ces saucissons–shows télévisés, japonais et de mauvais goût, dont je raffole. Le grand maigre mal emmanché sur son long cou, c'est Sento; le petit gros au cou court engoncé dans sa fausse naïveté, c'est Louisu. Depuis quelque temps, ils ont décidé de mettre leur notoriété télévisée au service du théâtre en adaptant la technique japonaise du «Comment–vas–tu–yau–de–poêle» au répertoire français des années 50.

Leur récent *En attendant Godot* fut très remarqué. Un Beckett joué au ras des pâquerettes et coupé de toute sa problématique métaphysique sur la condition et l'existence de l'Homme. Avec eux, Vladimir et Estragon donnaient l'impression d'en avoir marre d'attendre Godot, alors, pour passer le temps, ils rigolaient et nous faisaient rire aussi. Solution pas plus mauvaise qu'une autre puisque depuis belle lurette tout le monde sait bien que Godot ne viendra pas. Une soirée marrante, presque «absurde», un petit peu comme si Beckett n'avait pas reçu le prix Nobel de «litter&rature» et que des kilomètres de thèses philosophiques n'avaient pas été écrits sur le sens et le non–sens de l'œuvre. Enfin, un Beckett léger et rafraîchissant: les Fratellini moins les Pensées de Pascal, ouf!

Au Kinokuniya Hall, septembre 1981.

***INSTRUCTIONS AUX DOMESTIQUES* de TERAYAMA Shûji.**

Cinéaste, poète, essayiste, dramaturge... Terayama Shûji est l'une des figures les plus connues de l'avant–garde japonaise de ces vingt dernières années et l'on ne compte plus les gloses savantes sur la corporéauté, la cruauté et la cosmologie térayaméennes... Inutile de dire qu'il était très attendu avec sa troupe du Tenjô Sajiki (le «Poulailler») au festival de Toga où nous avons eu la surprise de le découvrir

comme un remarquable virtuose du «show» d'avant-garde. Ses *Instructions aux domestiques*, inspirées de Swift, sont de l'excellent «boulevard du théâtre total» : le tempo est extrêmement rapide... les fesses y claquent comme les portes chez Feydeau... ça entre, ça sort, ça glisse et ça se frotte... ses acteurs androgynes au crâne rasé, interchangeable, portent à son paroxysme la figure classique du «quiproquo» tandis que la philosophie de l'adultère bourgeois y est habilement remplacée par la dialectique du Maître et de l'Esclave. Pour sa leçon de philosophie moderne mal digérée, Terayama mériterait d'être mis trois jours dans sa «machine à fesser» du troisième acte. Heureusement, ses gags surréalistes sont désopilants et le spectacle de sa troupe, aussi rodée qu'un Crasy Horse Saloon Rive Gauche, un vrai régal pour les yeux.

Au festival de Toga, été 1982.

### **TAMASABURÔ dans *Madame de Sade*.**

La célèbre formule de Simone de Beauvoir — «On ne naît pas femme, on le devient.» — est particulièrement vraie pour Tamasaburô, le merveilleux acteur de kabuki spécialiste des rôles de femmes dans le répertoire traditionnel («onnagata») qui vient de donner une excellente interprétation de *Madame de Sade*.

Toute la force racinienne de la pièce tient à ce que Mishima a réussi à nous rendre Sade présent sans jamais le montrer sur la scène. Le divin marquis est, en effet, «vu à travers des yeux de femmes», en particulier ceux de son épouse Renée que joue Tamasaburô. Après lui être restée fidèle pendant toutes les années de débauche et d'emprisonnement, la Marquise renoncera à revoir son époux quand il sera libéré par la Révolution. La pièce n'est que dialogues, sans jeux de scène ni coups de théâtre, tout l'aspect visuel étant reporté sur la splendeur rococo des costumes. Reste la fascination de la parole, de ces paroles de femmes qui tournent et s'échangent autour de ce nom mythique : «Donatien-Alphonse-François, Marquis de Sade».

Fidèle à la fois à Sade et à Mishima, le jeu féminin de Tamasaburô vient redoubler de mille feux cette fascination. La beauté de cet homme transmué en femme implique une troublante cruauté... Vous savez comment l'on fabrique les bonsaïs des fils de fer torturent

pendant des années la chair et les membres des arbres miniatures pour les contraindre au naturel... c'est par une ascèse intérieure analogue que l'«*onnagata*» atteint cet état de grâce féminine qui nous émeut tant. La féminité de Tamasaburô est du même ordre que la sainteté du Saint-Sébastien cher à Mishima : l'extase et la beauté passent par la souffrance du corps. Aucune ambiguïté, bien entendu, ni dans le jeu de l'acteur, ni dans la pièce de Mishima : ce n'est pas l'homosexualité qui est latente ici, mais l'humanité. C'est la leçon de Sade que l'auteur japonais retrouve après Pierre Klossowski : le monstre de sadisme et l'écrivain de génie est avant tout «notre prochain».

Au théâtre Sunshine d'Ikebukuro, octobre 1983.

### **KAMATA KÔSHINKYOKU** de TSUKA Kôhei.

C'est du théâtre, mais cela se passe de nos jours dans les milieux du cinéma de samouraïs. Kamata est le noms d'un quartier près de Tokyo où les grosses sociétés de production tournent leurs nombreux films de *chanbara*. Parmi les acteurs la lutte est dure pour la première place en haut de l'affiche et en gros-plan sur l'écran : Gin-chan est une vedette qui «monte», presque une star ; autour de lui, une petite troupe de fidèles copains-acteurs-larbins s'affairent tandis que l'on commence à lui demander des autographes. Si la gloire est proche, les caprices, les cravates à paillettes et l'hypertrophie du Moi sont déjà là et le personnage est insupportable.

Très habile au maniement du sabre de bois sur l'écran, Gin-chan a dégainé une fois de trop dans la vie et mis enceinte une jeune et charmante actrice qui l'aime d'amour et s'appelle Konatsu... Considérant qu'un tel accident peut nuire à sa carrière, Gin-chan décide de faire endosser la paternité à un de ses sous-fifres, le gentil et innocent Yasu, spécialiste des coups reçus sans rien dire à l'écran et hors champ. En prime, Gin-chan lui offre un mariage tout à fait officiel et régulier avec la mère de l'enfant. Konatsu, prise au jeu du vrai mariage et du besoin d'un père pour son enfant, va peu à peu être séduite par la gentillesse du pauvre Yasu éperdu pour sa part d'amour fou pour son «fils» et sa «femme». À la fois vrai mélodrame et parodie, la pièce joue à fond sur ces variations sentimentales et révèle à quel point les notions de mère-célibataire ou de paternité non-biologique restent des

notions exotiques dans la société japonaise.

Des rivalités de samouraïs qui risquent de coûter à Gin-chan le rôle de la star dans une grande scène de bataille en cinémascope, amèneront Yasu à se sacrifier en se jetant du haut d'un grand escalier lors d'une vertigineuse cascade.

Doué d'un humour décapant, Tsuka Kôhei mène son intrigue sur un train d'enfer, jouant des situations les plus mélodramatiques pour faire rire ou pleurer son public à sa guise. Il enlève de la scène tout ce qui pourrait freiner le déroulement extrêmement rapide de la pièce : pas de décor, pas de figurants, pas de vraisemblance dans l'enchaînement des scènes... restent les acteurs, les jeux de lumière, la bande-son et le tempo si caractéristique de cette furia théâtrale. Les dialogues comiques font mouche à tous les coups et sont parfois entrecoupés de longs monologues mélo qui permettent au public de reprendre son souffle.

Au Kinokuniya Hall, septembre 1982.