Document generated on 10/12/2024 1:21 a.m.

Jeu
Revue de théâtre

Un théâtre de résistance dans une culture en quête d'elle-même
Festival du théâtre japonais pour la jeunesse Tokyo, 20 juillet au 5 août 1995

Hélène Beauchamp

Number 78, 1996

URI: https://id.erudit.org/iderudit/27178ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Beauchamp, H. (1996). Un théâtre de résistance dans une culture en quête d'elle-même : Festival du théâtre japonais pour la jeunesse Tokyo, 20 juillet au 5 août 1995. *Jeu*, (78), 152–166.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1996

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Hélène Beauchamp

Un théâtre de résistance dans une culture en quête d'elle-même

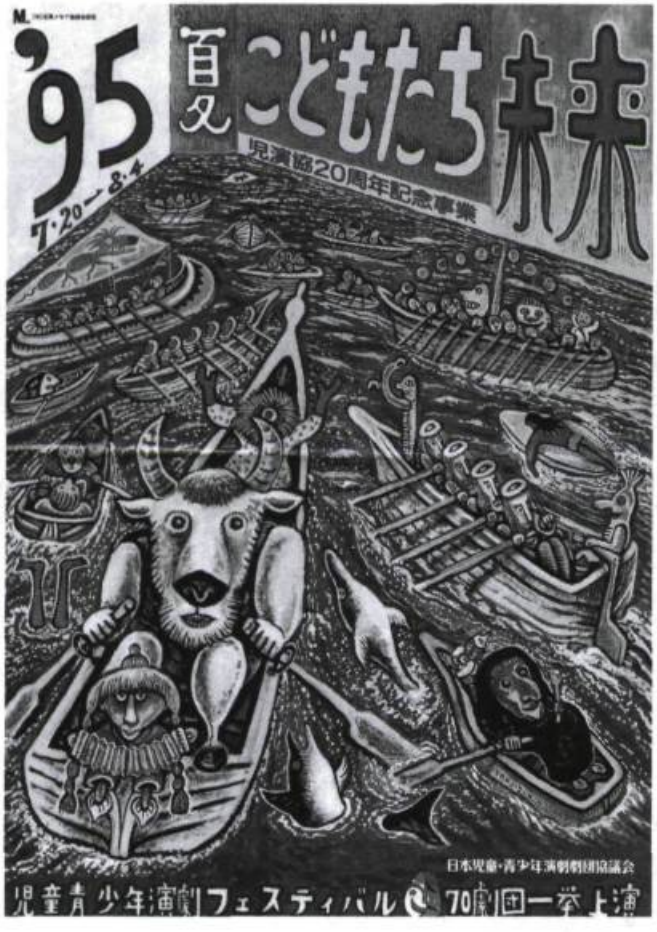
Festival du théâtre japonais pour la jeunesse

Tokyo, 20 juillet au 5 août 1995

L'occasion était unique, elle promettait d'être exceptionnelle : je ne pouvais pas refuser l'invitation même si j'éprouvais, à la seule idée de me retrouver au Japon, à Tokyo, en plein été, une trouille indescriptible. S'érigeait entre ce pays, cette culture, cette langue, ce théâtre et moi un mur d'une totale opacité. J'avais lu, comme tout le monde, ce que d'autres ont écrit à la suite de leurs séjours au Japon, notamment sur leur perception des formes théâtrales spécifiques qu'ils y avaient trouvées. Mais je ne parvenais pas à me « préparer » à ce voyage, j'étais sans points de repère et mon imagination tournait à vide. Les spectacles des compagnies japonaises pour la jeunesse sont très rarement, sinon jamais, vus à l'extérieur du Japon, ces artistes trouvant leurs spectateurs dans leur pays et éprouvant des difficultés à régler leur fonctionnement sur des normes de financement différentes des leurs. Peu de personnes connaissent donc leur travail théâtral. Ne pouvant rien prévoir, je décidai de me rendre « au bout du monde », avec comme seuls guides les messages de mon correspondant de très longue date : Hijikata Yohei[1].

J'ai fait sa connaissance à Lyon, en 1981, aux Rencontres internationales de théâtre enfance jeunesse (RITEJ). Nous avons alors échangé nos impressions, nos points de vue critiques, lui s'exprimant dans un français impeccable. Je savais qu'il était directeur-producteur de la compagnie Seinen Gekijo, fondée en 1964. Par la suite, il est venu à Montréal à plusieurs reprises, s'enquérant chaque fois de la situation du théâtre au Québec (il a longtemps siégé à l'exécutif du GEIDANKYO – le Conseil des organisations des artistes-interprètes du Japon – et agi à titre de directeur de l'Association des producteurs et des administrateurs du Shingeki – le « Nouveau Théâtre »), visitant la Maison Théâtre, rencontrant des auteurs et des metteurs en scène, interrogeant avec François Colbert des HEC la situation socioéconomique des artistes du théâtre. En 1986, il a donné une conférence à l'UQAM à la demande d'ASSITEJ-Québec.

1. Comme cela est l'habitude au Japon, j'inscrirai d'abord le nom de famille puis le prénom des personnes.



En décembre 1994, Hijikata-san[2] m'apprend que Jienkyo[3], l'Union japonaise des compagnies de théâtre pour l'enfance et la jeunesse, organise un festival à Tokyo, du 20 juillet au 5 août, à l'occasion de son vingtième anniversaire.

Ce festival serait donc essentiellement japonais (4 compagnies seulement sur les 70 présentes viendront d'ailleurs, dont DynamO Théâtre qui donnera quatre représentations de *Mur Mur*) et Hijikata-san m'offrait l'occasion d'en être l'observatrice privilégiée. Je serais l'invitée de sa compagnie dont je verrais deux spectacles hors-festival, dans le contexte spécifique et dans les lieux habituels de leurs circuits de tournée. Il était également prévu que je donne une conférence sur la situation de l'enseignement de l'art dramatique dans les écoles primaires et secondaires du Québec pour les membres de la Nihon Engeki Kyoiku Renmei – Association japonaise Théâtre et Éducation. C'est là ce qui était prévu. La réalité de ce voyage allait cependant dépasser toutes les fictions que j'aurais pu élaborer dans l'espoir vain de m'y préparer.

Je me suis donc bravement lancée… au milieu des quinze millions de Japonais que la chaleur humide de l'été (de 32 à 38 °C) ne détournait pas de leur travail…, dans les métros dont les stations creusent les sous-sols de Tokyo en d'infinis couloirs aux multiples sorties…, dans les trains des Lignes Yamanote et Toyoko…, dans ces stations monstres que sont Shinjuku et Shibuya, aux côtés de cette interprète et accompagnatrice fidèle qu'a été Arakawa Tatayo, membre de Seinen Gekijo. Avec elle, je verrais 23 des 76 spectacles du festival en plus des deux présentations de sa compagnie. Grâce à la complicité de Senda Akihiko[4], j'ai vu un *Cats* énergique par sa chorégraphie et ample par ses voix chantées, présenté par la compagnie Shiki (la plus importante du Japon avec ses 400 membres) pour une dixième saison dans ce théâtre construit sur un « terrain vague » il y a deux ans ; au Tokyo Globe, un *Roméo et Juliette* pour adolescents intégrant le

2. Suffixe utilisé de façon habituelle dès qu'on s'adresse à une personne, homme ou femme, pour marquer la politesse. D'autres suffixes sont utilisés dans d'autres contextes pour marquer le rapport entre les personnes.
3. Jienkyo compte, en 1995, 77 compagnies membres et 2 300 artistes qui donnent 28 000 représentations par année devant quelque 10 millions de spectateurs, soit un peu moins de 10 % de la population totale du Japon.
4. Senda Akihiko, éminent critique théâtral de l'influent *Asahi Shimbun*, a donné, grâce à la collaboration du Consulat du Japon et de la Fondation du Japon, à l'UQAM, à l'automne 1994, une conférence sur le théâtre japonais actuel.

Photo : Hélène Beauchamp.

kabuki à des emprunts multiples ; et au Sunshine Theatre, la création de *Comme une cigale en plein été*, dont les personnages principaux sont les artistes peintres de l'école Ukiyoe de la période Edo. J'aurais également le privilège de voir le grand Ennosuke jouer le rôle de Benkei dans *Kanjincho* au Kabuki-Za : il s'agit de l'un des rôles les plus connus du répertoire, interprété par le plus extraordinaire, voire le plus « révolutionnaire » (Senda) des acteurs contemporains de Kabuki.

Je me suis lancée en plein été au cœur d'une culture, d'une langue, d'un théâtre, d'une mégalopole – où les édifices écrivent le traité d'architecture le plus actuel qui soit –, avec la confiance naïve de celle qui a déjà voyagé et déjà vu du théâtre dans des contextes variés. Il m'a fallu une semaine pour me rendre compte de ma profonde ignorance de la culture, du théâtre et de la ville où je me trouvais, mais surtout pour comprendre que je cherchais l'impossible. Comment, en effet, saisir le sens de ce que je voyais à partir de schèmes issus d'une autre culture, d'un autre théâtre, d'une autre tradition ? À plusieurs des questions que je lui posais, je constatais par l'attitude même d'Arakawa-san et avant même d'entendre sa réponse, l'importance des différences entre là où j'étais et là d'où je venais. Qu'ai-je donc vraiment vu, entendu, compris de ces spectacles (ceux de la rue comme ceux de la scène) ? N'est-ce pas davantage de celle qui a vu et entendu qu'il sera question ici ?

La tradition à l'ère du Nintendo

La majorité des spectacles du festival était destiné aux enfants de 6 à 12 ans. Cependant, la plupart des spectateurs qui se trouvaient dans l'une ou l'autre des douze salles avaient de 4 à 10 ans et y étaient conduits par leur mère (« Le théâtre au Japon est une affaire de femmes », écrit Banu[5]. Ils se montraient attentifs du début à la fin de ces présentations d'une durée moyenne de plus de deux heures avec entracte, et répondaient avec déférence aux demandes de participation venant de la scène. Quand un moment du spectacle les interpellait davantage, c'est l'atmosphère dans la salle qui en témoignait, comme si, tout d'un coup, le public était saisi et se manifestait dans cette unité d'écoute si précieuse pour les artistes de la scène.

5. Georges Banu, *l'Acteur qui ne revient pas. Journées de théâtre au Japon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1993 [Aubier, 1986], p. 157.

Photo : Hélène Beauchamp.

Il semble que les créateurs du théâtre pour enfants au Japon se trouvent dans une situation apparentée à celle qui prévaut au Québec en ce qu'ils produisent des spectacles pour des enfants qui ont une grande habitude de la télévision et des gadgets électroniques, et qui ont oublié les plaisirs du jeu libre, des jouets créatifs et de l'imagination comme pont d'accès à la fiction. À la différence des créateurs québécois cependant, les artistes japonais s'adressent à des enfants qui semblent vivre en immersion électronique totale, dans une société où la compétition est très forte (« Le deuxième est le premier perdant », ai-je lu sur le t-shirt d'un jeune), où les individus sont au service du groupe mais aussi ses victimes potentielles. Est-ce pour cette raison que la compagnie KazeNoko de Kyushu[6] a créé et produit *Asobiya Toppin Shan,* spectacle de jeux et d'animation où les jouets traditionnels sont mis à l'avant-plan dans de courts sketches qui valorisent la créativité ? À partir de cordes et de bouts de bois, de masques simples et de toupies anciennes, d'éventails peints et de marionnettes d'ombre, les acteurs-animateurs montrent aux enfants comment jouer à partir d'objets simples, dont certains sont de fabrication artisanale.

Le *Festival du vent* du Théâtre Arauma-Za, que l'on pourrait placer dans cette catégorie du spectacle-animation, ravive des traditions anciennes pour établir des liens avec un passé – pourtant pas si lointain – que le Japon tend à effacer de sa mémoire collective dans sa course à la haute-performance à tout prix. Ce spectacle vif et vivifiant était joué parmi les spectateurs dans une scénographie de type environnementale : la salle, tendue de tissus aux couleurs de la compagnie, était partagée en deux dans le sens de sa longueur, les spectateurs étant assis par terre de part et d'autre d'un couloir central qui se terminait, à chacune de ses extrémités, par une scène surélevée. Les artistes musiciens-danseurs-conteurs jouaient d'une vingtaine d'instruments à vent, à cordes, à percussion. Masqués, ils ont interprété quelques contes et légendes en plus d'offrir une danse du tigre haute en rythmes. Leur belle réussite tient au fait qu'ils orchestrent et chorégraphient des célébrations communautaires autour du cycle des saisons, de l'eau, des liens qui s'établissent entre l'individu et la nature.

Histoire et société

Le rapport du spectacle avec le contexte social expliquerait sans doute certaines des options dramaturgiques et théâtrales observées. *Où est Nakaoka ?* du Théâtre Tanpopo, par exemple, établit le lien entre le passé et aujourd'hui, entre l'histoire et

6. Il y a maintenant cinq compagnies KazeNoko (150 membres au total), réparties en autant de régions distinctes avec comme objectif d'établir des liens plus étroits avec leur communauté d'insertion. KazeNoko veut dire : les enfants du vent.

l'actualité, par l'intermédiaire du personnage du Samouraï – héros dont la sagesse est humanisée pour ce « conte urbain » –, placé face au personnage d'un jeune garçon en quête d'identité[7]. Ce Samouraï parvient jusqu'au jeune protagoniste en « sortant » du feuilleton télévisé où il se bat vaillamment contre tous ses ennemis dans un désert de pierres et en « crevant » l'écran du téléviseur pour se retrouver dans le salon d'une maison de banlieue. Le « jeu du passage » de l'espace à deux dimensions à celui à trois dimensions est amusant en plus d'être techniquement très réussi ; le Samouraï et le jeune héros passent de la « réalité » du salon à la « fiction » de l'émission, du passé au présent, de la sagesse au questionnement, du héros à la personne. Ce passage de l'écran à la scène est instructif, et le spectacle s'amuse davantage qu'il ne s'alourdit de didactique. Il illustre encore, à mes yeux d'étrangère, à quel point les artistes japonais s'efforcent de construire des ponts vers leur propre histoire pour apprendre aux jeunes d'aujourd'hui à se situer dans leur société, qui ne sait plus trop pourquoi elle produit à toute allure, et pour les autres, des objets de consommation rapide.

Ennosuke dans *Kanjincho*, au Kabuki-Za.

Parmi les spectacles vus, certains montrent le savant technologue en personnage négatif, alors que d'autres choisissent délibérément la poésie, voire le non-sens comme le Théâtre Kio dans *la Sorcière Fifi*. Serait-ce pour échapper à la pression constante qui s'exerce sur les enfants qui ont un seul mois de vacances par année et vont à l'école 6 jours sur 7 – et sur les adultes dont le quotidien est entièrement réglé par le travail ?

Certains des spectacles entretenaient un rapport assez sophistiqué avec les techniques scéniques comme, par exemple, *Taketori Monogatari*, cette belle légende ancienne traitée de façon très spectaculaire par le Théâtre Kageboushi avec ses marionnettes d'ombres projetées sur des écrans immenses, central et latéraux, et avec des accompagnements sonores impressionnants. L'histoire est celle de la princesse de la lune, trouvée un jour par un pauvre bûcheron au creux d'une tige de bambou. Elle est élevée par lui et sa femme dans leur très modeste maison. Devenue femme et parée d'une grande beauté, cette princesse est courtisée par les plus riches seigneurs, qui font la roue devant sa maison. Mais elle hésite, puis refuse toutes les propositions, même celle de l'empereur, et choisit de retourner dans son monde, par un soir de pleine lune. Conte philosophique pour enfants ?

7. Ce thème de l'identité revient fréquemment, et comment s'en étonner, dans un pays où la carte d'affaires tient lieu de présentation, où le nom est révélateur de l'origine sociale, où l'école fréquentée détermine déjà un parcours de vie.

L'espace de jeu pour ce spectacle est triple. Il y a d'abord et avant tout les écrans immenses pour la projection d'images très belles constituant le fond sur lequel les marionnettes d'ombres se dessinent. Il y a ensuite l'avant-scène où sont jouées les scènes populeuses, celles du village et celles des visites des prétendants, à partir de la technique des marionnettes habitées (les êtres fictifs étant animés de l'intérieur de leur « costume » qui est en fait leur « peau »). Le troisième espace est celui des trois narrateurs qui établissent le lien entre l'histoire et les spectateurs. Le musicien et l'acteur-manipulateur appartiennent à l'époque du conte comme le montre leur costume, alors que la marionnette, dont la taille et le discours sont ceux d'un jeune enfant, appartient au monde des spectateurs. Ces choix sont judicieux, mais dans cette salle pouvant accommoder un millier de personnes, la démarche semblait quasi démesurée. Ne risquait-elle pas de nier la délicatesse et les nuances du conte ? Dans le noir, la présentation prenait toutes les allures d'une production cinématographique : à quel point ces techniques d'ombres et de lumière créent-elles des distances entre la scène et la salle, privant la marionnette et le spectateur de leurs pouvoirs et privilèges ?

De retour à Montréal, je visionne la bande vidéo du spectacle et constate la beauté de la transparence des marionnettes d'ombres et des images de lumière, une beauté plastique qui rejoint la beauté philosophique et littéraire du conte. Je suis également interpellée par la lenteur d'énonciation du texte, lenteur qui lui confère un peu de solennité mais surtout le pare d'aspects poétiques. Est-ce que cette lenteur et cette beauté diraient une forme de résistance à l'efficacité, à la vitesse, à la technologie ?

Asobiya Toppin Shan, spectacle de la compagnie KazeNoko de Kyushu, « où les jeux traditionnels sont mis à l'avant-plan ».

Est-ce là le sens de ce spectacle ? Par ailleurs, cette nouvelle façon que j'ai de lire le spectacle ne confirme-t-elle pas que dans cette immense salle de Tokyo la technique de l'écran volait effectivement la scène aux marionnettes et aux acteurs ?

Un théâtre du texte

Le théâtre japonais pour la jeunesse que j'ai vu en est un du texte et, corollairement, du jeu d'acteur. Le texte, les mots, les dialogues, les longs monologues, les récits ainsi que les prestations de ces conteurs au souffle long ont une présence tellement forte dans les spectacles que j'en ai d'abord conclu à une culture de la parole et de l'oralité, en tout cas à une culture d'affirmation. J'ai tout de suite été frappée par le fait que les acteurs adoptent une manière de livrer le texte que je qualifierais de « franche ».

Les acteurs s'adressent directement au public à partir d'une convention qui est à l'opposé de celle du jeu psychologico-réaliste où le spectateur croit être le témoin invisible de ce qui se passe ailleurs que sur une scène. Ici, la convention est proprement celle du théâtre : des acteurs sont sur une scène, ils adressent leur texte à des spectateurs et leur jeu en est un de présence physique dense. Ils se trouvent dans une situation de face à face avec leur public. Et comme les distributions sont nombreuses et l'aire scénique très ouverte, les spectateurs ont l'impression d'être constamment en présence des acteurs (qui descendent souvent dans la salle) et de ne pas être laissés à eux-mêmes ou… à leurs pensées intérieures. Le jeu physique qui caractérise ce théâtre vient aussi du fait que ce n'est pas le visage, les mains, le dos des acteurs qui portent l'émotion, mais bien le corps entier[8]. Par ailleurs, les éléments scénographiques sont quasi absents de l'espace scénique qui revient donc entièrement aux acteurs. La scène est vraiment leur territoire, le « terrain » de leur jeu. Bien sûr, les compagnies japonaises de théâtre pour la jeunesse jouent surtout en tournée, dans les écoles tout autant que dans des salles municipales et communautaires ou dans des théâtres. Mais les contraintes de la tournée n'expliquent pas à elles seules les plateaux ouverts et les scénographies minimalistes ou réduites qui sont constituées, la plupart du temps, de panneaux autoportants faisant office de coulisses et de praticables installant une seconde scène sur la première pour surélever les acteurs et délimiter l'aire de jeu.

Une autre des tendances majoritaires serait celle que l'on pourrait dire apparentée à la comédie musicale à l'américaine[9]. *A Tiger Boy of Bengal* du Théâtre Kouro, par exemple, montre le voyage initiatique d'un « jeune tigre » se cherchant lui-même en même temps que son nom. « Tout le monde a un nom. Quel est le tien ? » lui demandent des personnages inquisiteurs vêtus d'imperméables et de chapeaux mous. C'est le début d'un voyage où de multiples aventures et des rencontres étranges conduiront

8. Les acteurs semblent tous avoir une solide formation et un entraînement à la danse et au chant. Comme les écoles de formation d'acteurs au Japon se comptent sur les doigts d'une main, la plupart des compagnies ont leur propre école où elles recrutent habituellement leurs futurs membres ; ces recrues sont ensuite stagiaires et apprentis avant d'être membres à part entière.

9. Mais comment établir une comparaison qui laisse supposer une pareille influence américaine sur la pratique théâtrale japonaise quand on sait que danse et théâtre sont intimement unis dans les manifestations spectaculaires en Asie, de façon générale, et au Japon de façon spécifique ? Le mot « kabuki » ne renvoie-t-il pas à chant (ka), danse (bu) et habileté (ki) ?

Illustration du programme du *Festival du vent*, présenté par le Théâtre Arauma-Za.

ce jeune en mal d'identité jusqu'en Chine. Les images scénographiques sont peintes sur des panneaux et adoptent la forme des lettres et des mots désignant les objets et les choses (les cinq panneaux sur lesquels est inscrit le mot arbre, mot qui est l'image même de la chose, disent la forêt ; le panneau découpé en forme de maison respecte les contours du mot lui-même). Les objets ont ici une place prépondérante, tout comme les marionnettes à gaines emportées par le rythme inspiré des acteurs-danseurs, dans un spectacle où le langage visuel et gestuel est très précis.

Le personnage principal du jeune tigre est joué par une actrice-danseuse dont le costume incorpore en quelque sorte la marionnette qu'elle manipule, marionnette qu'elle pourrait porter sur la tête comme un masque, mais qui est reliée par un long « cou » de tissu à une large ceinture fixée autour de sa taille. Ce masque-marionnette est manipulé à hauteur de poitrine et « accroché » à la ceinture quand c'est au tour de l'actrice de jouer. Il m'a semblé cette fois que les marionnettes trouvaient une place inventive dans le jeu très énergique des acteurs-danseurs.

Identité et résistance

La question de l'identité et celle de la résistance constituent les leitmotivs évidents ou sous-jacents de plusieurs spectacles dont les textes sont adaptés à partir de contes et de légendes. Je ne m'arrêterai pas trop longtemps au *Jacques ou la Fève magique* dont le Théâtre Hikosen modifie la fin pour montrer le héros qui redescend de son pays magique non pas avec une poule aux œufs d'or qui assurerait son bien-être immédiat, mais pour être nommé chevalier par le roi dont il a sauvé la fille. S'agirait-il d'une adaptation liée à une conception particulière de l'éthique sociale ?

Je m'arrêterai davantage au *Bekkanko Oni* du Théâtre Erumu (*Bekkanko, l'Ogre à la drôle de face*), le plus beau et le plus réussi de ceux que j'ai vus. Ici, la beauté, l'amitié, l'amour et les rapports sociaux prennent toute leur ampleur et leur acuité dans un traitement scénique d'une sobriété classique où les formes traditionnelles rejoignent les sensibilités contemporaines. Écrite et mise en scène par Fujita Asaya, créée en 1979 et jouée plus de 3 000 fois, la pièce raconte l'histoire d'un ogre dont la laideur provoque les moqueries plutôt que la peur. Il vit dans les montagnes et tout le monde le fuit. Un jour, il tombe amoureux de Yuki, aveugle et maltraitée, elle, par les gens de son village. Il l'enlève, poursuivi par le père de la jeune fille, un chasseur qui cherchera vengeance, et l'emmène vivre près de lui, l'assurant de tout ce dont elle a besoin. L'ayant entendu un jour chanter son amour, Yuki devient à son tour amoureuse de Bekkanko qui apprend, de Mère Montagne, qu'il existe une plante capable de redonner la vue à celle qu'il aime, mais qui prend en échange la vie de celui qui la cueille. Il part à sa recherche et, ce faisant, est découvert par le chasseur, qui le blesse à mort. Il n'a que le temps de revenir vers Yuki, de lui donner cette plante et d'être vu par elle avant de mourir. Folle de douleur, Yuki se transforme en ogresse, comme pour perpétuer l'existence de ceux que les autres excluent, n'aiment pas, forcent à la marginalité.

Le théâtre comme espace de résistance ?

Cette histoire touchante est présentée sobrement dans un dispositif scénique qui rappelle celui du nô, et les quatre personnages – Bekkanko, Yuki, le Chasseur et Mère Montagne – sont joués dans un style proche à la fois du nô et du kabuki. Ils sont entourés par un chœur de quatre acteurs-musiciens dont les fonctions évoquent celles du chœur grec et qui font le lien entre le monde irréel et lointain de la fable et l'espace même du spectacle. Leurs mots et leurs musiques appartiennent à la fois au monde du sacré, du rituel et à l'univers des spectateurs. Ce très beau spectacle, qui parle des contraintes sociales et de la difficulté de vivre, nous plonge dans le monde des émotions et de nos rapports intenses avec l'amour et la beauté. Joué sur un rythme d'insistance qui donne leur sens aux mots, son importance à la musique et leur place aux gestes, *Bekkanko Oni* prend la juste mesure des éléments du spectaculaire pour ouvrir l'espace dramatique sur l'émotion.

Bekkanko Oni est le seul spectacle du Festival qui ait produit sur moi cet effet d'émotion intense. L'autre présentation m'ayant marquée de la sorte est le *Kanjincho* du Kabuki-Za, où la performance de l'acteur Ennosuke m'a émue dans sa mesure (celle de l'énergie contenue et maîtrisée de cet acteur extraordinaire) et sa démesure

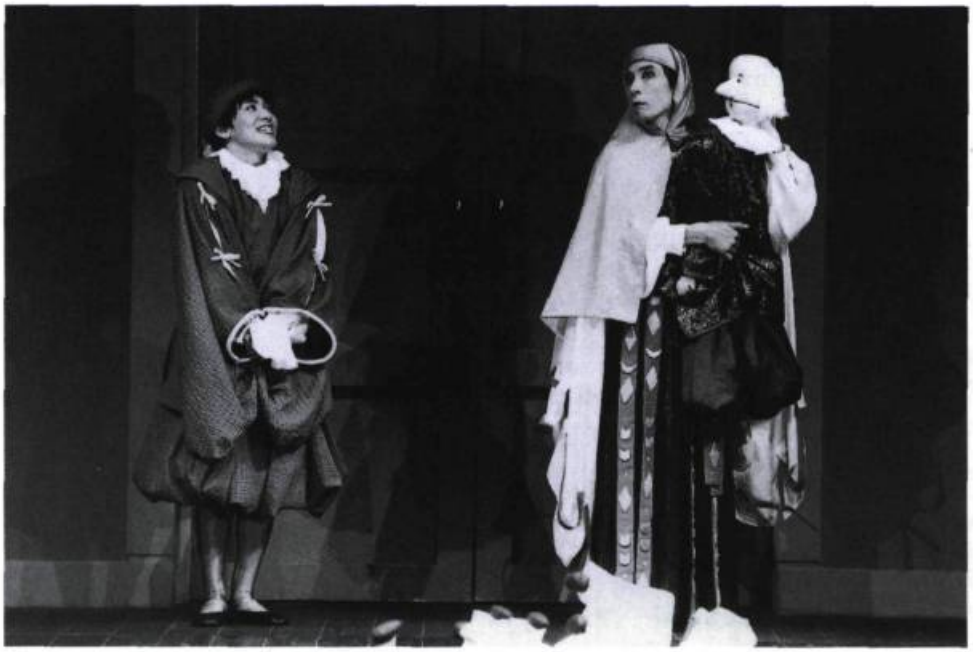
(les émotions transmises par le personnage). Et comme *Bekkanko Oni* est très classique dans son écriture et dans ses modes de théâtralisation, je me suis demandé si ce n'était pas le privilège des textes de facture classique, à cause même de leur concision et donc de leur puissance, de libérer ainsi l'acteur dans son jeu et le metteur en scène dans son invention.

Emprunts

Bien sûr, le théâtre japonais pour la jeunesse emprunte certains de ses textes à d'autres traditions, que ce soit aux contes des pays scandinaves, à des auteurs anglais (le *Pippi Long Stocking* de Astrid Lindgren présenté par le Théâtre Hitomiza) ou australien (*The Small Poppies*, présenté par le Théâtre Nakama). Une fois la pièce empruntée, reste encore à voir quel traitement on en proposera. Dans le cas de *Pippi*... (genre Fifi Brind'Acier), le traitement était assez provocant... comme si une petite fille libre et autonome, pleine d'imagination et un peu délinquante devait absolument adopter les allures d'un garçon manqué ou d'un être vulgaire pour se manifester. Avec *The Small Poppies*, j'ai reconnu l'écriture des textes de défense des droits des enfants ainsi que le style de jeu ouvert adopté par les collectifs de création où quelques acteurs jouent en alternance plusieurs rôles d'adultes et d'enfants.

Affiche du spectacle présenté par le Théâtre Erumu, *Bekkanko Oni*.

Dans un cinéma transformé en théâtre et devant un public d'adolescents hyperattentifs, j'ai vu la version de *The Miracle Worker* du Théâtre Kisekino Hito où deux des éléments du spectacle avaient une grande portée. Le premier tenait dans le thème même de la pièce : l'éducation et le rapport maître-élève. Se déployait là toute une philosophie de l'éducation basée sur l'écoute et sur le désir de rejoindre l'autre, de l'aider. Le deuxième élément résidait dans le jeu physique des deux actrices principales qui écrivaient le texte de leurs dialogues avec leur corps en mouvement. La relation entre le personnage de cette femme engagée comme tutrice et son élève sourde et muette était rendue de façon telle qu'elle se traduisait littéralement par des rencontres corps à corps qui disaient bien à quel point les processus d'enseignement et d'apprentissage sont un travail physique. Ces rencontres du maître et de l'élève se déployaient en plus dans le silence le plus total. L'absence de paroles et la dé-psychologisation de ce rapport rendaient la situation encore plus exigeante et la réflexion sur l'éducation encore plus poignante. Il y avait là une belle rencontre entre un texte issu d'une culture et un jeu d'acteurs établi à partir des forces d'une autre culture théâtrale, pour des jeunes qui subissent manifestement les contrecoups d'un système d'éducation des plus rigides.



Roméo et la nourrice, jouée par un onna-gata. *Roméo et Juliette* au Tokyo Globe.

Le plus bel emprunt, me semble-t-il, est celui qui résulte en une riche conjugaison entre la culture-source et la culture-cible (pour emprunter la terminologie de Pavis[10]). Ce genre de rencontre peut évidemment donner lieu à un théâtre aux allures baroques, ou tout à fait postmodernes. Comme Banu[11], j'ai pu constater à quel point le Japon de la ville de Tokyo est fait de « disparité », d'« hétérogénéité » : ce qui compte, écrit-il à propos des différents éléments qui s'y rencontrent, c'est « la force de leur conjugaison », de leur « coexistence ». Il m'a semblé que c'était là l'originalité du *Roméo et Juliette* présenté aux adolescents dans la très belle salle du Tokyo Globe. Les emprunts étaient tirés de partout : de l'Angleterre élisabéthaine, du kabuki, de la Vienne romantique, de l'Opéra de Pékin, des rythmes rock, de l'ironie post-nietzschéenne, et ils étaient visibles autant dans les costumes que dans les styles de jeu. Confié à un jeune metteur en scène de kabuki, ce *Roméo et Juliette* correspond probablement à ce que Senda, dans sa conférence, a appelé le « néo-kabuki », courant où priment le plaisir, l'amusement et la parodie. Le plaisir et l'amusement étaient assurément au rendez-vous dans ce spectacle qui commençait dans le brouhaha total des familles ennemies, des guerres et des oppositions politiques pour mettre graduellement en lumière la passion puis le désarroi des deux seuls « vrais » personnages de toute cette histoire. La mise en scène effectuait, à la façon d'une caméra dont la distance focale varie continûment mais de façon quasi imperceptible pendant deux heures, des effets de rapprochements successifs, lents et intenses pour s'arrêter finalement, comme en gros plan, sur ces deux amoureux dont l'existence venait de nous être racontée par la nourrice de Juliette, jouée par un onna-gata – cet acteur mâle

10. Patrice Pavis, « Vers une théorie de la culture et de la mise en scène » dans *le Théâtre au croisement des cultures*, Paris José Corti, 1990, p. 10.
11. *Op. cit.*, p. 147.

qui joue des rôles féminins. Cet acteur magnifique, qui conférait au rôle toute l'étendue d'une gamme allant du comique léger, à la compassion poétique, à la grandeur tragique, portait constamment à la main et manipulait une marionnette à l'effigie de Shakespeare – ou plutôt à l'image du dessin emblématique du Tokyo Globe. Le jeu était donc celui des relais où l'auteur-conteur confie une histoire à l'onna-gata qui en devient le conteur à son tour pour le bénéfice des spectateurs, histoire d'amour où son personnage de nourrice intervient par ailleurs, et qu'il raconte à partir de la pierre tombale des amoureux suicidés, selon la technique du retour en arrière.

Je ne suis une spécialiste ni de Shakespeare, ni du kabuki, ni du théâtre japonais moderne mais j'ai beaucoup, beaucoup apprécié ce *Roméo et Juliette* du Tokyo Globe.

Parler aux adolescents

Est-il plus évident de parler d'identité et de résistance aux adolescents plutôt qu'aux enfants ? de créer pour les jeunes un théâtre de questionnement social et politique ? un théâtre qui interroge les fondements mêmes d'une société, de ses modes de vie, d'éducation et d'expression ? Il semble que oui. Du moins, c'est ce que j'ai pu constater dans les productions du Kisekino Hito et du Tokyo Globe. C'est également le pari du Seinen Gekijo[12], dont les spectacles destinés aux adolescents et aux adultes portent majoritairement sur la réalité politique et sociale du Japon actuel et passé. Ceux qu'il m'a été donnés de voir hors festival et dans leur contexte habituel de représentation avaient une portée sociocritique évidente.

Le 18 juillet, le lendemain de mon arrivée, je me rends avec Hijikata-san en métro à un centre culturel de la périphérie de Tokyo (la Salle Nerina) pour voir avec 600 lycéens – des jeunes garçons portant cravate, chemise blanche et pantalons gris – *Sumire-san ga Yuku* (*Sumire-san, tiens bon !*). Créé en mai 1991, ce spectacle a déjà connu 380 représentations. La pièce raconte l'histoire de Mamoru, un lycéen de 16 ans, qui déteste l'école et ne pense qu'à lui-même. Un jour, par bravade, il tente de voler le sac à main de Sumire-san, une vieille dame très alerte, et il échoue. Quelques jours plus tard, pris de malaise, il se retrouve à l'hôpital où Sumire-san s'occupe des patients et devient sa garde-malade. Mamoru et Sumire-san vont commencer à se parler, le jeune garçon va rencontrer d'autres vieilles personnes et prendre conscience de leurs problèmes.

12. Fondée en 1964, cette compagnie porte officiellement le nom de « Akita Ujaku - Hijikata Yoshi Kinen Seinen Gekijo » (soit Seinen Gekijo en commémoration d'Akita Ujaku et de Hijikata Yoshi). En 1992, elle comptait 91 comédiens et comédiennes, 15 metteurs en scène et 16 administrateurs. Elle a une direction collective élue, donne une formation à celles et ceux qui s'inscrivent à son école et qui peuvent ensuite assurer la relève de la compagnie, est propriétaire d'un espace utilisé pour cette école, pour les répétitions et certaines représentations. Elle joue en tournée partout au Japon (6 spectacles et 423 représentations en 1992, dont 230 pour les jeunes, devant environ 250 000 spectateurs) et possède à cet effet 3 autobus et 3 camions. Hijikata Yohei est le fils de Hijikata Yoshi (1898-1959). Membre d'une riche famille de l'aristocratie de Meiji, ce dernier a consacré sa vie et sa fortune au shingeki (théâtre moderne) et au mouvement théâtral prolétarien. Exilé en U.R.S.S. (1933), puis en France, il rentre au Japon au début de la guerre qu'il passe en prison. Après la fin des hostilités, il reprend ses activités théâtrales et dirige, avec Akita Ujaku, une école d'art dramatique (Butai geijutsu gakuin) et une troupe (Bugeiza). Jean-Jacques Tschudin, *la Ligue du théâtre prolétarien japonais*, Paris, l'Harmattan, 1989, p. 30.

Donnez-moi des ailes, de la compagnie Seinen Gekijo.

Ce spectacle, à cause de ses personnages et de sa situation dramatique centrale, tient d'un théâtre d'intervention sociale et m'a rappelé les productions du Gripsteater et de ces compagnies québécoises qui ont porté à la scène des thématiques sociales. La trame dramatique de ces pièces est habituellement claire, l'intrigue bien menée, l'écriture rythmée. Ici, les personnages étaient joués avec force, justesse et constance par des acteurs dont le jeu est d'abord et avant tout solidement ancré dans le corps, la voix et la présence scénique.

Le 22 juillet, je me rends à Sakura, à une heure trente du centre de Tokyo, voir un deuxième spectacle de cette compagnie avec Marjorie MacLean du Vancouver Children's Festival... et 1 200 spectateurs jeunes et adultes. *Tsubasa Wo Kudasai* (*Donnez-moi des ailes*) a été créé en février 1990 et joué plus de 530 fois depuis avec un succès inégalé auprès des adolescents. Cette représentation est organisée par l'unité locale de l'Association nationale des spectateurs du théâtre pour l'enfance et la jeunesse[13] dont je rencontrerai les fondatrices pour discuter de leurs objectifs et modes de fonctionnement.

La fable de *Donnez-moi des ailes* est la suivante : deux lycées se trouvent à 200 mètres l'un de l'autre ; celui d'en haut, public, est fort réputé sur le plan académique ; celui d'en bas, privé, a la réputation d'être un nid de voyous. Dans une classe de 3e année du lycée privé, un professeur tente désespérément d'inciter ses élèves à préparer un

13. Fondée en 1974, l'Association nationale des spectateurs du théâtre pour l'enfance et la jeunesse compte présentement 625 unités locales dans chacune des 47 préfectures du Japon et plus de 500 000 membres. Ses objectifs sont d'établir des rapports entre les arts et les jeunes, de favoriser l'amitié entre les enfants ainsi que leur créativité.

spectacle pour le festival annuel. Au début, les élèves refusent, estimant que personne n'écoutera ce qu'ils ont à dire puisqu'ils sont tous des ratés. Graduellement pourtant, ils sont touchés par l'enthousiasme de leur prof et ils acceptent d'écrire un spectacle à partir d'eux-mêmes, de la discrimination dont ils sont l'objet, de leur amertume, de leurs rancunes envers le monde des adultes et la société en général. Ils ont tous souffert des violences (« Je ne me suis pas suicidée, avoue l'un des personnages, parce que nous ne sommes que deux, ma mère et moi. ») et ils disent leurs secrets dans de longs monologues successifs qui sont autant de critiques du système dans lequel ils sont plongés. « On ne veut pas la gloire, chantent-ils. Donnez-nous des ailes pour aller jusqu'au ciel. »

Au deuxième acte, nous nous trouvons dans l'auditorium du lycée d'en haut où les élèves répètent un spectacle de style kyôgen[14] jusqu'à ce qu'ils soient interrompus par l'intervention brutale d'une gang de motards eux-mêmes chassés de là par les élèves du lycée d'en bas. Pendant toute cette dernière partie, les acteurs et l'action envahissent la salle tout autant que la scène, avec comme résultat que les spectateurs sont directement impliqués dans l'action, au milieu des engueulades entre les jeunes, et soumis, comme eux, aux discours et aux menaces de sanction des directeurs des deux écoles.

Ce n'est pas le premier spectacle que la compagnie crée sur ce thème. « Le Japon est un pays où, si l'on n'est pas sorti de tel ou tel établissement réputé, on est condamné d'avance à une existence de deuxième ou troisième ordre », explique Hijikata-san. D'où une obsession de la réussite chez les parents, les pressions exercées sur les enfants et les réactions violentes des jeunes. *Donnez-moi des ailes* aborde directement ce problème. La maison d'édition Kobunken, spécialiste des livres pour lycéens, a publié sous le titre : *Ne me demandez pas le nom de mon école* une collection de notes, de lettres et de commentaires des jeunes ayant vu le spectacle. Cinq mille exemplaires en ont déjà été vendus. Entre le réalisme et le théâtre politique ou le théâtre d'action sociale, *Donnez-moi des ailes* parle non seulement de l'école mais surtout des jeunes qui la fréquentent et des répercussions de cette institution sur la vie, le comportement des jeunes et sur l'estime de soi qu'ils développent ou non.

La force du spectacle est dans la qualité du jeu d'ensemble des acteurs et dans leur capacité remarquable à individualiser chacun des personnages non seulement à partir des traits psychologiques mais aussi à partir des caractéristiques mêmes qu'ils impriment à leur jeu. La scène montre une salle de classe avec ses chaises et ses pupitres, et l'ingéniosité de la mise en scène consiste justement à rythmer cet espace par le jeu même des acteurs, un jeu toujours physique et senti, et par l'utilisation de ces meubles pour installer différents niveaux pour l'interprétation, pour la mise en rapport des personnages et pour la concrétisation des situations dramatiques. Ce spectacle conjugue donc un texte dénonciateur d'une situation injuste dont les jeunes font les frais à une mise en scène qui met les spectateurs en situation et à un jeu d'acteurs très articulé qui a pour effet de dessiner avec justesse le portrait de ces étudiants

14. Farce ou divertissement inséré entre deux pièces de nô.

saisis par les valeurs collectives de leur société au détriment de leurs aspirations personnelles.

Fidèle à son orientation politico-artistique, Seinen Gekijo a repris en septembre 1995, pour marquer le 50e anniversaire de la fin de la Deuxième Guerre mondiale et le bombardement de Hiroshima, sa production de *Seishun no toridé* (*Le Rempart de la jeunesse*). Créée en 1980, cette pièce est écrite à partir des mémoires publiés sous le même titre par Otani-san comme un requiem à la mémoire de ses camarades tombés au front. Elle relate la vie, la résistance et la mort des élèves de l'École pour officiers de la marine marchande de Shimizu et condamne fortement le militarisme tout en cherchant à transmettre à la jeune génération la tragique expérience de la guerre et la signification précieuse de la paix. (Dans son dernier courrier, Hijikata-san m'apprend que cette reprise a été chaleureusement reçue par 11 000 spectateurs.)

La Place Shibuya à Tokyo. Photo : Hélène Beauchamp.

Le théâtre comme oasis

Ce fut un festival urbain fort réussi. Dans douze lieux différents, 76 représentations furent données par 70 compagnies membres du Jienkyo, devant 17 000 spectateurs. Dans cette ville où la chaleur moite de l'été est battue en brèche par les climatiseurs, ces théâtres étaient comme autant d'oasis de fraîcheur. Dans cette ville où quinze millions de personnes, vêtues du même costume et transportant la même mallette, courent à l'efficacité quinze heures par jour, les théâtres respirent à un rythme différent.

Le théâtre comme oasis urbaine… Belle image ! ◆

Référence

Senda, Akihiko, « Le théâtre japonais d'aujourd'hui », conférence, Département de théâtre, UQAM, 1994.