



Agôn

Revue des arts de la scène

5 | 2012

L'entrée en scène

***Butai ni tojo suru* : entrer en scène, apparaître, errer dans le théâtre d'Oriza Hirata**

Marion Boudier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2406>

DOI : 10.4000/agon.2406

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Marion Boudier, « *Butai ni tojo suru* : entrer en scène, apparaître, errer dans le théâtre d'Oriza Hirata », *Agôn* [En ligne], 5 | 2012, mis en ligne le 25 janvier 2013, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2406> ; DOI : 10.4000/agon.2406

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

Butai ni tojo suru : entrer en scène, apparaître, errer dans le théâtre d'Oriza Hirata

Marion Boudier

- 1 « Entrer en scène » se dit en japonais de deux manières différentes : l'expression *butai ni deru* sert à désigner l'entrée en scène (*butai*) du comédien tandis que *butai ni tojo suru* est utilisée pour celle du personnage ; le verbe composé *tojo suru* signifie « apparaître ». La personne réelle du comédien entre en scène, le personnage apparaît. La dramaturgie de l'entrée en scène d'Oriza Hirata, qui a imposé le style d'un « théâtre tranquille » dans les années 1990 en revendiquant l'usage d'une langue typiquement japonaise au théâtre¹, nous semble s'inscrire au cœur même de cette distinction linguistique qu'elle met en tension. Dans l'esthétique réaliste d'Hirata et conformément à sa recherche du naturel dans le jeu des acteurs, ce sont effectivement des personnages qui « apparaissent » et non des comédiens qui « entrent ». Ces personnages apparaissent comme porteurs d'un univers fictionnel qui déborde la scène dans le hors-scène et qu'ils font exister avant l'entrée du public dans la salle. Or, comment parler d'entrée en scène face à des comédiens-personnages qui sont déjà là ? Le seul qui ait à entrer et à commencer quelque chose dans ce cas, ne serait-ce pas le spectateur ? Une fois apparu en scène, le personnage doit donc encore entrer sur la scène du regard du spectateur. Entre répétition et épuisement de la tension dramatique traditionnellement attachée à l'entrée en scène, comment le ballet permanent des entrées et de sorties aiguise-t-il la perception du spectateur afin d'y rendre visible ces personnages qui ne cessent d'apparaître ou qui sont déjà entrés ?

Entrer, sortir et entrer à nouveau, inévitablement

- 2 Si certains personnages sont déjà en scène lorsque le public s'installe dans la salle, les entrées en scènes sont par ailleurs permanentes dans le théâtre d'Hirata : en moyenne cinq entrées par personnage, soit pour une vingtaine de personnages, une centaine

d'entrées (et autant de sorties) en une heure et demie seulement de représentation. Ces entrées en scène participent à l'élaboration d'un mouvement perpétuel qui produit une occupation de la scène par vagues, flux et reflux successifs, une présence variable mais constante, donnant à voir des personnages qui semblent tranquillement tourner en rond. Hirata définit en ce sens son travail comme un « théâtre-aquarium » : « très calme, on regarde juste les poissons qui nagent² ». Certaines de ces entrées en scène sont en effet de simples passages, traversées silencieuses, déplacements quotidiens, apparemment anodins. Ce va et vient est propre à certains personnages comme les domestiques dans la trilogie des *Gens de Séoul* (1989-2006) qui apportent et débarrassent le thé, comme les médecins et infirmiers dans *Nouvelles du Plateau S* (1991), les visiteurs du musée dans *Tokyo notes* (1994), qui entrent et sortent de manière réaliste, mus par leur fonction ou leur activité. Mais d'autres personnages entrent également en scène sans raison apparente, sans rien avoir à y faire, ni rien à dire.

- 3 L'entrée en scène n'est donc pas systématiquement synonyme de prise de parole contrairement à la tradition classique occidentale. Pourtant Hirata choisit des lieux qu'il nomme « semi-publics » (parloir d'un sanatorium, vestibule de musée, salon d'une maison) de manière à ce que puissent vraisemblablement s'y rencontrer et s'y parler des personnages d'horizons différents. Mais ces personnages n'entrent pas en scène d'abord pour parler et s'exprimer : « les personnages ne veulent pas spécialement parler, mais ils n'ont rien d'autre à faire³ » affirme Hirata. Entrer en scène, c'est d'abord devenir présent, visible, plus qu'être écouté ou entendu. L'influence de l'environnement et des interactions sur la prise de parole des personnages intéresse Hirata plus que l'expressivité de cette parole lorsqu'il compose une pièce. Avant même d'avoir élaboré une histoire et des personnages, il décide quel sera « l'espace, où se trouve son entrée et par quel espace se fait cette entrée⁴ ». Pour l'édition du texte, il fait souvent suivre la didascalie initiale d'un schéma afin de préciser la configuration de ce lieu.
- 4 Les accès au plateau ne sont pas de simples portes menant aux coulisses, mais les entrées d'un milieu naturaliste qui conduisent à d'autres espaces adjacents. Pour *Gens de Séoul 1909* (1989) et *Gens de Séoul 1919* (2000) par exemple, la didascalie précise : « Côté cour, à l'avant de la scène, un escalier qui mène à l'étage. La sortie côté jardin donne, semble-t-il, sur l'entrée. La sortie au fond côté cour donne sur la cuisine et, plus loin, on devine le magasin⁵ ». Dans *Tokyo notes*, trois accès relient le vestibule au hors scène du salon de thé et de la machine à café, à la salle d'exposition et aux toilettes. La scène devient un espace incontournable étant donné la circulation qu'organise ce hors scène. Dans *Chants d'adieu* (2007) par exemple, « les personnages doivent traverser inévitablement » le salon « pour aller et venir de l'autel bouddhique au vestibule, ou à la cuisine⁶ » : lieu de passage et de rencontre vraisemblable, ce salon fonctionne comme l'antichambre classique tout en exerçant une double force, à la fois centrifuge et centripète, sur les personnages.
- 5 Le mouvement perpétuel des entrées et sorties est en effet créé par le désir ou la nécessité pour les personnages de quitter cet espace, mais cette tension centripète est toujours contredite par une force centrifuge qui les y ramène. Les personnages ne cessent ainsi de se manquer, de s'attendre, de se croiser. Dans *Gens de Séoul 1909*, l'oncle Shinji plaisante en affirmant que la maison « est un vrai labyrinthe » : « [...] tous les ans, on a deux ou trois nouvelles domestiques qui s'y perdent et qu'on finit par retrouver momifiées. Hé hé hé⁷ » ! Shinji incarne l'attractivité qu'exerce le salon en s'en allant plusieurs fois pour revenir « aussitôt⁸ » sans raison explicite. Dans *Nouvelles du Plateau S* (1991), a lieu un chassé-croisé entre les visiteurs et les malades à l'heure de leur sieste

dans la salle collective. Dans *Les Rois de l'aventure* (1996), Istanbul, la ville où est située la chambre d'hôtel partagée par les protagonistes, fonctionne de la même manière, dupliquant dans le macrocosme la dynamique de ce microcosme : entre l'Asie et l'Europe, Istanbul est un lieu inévitable de transit et de confrontation culturelle⁹.

Gens de Séoul 1919, mise en scène Oriza Hirata, 2000



Tsukasa Aoki

Désamorcer l'entrée : mettre le drame en sourdine

- 6 Paradoxalement, Hirata multiplie les entrées en scène alors même qu'il semble vouloir les effacer et désamorcer leurs effets. Il utilise pour cela plusieurs procédés dont celui, récurrent, des conversations simultanées qui crée une sorte de fondu enchaîné et efface le changement de scène que pourrait provoquer l'arrivée d'un nouveau personnage. Avec ce type de liaison, le nouvel arrivant est immédiatement intégré à la situation, sans heurts. Si, pour l'édition, les pièces sont découpées en séquences numérotées qui correspondent parfois à une entrée et/ou à une sortie, Hirata précise que ce séquençage a seulement pour but de faciliter les répétitions. L'entrée, synonyme de rupture, de discontinuité dans le flux temporel, doit être rendue inaperçue. Il est d'ailleurs amusant de remarquer que souvent, selon les codes de la politesse japonaise, les personnages s'excusent d'entrer !
- 7 La répétition est une autre manière d'annuler l'entrée en scène. Dans *Nouvelles du Plateau S* (1991), par exemple, la fiancée de Murai, Otake, ressort téléphoner à une amie alors qu'elle vient à peine d'arriver ; le dysfonctionnement du téléphone l'oblige à faire plusieurs fois le déplacement ; à chaque fois qu'elle pénètre à nouveau dans le parloir, d'autres malades et visiteurs y ont fait leurs entrées, ce qui entraîne de nouvelles présentations. Au recommencement tragicomique de son entrée, banalisée par la répétition, répond son soudain et définitif départ sans un mot d'adieu.

- 8 Enfin, Hirata désamorce également la tension propre à l'entrée en étouffant, comme on met musicalement en sourdine, « la scène à faire » que celle-ci devrait provoquer. Dans *Les Rois de l'aventure* par exemple, Kazuko, venue du Japon pour chercher son mari à Istanbul, ne le trouve pas dans la chambre de l'auberge qu'il partage avec d'autres Japonais. Deux pensionnaires entretiennent Kazuko poliment jusqu'au retour de son époux ; celui-ci arrive enfin, accompagné de deux jeunes étudiantes ; il demande simplement à sa femme de repartir. Ses compagnons ont beau lui faire remarquer que son épouse vient de loin et qu'elle l'a attendu, la conversation glisse sur le thé, le prix des hôtels et l'Inde, sans qu'aucun esclandre n'éclate : tous les ingrédients de la scène de ménage sont réunis, mais celle-ci a lieu à une très basse intensité, dans les interstices du dialogue quotidien des camarades de chambrée. Seul le silence de Kurimoto dans les séquences suivantes suggère une scène de ménage dont tous les ingrédients étaient réunis mais qui n'a pas eu lieu.
- 9 Cette minoration de l'entrée en scène et de la séquence dramatique qu'elle produit éventuellement est renforcée par la configuration de l'espace et du hors-scène proposé par Hirata. En effet, les personnages qui entrent en scène ne viennent jamais directement du dehors : ils sont auparavant passés par une entrée, un vestibule ou une autre pièce, qui fonctionne comme un sas étouffant leur agitation et les bruits du monde extérieur. Au début de *Nouvelles du Plateau S*, Murai sort guetter Otake, puis entre à nouveau avec elle : le couple apparaît alors dans une relation et un dialogue absolument quotidiens ; nous n'avons pas vu leurs retrouvailles et aucun frémissement propre à cet événement ne les habite. De même, l'actualité du monde extérieur ne pénètre jamais directement en scène : dans *Gens de Séoul 1919* qui a lieu dans une famille de colons japonais alors que s'intensifie le mouvement indépendantiste coréen, chaque nouvel arrivant évoque l'agitation qu'il a perçue dans les rues de Séoul sans qu'aucune explication à cet événement extraordinaire ne soit cherchée ; les membres de la famille japonaise sont trop absorbés par l'attente de l'arrivée d'un sumo...
- 10 À travers une dramaturgie d'entrée et de sorties permanentes, l'action et le drame sont ainsi affaiblis. En substituant le mouvement à l'action¹⁰, l'auteur et metteur en scène japonais s'inscrit dans la lignée du réalisme de Tchekhov qui affirmait : « Le plus souvent, on mange, on dîne, on flirte, on dit des sottises. C'est ça qu'on doit voir sur une scène. Il faut écrire une pièce où les gens vont, viennent, dînent, parlent de la pluie et du beau temps, jouent au whist, non pas de la volonté de l'auteur, mais parce que c'est comme ça que ça se passe dans la vie réelle¹¹ ». Hirata de même considère que « la grande partie du temps se passe tranquillement et calmement et ne concerne en rien les grandes affaires que le théâtre habituel aime traiter¹² ».
- 11 Précisons pour finir sur ce point que cette minoration de l'action et de la tension des entrées en scène correspond paradoxalement pour l'acteur aux moments où son attention est à son comble : il est entièrement concentré sur la nouvelle répartition des présences en scène que génère l'entrée, même si les interactions entre entrants et présents sont faibles, et sur les chevauchements de la parole qui l'accompagnent. Lorsqu'Hirata schématise la succession des séquences d'une pièce pour ses comédiens, il le fait à l'aide d'oscillations qui ne sont pas sans évoquer les tracés d'un cardiogramme : la ligne plane du déroulement de la situation devient ondulatoire et parfois se rompt à l'entrée en scène d'un personnage. Cette précision sur le jeu des comédiens nous semble confirmer ce que l'analyse dramaturgique a révélé : l'entrée en scène est désamorcée mais ses effets ne sont pas complètement annulés ; c'est leur intensité qui est minimisée. Nous l'avons observé

avec l'entrée en scène de Kazuko (l'épouse délaissée dans *Les Rois de l'aventure*), dans cette mise en sourdine du drame, comme un *pianissimo*, un son très bas peut faire l'effet d'un *forte* si tout autour c'est le silence.

Nouvelles du Plateau S, mise en scène Laurent Gutmann, 2003



Elisabeth Carecchio

« Marche errante »

- 12 La circulation continue des personnages détermine une construction discontinue de la situation à travers des bribes de dialogue, des conversations interrompues et inachevées. Les entrées et sorties produisent une fragmentation et une dispersion, voire une dissolution des thèmes et de l'action dramatique alors même que le lieu unique et le caractère permanent du mouvement créent une impression d'unité et de progression linéaire. La mobilité physique des personnages entre ainsi en tension avec leur immobilité psychique, leur aveuglement ou leur passivité qui minimisent et décentrent l'action.
- 13 Cette dramaturgie du mouvement en mode mineur ou « infra-dramatique¹³ » est selon nous le propre d'un théâtre de l'errance. L'errance annule la grande action et neutralise l'entrée en scène. Dans *Nouvelles du Plateau S*, Murai explique par exemple au sujet de Nishioka, peintre hospitalisé avec lui, qu'il est le « dernier génie du XX^e siècle [...] Et puis, arrivé au XXI^e siècle, il est tombé malade¹⁴ » : à son refus d'entrer sur la scène d'un nouveau siècle répond sa perpétuelle errance au sanatorium, qui se métamorphose en limbes dans lesquels errent les malades comme des âmes. L'errance des personnages dans *Sables et soldats* (2005) prend la forme d'un éternel retour, tous tournant en rond et la pièce s'achevant par son recommencement. Ces errants ne sont pas sans évoquer certains personnages du théâtre de Beckett (la déréliction en moins) que J.-P. Sarrazac qualifie de « théâtre de l'immobilité vagabonde¹⁵ ». Dans *Les Rois de l'aventure*, les allers et venues des résidents de l'auberge pour faire et servir le thé reproduisent les étranges voyages

immobiles qu'ils accomplissent de par le monde : leur tourisme se confond avec l'exil et l'errance. Ils ne visitent pas les pays qu'ils traversent : « quand on voyage à droite à gauche depuis longtemps, on ne va plus trop dans les endroits connus [...], explique Kosugui. Le bon goût du thé, le beau temps, il ne nous reste que ça [...] De toute façon, à force, quoi qu'on fasse, ce n'est plus stimulant¹⁶ ». Dès lors qu'il leur est possible de vivre avec quelques centaines de yens « à condition de ne pas bouger¹⁷ », qu'importe que cela soit en Turquie ou en Inde.

Sugisaki. – [...] je ne cherche aucun endroit, j'ai seulement l'impression d'attendre.

[...]

Kosugi *descend du lit.*

Sugisaki. – Tu y vas vraiment ?

Kosugi. – Oui.

Sugisaki. – On dirait que tout le monde s'en va.

Kosugi. – (*Un temps.*) Je te donne ça, un reste de pâtes.

Yoshioka. – Merci.

Kosugi. – Je te laisse aussi ça, si tu veux. (*Il montre la bouteille d'eau minérale sur la table.*)

Yoshioka. – Pourquoi, soudainement, tu deviens aussi courageux ?

Kosugi. – Je ne suis pas courageux.

Yoshioka. – Eh, mais.

Kosugi. – C'est ça. (*Il met son sac sur le dos.*) été froid, marche errante.

Yoshioka. – Aah.

Un temps.

Sugisaki. – Bon, alors, à la prochaine¹⁸.

« Été froid, marche errante » : Kosugui fait saillir l'éclat d'une sorte de *haïku* au ras du magma de l'échange quotidien. La répétition des entrées construit dramaturgiquement l'errance des personnages ainsi que celle des significations et du récit. En conséquence le spectateur est invité à errer à son tour pour comprendre et pour mieux voir.

Entrer dans le regard du spectateur

- 14 En travaillant sur l'anodin et la répétition des entrées en scène, Hirata active la réception du spectateur et stimule sa perception¹⁹. La multiplicité des entrées en scène et la construction musicale du drame qu'elle élabore à travers des bribes de conversations, des interruptions, reprises et variations, déjoue les attentes du spectateur. Ce déplacement est particulièrement remarquable au début des pièces, qui ne proposent aucune exposition ni de véritable début. *Gens de Séoul 1919* et *Nouvelles du Plateau S* débutent par exemple avec le constat que les invités attendus ne sont pas arrivés. La pièce, en quelque sorte, ne peut donc pas commencer, et pourtant elle a déjà commencé. Lors des représentations en effet, lorsque le public entre dans la salle, il y a déjà plusieurs comédiens en scène, des personnages en train de vivre leur vie, entrant et sortant, parlant à voix basse, le dos tourné au public, sans souci des spectateurs qui ne peuvent que constater cette présence et attendre. L'étonnement du spectateur quant à cette présence lui préexistant est habilement mis en abyme au début de *Plateau S* ; alors que Murai et Nishioka sont allongés en train de lire, entre un nouveau patient, Ichiro Honma :

HONMA. – Ah, tiens.

MURAI. – Eh ?

HONMA. – Non, non.

MURAI. – Quoi ?

HONMA. – Non, c'est juste que je me suis dit que vous étiez là.

MURAI. – *On ne devrait pas ?*

HONMA. – Si, si.

MURAI. – Promenade ?

HONMA. – Oui, euh...

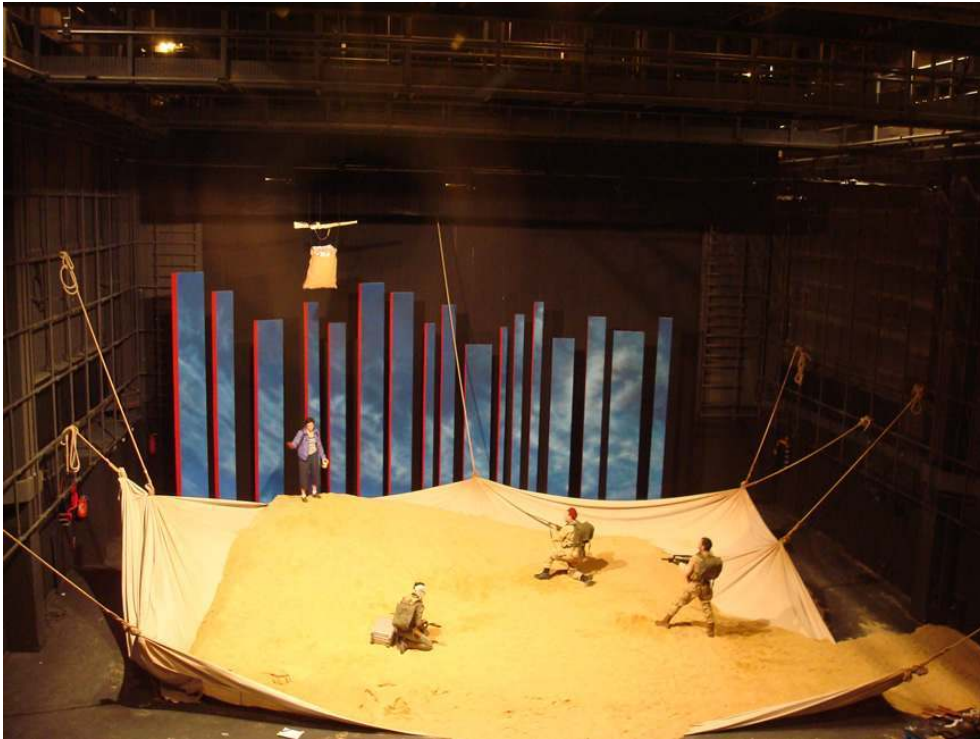
MURAI. – A tout à l'heure²⁰.

Ce dialogue appartient au mouvement numéroté zéro pour l'édition et constitue la fin de ce qu'Hirata nomme « l'ouverture ».

- 15 Les pièces d'Hirata débutent avec une ouverture qui a lieu « pendant une vingtaine de minutes, le temps que les spectateurs s'installent²¹ ». Certains personnages sont donc déjà entrés en scène quand arrive le spectateur. « Le début d'un spectacle me fait mal » explique Hirata : « je n'arrive pas à entrer dans le début du spectacle ; c'est pour cela que dans mes pièces il y a toujours une introduction ; le début commence petit à petit pendant l'entrée du public pour que le spectateur puisse s'habituer petit à petit. Je n'aime pas que le noir soit fait tout à coup dans la salle et que le spectacle commence²² ». L'ouverture est une façon d'aider le spectateur à entrer progressivement dans le spectacle ; elle le prédispose à imaginer des relations ou des intrigues : sans tension, elle crée d'emblée une écoute, un suspens. Elle fonctionne de cette manière comme une mise en condition psychique et physique, un sas, qui refuse de marquer le début du spectacle par la rupture abrupte d'un noir. Faire le noir ou lever un rideau équivaut à « dominer les spectateurs » selon Hirata. Pour cette raison, il a inventé « un système où les spectateurs peuvent décider eux-mêmes de l'entrée en scène²³ ». La question de l'entrée en scène est donc déplacée du côté du public : c'est l'entrée du spectateur dans la salle et l'entrée de l'acteur dans son regard qui déterminent le début du spectacle.
- 16 Sans qu'Hirata revendique cette filiation, nous retrouvons ici l'un des principes du *nô* : la règle de la concordance (*sôdô*). La composition d'un programme de *nô* et de chacune de ses pièces répond au « souci d'accorder à tout moment le jeu au degré de réceptivité du public » selon le principe *jo, ha, kyû*, « ouverture, développement, finale ». Le *jo*, c'est « l'introduction, la mise en train, l'ouverture. Quelques centaines de personnes [...] se trouvent réunies, mais chacune d'elles est encore absorbée dans ses préoccupations » ; il faut dans cette première étape « fixer l'attention du public pour le préparer à goûter un plaisir esthétique d'une qualité rare », explique René Sieffert dans *La Tradition secrète du Nô de Zeami*²⁴.
- 17 Cette façon de laisser le spectateur entrer progressivement dans la représentation souligne l'importance du rythme et de la durée dans la réception du théâtre d'Hirata : peu à peu, l'écoulement en temps réel invite le spectateur à regarder autrement, à accommoder son regard, afin de percevoir des choses qui lui étaient jusque-là demeurées invisibles. Comme Nishioka dans *Plateau S*, on peut alors avoir l'impression que « le temps s'étire²⁵ » et qu'on en devient spectateur. Le mouvement continu qu'organisent les entrées en scène donne en effet à percevoir le temps ; il balise spatialement un temps quotidien, qui donne au spectateur le sentiment du temps réel. Hirata dit avoir appris à traiter le temps avec le cinéma d'Ozu, et l'espace grâce aux tableaux de Vermeer. Pas de mouvement de caméra ni de montage dans son théâtre, mais, comme chez Ozu, la répétition d'événements quotidiens, qui sont rendus visibles grâce au cadre de la scène comme à travers la *camera obscura* vermeerienne. Comme l'explique Kushimoto, le commissaire de l'exposition Vermeer dans *Tokyo Notes*, avec la *camera obscura*, « on a commencé à voir l'invisible [...], on a regardé d'une manière objective²⁶ ». Le théâtre d'Hirata fait percevoir l'invisible, le temps, l'anodin, les micro-mouvements du quotidien que l'on regarde d'ordinaire sans les voir. Dans la répétition des entrées en scène apparaît peu à peu le personnage et sa singularité. L'apparition du personnage, sa visibilité, n'est

pas automatiquement liée à son entrée en scène, du moins pas à sa première entrée. C'est plutôt dans la répétition des entrées que, peu à peu, le personnage prend consistance et apparaît vraiment au spectateur tel un individu singulier au sein de la choralité d'ensemble. En jouant sur la distinction linguistique précisée au début de notre texte, on pourrait aller jusqu'à avancer qu'ainsi Hirata ne fait pas entrer en scène des personnes (comédiens) et apparaître des personnages, mais entrer en scène des personnages, et qu'il le fait d'une manière répétitive afin d'aiguiser la perception du spectateur pour que se produise dans son regard l'apparition d'une personne. Progressivement et presque l'air de rien, dans le mouvement perpétuel des entrées et de sorties, le personnage, d'abord fonction dans un ensemble au mouvement continu, devient un individu singulier, une personne, avec qui le spectateur est invité à partager une certaine proximité.

- 18 Hirata souhaite effectivement faire du spectacle un véritable moment de coprésence où pourra s'instaurer un dialogue entre la salle et la scène : « Ce qui est important, [...] c'est que nous partageons en commun un contexte, que le nouveau contexte d'une communauté se produise²⁷ », alternative aux communautés que nous impose la société (famille, entreprise, école, etc.). « Lorsque je mets en scène des personnages assis autour d'une grande table, mon objectif est que le spectateur se sente comme assis à table parmi les personnages. Il ne s'agit pas pour le spectateur de partager la psychologie des personnages, mais de partager un espace et une durée avec eux²⁸ ». De manière paradoxale, on pourrait donc parler d'un quatrième mur englobant, qui crée pour le spectateur l'étrange sensation d'être à la fois dedans et dehors, avec, mais singulier. Hirata substitue à l'image des quatre murs celle d'un « espace enveloppé de gelée, de gélatine » dans lequel la frontière scène-salle est « vague²⁹ », explique-t-il au sujet de *Sables et Soldats* ; même si l'assise du public reste frontale, la multiplicité des entrées, qui utilisent souvent la diagonale, efface en partie cette frontalité.

Sables et Soldats, mise en scène Oriza Hirata, 2009

Pierre Grobois

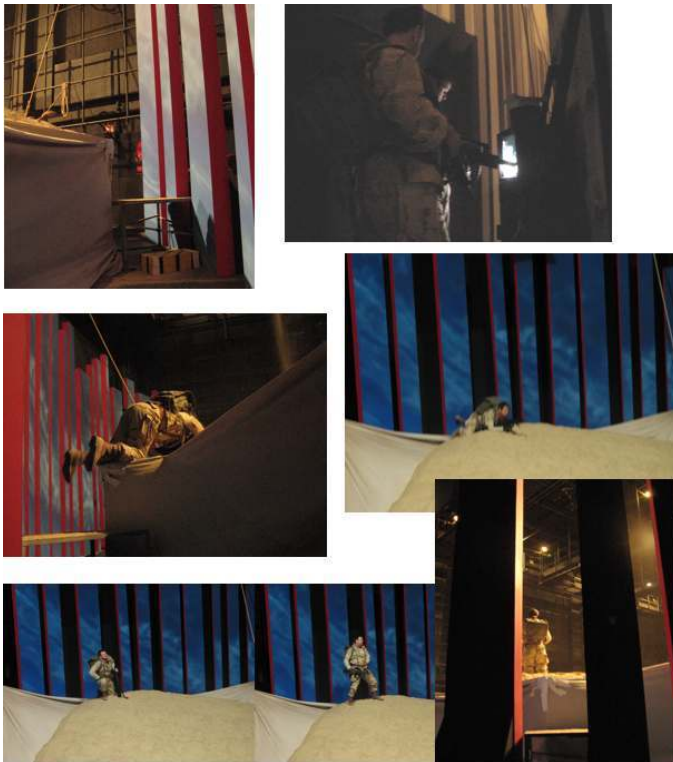
Radicalisation du traitement des entrées en scène dans *Sables et soldats*

- 19 *Sables et soldats*, mis en scène par Hirata au théâtre de Gennevilliers en mars 2009, radicalise le traitement de l'entrée en scène avec humour. Dans ce spectacle, Hirata jouait notamment sur l'effet de seuil de l'entrée et sur sa frontière : il avait par exemple demandé aux comédiens incarnant un couple de jeunes mariés en voyage de nocce dans le désert de lancer leur valise sur le plateau couvert de sable avant d'y entrer. Dans une scène où ce couple rencontrait des soldats, seules les armes de ceux-ci dépassaient d'un monticule de sable. Ces trois soldats, dont la mission était de « crapahuter » du point C au point D, ouvraient le spectacle pendant l'installation du public. Leurs entrées étaient ensuite les plus fréquentes ; ils ne restaient jamais plus de dix minutes dans les coulisses. Enfin, alors qu'un sens de circulation semblait avoir été établi avec des entrées à jardin et des sorties à cour, des soldats ennemis entraient soudain par la cour – entrée à contre courant qui permettait immédiatement d'identifier ces personnages comme un danger.
- 20 Radicalisant sa dramaturgie de l'entrée perpétuelle et de l'errance, Hirata privait également le spectacle de fin en ne cessant pas de faire entrer de nouveau les différents personnages ou groupes de personnage : alors qu'un surtitre informait le public qu'il pouvait partir, les personnages continuaient à entrer en scène et à traverser le plateau. Nous étions ainsi spectateurs d'un mouvement qui avait commencé avant notre arrivée (selon le principe de « l'ouverture ») et qui s'achèverait après notre départ. Éternel retour de l'entrée et inachèvement du spectacle auxquels la majorité des spectateurs essaya de

mettre un terme en tentant d'arrêter le mouvement par leurs applaudissements. Bien que priés de quitter la salle pendant que les acteurs continuaient à entrer et à sortir selon les trajectoires de leurs personnages, les spectateurs attendirent chacune de leur nouvelle apparition pour les applaudir et faire de cette entrée en scène un salut.

- 21 Pour les comédiens, la répétitivité des entrées en scène était particulièrement éprouvante étant donné la scénographie sablonneuse élaborée par Hirata : un plateau incliné, transformé en une dune de sable supportée par une immense toile accrochée à la cage de scène. L'accès à la scène se faisait par de hautes marches en bois, à partir desquelles Gilles Groppo (le capitaine) réalisait notamment un véritable plongeon pour se lancer sur la dune...

Sables et soldats, mise en scène Oriza Hirata, répétitions, février 2009



Marion Boudier

- 22 Le jeu commençait véritablement sur ces marches que les comédiens devaient escalader de façon à apparaître comme s'ils escaladaient une véritable dune de sable. Pendant les répétitions, un grand nombre d'indications furent données par Oriza Hirata derrière le décor, à côté de ces marches. Le calcul de leur hauteur de même que la forme et la souplesse du tas de sable furent également l'objet de nombreux essais. Près des marches, un moniteur vidéo permettait aux comédiens de calculer précisément le moment de leur entrée en scène : à la fin du spectacle par exemple, exactement huit secondes devaient s'écouler entre chaque nouvelle entrée. Aux repères textuels sur lesquels caler les entrées, Hirata ajoutait très souvent des indications de *timing*. Un flux de sable précédait ou accompagnait certaines entrées, entraînant pour les comédiens le risque d'être aveuglés en plus de l'effort physique de gravir les marches. Éternel retour des entrées et engagement physique des acteurs renforçaient ainsi la charge critique du spectacle, dénonciation indirecte de l'absurdité de la guerre écrite alors que pour la première fois

depuis cinquante ans le Japon envoyait des troupes dans une zone de combat en participant à la coalition menée par les États-Unis en Irak.

Sables et soldats, mise en scène Oriza Hirata, 2009



Pierre Grobois

- 23 À travers cette multiplication des entrées en scène, répétées mais effacées ou décalées quant aux effets dramatiques qu'elles sont censées produire, Hirata met en scène des personnages errants dont la singularité apparaît peu à peu au spectateur qui est invité à entrer en scène en s'immergeant dans les flux et reflux de l'« aquarium » de ce « théâtre tranquille » pour errer à son tour. L'observation des entrées répétitives de personnages englués dans leur microcosme éveille progressivement un sentiment de familiarité à leur égard en même temps qu'un regard critique. Et l'on commence à voir l'invisible, sous la surface. Cette forme d'*imprésentation* du réel qui le montre sans désignation ni « vouloir-saisir » est une des caractéristiques ce que, à la suite de Roland Barthes, nous avons analysé comme une dramaturgie du Neutre³⁰. Ainsi, entrer dans le théâtre d'Hirata, c'est faire l'expérience de « quelque chose qui se donne à voir sans attirer l'attention³¹ ».

NOTES

1. Voir Oriza Hirata, *Gendai Kogo Engeki no tameni* (Pour un style parlé dans le théâtre contemporain). En français, Marion Boudier, « Le théâtre tranquille d'Oriza Hirata », Montréal, *Cahiers de Théâtre*

- JEU*, n° 129, déc. 2008 ; « Le réalisme tranquille d'Oriza Hirata », in *La Représentation du monde sans jugement : réalisme et neutralité dans la dramaturgie moderne et contemporaine*, thèse de doctorat rédigée sous la direction de Jean-Loup Rivière, École Normale Supérieure de Lyon, 2012, p. 415-506.
2. Oriza Hirata, entretien avec Marion Boudier, 03/03/2009.
 3. Oriza Hirata, master class à l'École Normale Supérieure de Lyon, 05/01/2009.
 4. Oriza Hirata, entretien avec Marion Boudier, 03/03/2009. Sur le processus d'écriture d'Oriza Hirata, voir Marion Boudier, Eric Pellet, Anne Pellois, « Grande leçon de théâtre d'Oriza Hirata », ENS Média, Université Ouverte des Humanités, URL : <http://www.uoh.fr/front/notice?id=9662ebf1-d215-40ac-9566-7b29c5a34582>, 2012.
 5. Oriza Hirata, *Gens de Séoul 1909*, trad. Rose-Marie Makino-Fayolle, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, p. 10.
 6. Oriza Hirata, *Chants d'adieu*, trad. Yutaka Makino, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, p. 10
 7. Oriza Hirata, *Gens de Séoul 1909*, *op. cit.*, p. 62.
 8. *Ibid.*, p. 12, p. 24 et p. 137.
 9. Voir Oriza Hirata, *Les Rois de l'aventure*, trad. Yutaka Makino, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2006, p. 160 et p. 181.
 10. Voir Joseph Danan, « Mouvement », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain - Lexique d'une recherche*, Louvain-la Neuve, *Études théâtrales*, n° 22, p. 79.
 11. Anton Tchekhov, Lettre à Serge Gorodetski, 1888, cité par Sophie Laffitte, in *Tchekhov*, Paris, Seuil, coll. Écrivain de toujours, 1955, p. 96.
 12. Oriza Hirata, note d'intention sur le site de Seinendan, URL : <http://www.seinendan.org/>, non daté.
 13. Voir Jean-Pierre Sarrazac, « La reprise (réponse au postdramatique) », in Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette (dir.), *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales*, n° 38-39, 2007, p. 12-13.
 14. Oriza Hirata, *Nouvelles du Plateau S*, *op. cit.*, p. 19-20.
 15. Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autre détour*, Belval, Circé, coll. Penser le théâtre, 2004, p. 96.
 16. Oriza Hirata, *Les Rois de l'aventure*, trad. Yutaka Makino, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2006, p. 106 et p. 170.
 17. *Ibid.* p. 127.
 18. *Ibid.*, p. 174-176.
 19. Voir Marion Boudier, « Des dramaturges "ignorants" : théorie et poétique de l'émancipation du spectateur chez M. Vinaver, O. Hirata et J. Pommerat », Actes du colloque international « Penser le spectateur », Université de Strasbourg, 28-30/03/2012, *Théâtre / Public*, Gennevilliers, à paraître.
 20. Oriza Hirata, *Nouvelles du Plateau S*, *op. cit.*, p. 11. Nous soulignons.
 21. *Ibid.*
 22. Oriza Hirata, entretien avec Marion Boudier, 03/03/2009.
 23. Oriza Hirata, entretien avec Marion Boudier, 20/05/2009.
 24. Zeami, *La tradition secrète du Nô*, trad. René Sieffert, Gallimard, 1960, coll. UNESCO d'œuvres représentatives, connaissance de l'Orient, p. 24 et 29.
 25. Oriza Hirata, *Nouvelles du Plateau S*, *op. cit.*, p. 77.
 26. Oriza Hirata, *Tokyo Notes*, trad. Rose-Marie Makino-Fayolle, Besançon, Solitaires intempestifs, 1998, p. 117.
 27. Oriza Hirata, *L'Art à la base de la nation [Geijutsu Rikkoku-ron]*, trad. Kazuhiko Ueda, 2001, cité sur le site de Seinendan, URL : <http://www.seinendan.org/>, non paginé.

28. Oriza Hirata, entretien avec Laurent Gutmann, Tokyo, 2002, in programme de *Nouvelles du Plateau S*, Théâtre National de Strasbourg, 2003.
29. Oriza Hirata, entretien avec Marion Boudier, 20/05/09.
30. Marion Boudier, « Suspension et neutralisation du jugement : un “sens saveur” », in « Le réalisme tranquille d'Oriza Hirata », *La Représentation du monde sans jugement : réalisme et neutralité dans la dramaturgie moderne et contemporaine*, op. cit., p. 489-506.
31. Roland Barthes, *Le Neutre*, Cours au Collège de France 1977-78, établi par Thomas Clerc, Paris, Seuil- Imec, coll. Traces écrites, 2002, p. 82.
-

INDEX

Mots-clés : Hirata (Oriza), personnage, comédien, dramaturgie