**Le théâtre japonais face au
théâtre occidental et à la tradition :
l'œuvre d'Osanai Kaoru (1881-1928)*
(Résumé de thèse)**

MASAKAZU HAYASHI

Le théâtre occidental, et plus particulièrement le théâtre russe, a joué un rôle fondamental pour le théâtre moderne apparu au début du XX^e siècle au Japon ; il continue encore à l'heure actuelle à exercer une influence non négligeable. Il faut pour le comprendre se pencher sur cette figure emblématique que fut Osanai Kaoru. Celui-ci donna en effet une impulsion remarquable au théâtre moderne japonais ou *shingeki* (littéralement « nouveau théâtre »), apparu avec l'occidentalisation du pays. Parce qu'il chercha à ériger le primat du texte, il produisit une rupture dans le paysage théâtral nippon dominé par la tradition, notamment par le kabuki, qui privilégiait le jeu de l'acteur et comportait nombre d'éléments purement mercantiles.

La présente thèse, qui se compose de trois parties, vise à examiner et à appréhender le parcours et l'œuvre d'Osanai ; elle

* Thèse de Doctorat d'Études théâtrales, sous la direction de Béatrice Picon-Vallin (CNRS, ARIAS), soutenue à l'Université Paris III le 10 mars 2010. Membres du jury : Georges Banu (Paris III), Jean-François Dusigne (Paris VIII), Cécile Sakai (Paris – Diderot Paris VII) et Jean-Jacques Tschudin (Paris – Diderot Paris VII). 505 p., bibliogr. p. 435-448, annexes (glossaire des termes japonais, chronologie, traductions), index.

s'articule autour du double paradigme de modernité et tradition, Osanai ayant entretenu avec cette dernière un lien complexe.

*

La **première partie** se concentre sur le parcours d'Osanai et distingue trois périodes : les années qui précèdent 1909, les années 1909 à 1924 et les années 1924 à 1928. Au cours de chacune des ces périodes, on assiste à plusieurs changements de paradigme.

Soucieux de faire du théâtre le miroir d'une société japonaise en mutation profonde, Osanai se passionne pour Ibsen et le naturalisme. Il s'inspire du théâtre indépendant européen et constitue avec l'acteur de kabuki, Ichikawa Sadanji II, une troupe qu'il baptise *Jiyū gekijō* (le Théâtre Libre). Il proclame alors haut et fort qu'il ne veut ni kabuki ni son avatar *shinpa* et cherche, à partir de ce double rejet, à construire un nouveau théâtre. Cependant il choisit de travailler avec des acteurs de kabuki issus de la troupe d'Ichikawa Sadanji II, ce qui n'est pas sans être paradoxal.

Osanai monte des spectacles qu'il n'a jamais vus jouer auparavant. Pour ce faire, il s'appuie sur des photos et diverses documentations. Les répétitions s'effectuent entre deux représentations de kabuki. Par la suite et jusqu'en 1912, ce sont les dramaturges occidentaux tels que Gorki, Hauptmann, Maeterlinck, Tchekhov et Wedekind, accompagnées de courtes pièces japonaises, qui sont montés¹. Cependant, il ne réussit pas à opérer le changement attendu dans le théâtre japonais. Il faut dire que le public du *Jiyū gekijō* est composé essentiellement de membres de l'intelligentsia et d'étudiants et est loin de représenter l'ensemble de la société japonaise.

Le séjour de huit mois qu'Osanai fait en 1912 et 1913 en Occident constitue un véritable tournant dans sa carrière. Bouleversé par les spectacles auxquels il assiste en Europe, et notamment par le Théâtre d'Art de Moscou (ses deux séjours moscovites² sont marqués par sa rencontre avec Konstantin Stanislavski), Osanai prend véritablement conscience de l'importance d'affranchir le théâtre du joug littéraire par le truchement de la mise en scène et

1 Les pièces jouées jusqu'en 1912 sont les suivantes : *Les Bas-fonds* de Gorki (traduit sous le titre de *Yoru no Yado* ou *L'Auberge de nuit*), *Âmes solitaires* de Hauptmann, *Le Miracle de Saint-Antoine* et *La Mort de Tintagiles* de Maeterlinck, *La Demande en mariage* de Tchekhov et *Une Demi-Heure avant le départ* de Wedekind.

2.. Le premier séjour a lieu du 26 décembre 1912 au 20 janvier 1913, le second à la fin juillet 1913.

du jeu de l'acteur. Tout en s'efforçant à partir de cette expérience de spectateur de repenser l'avenir du théâtre japonais, il ne parvient pas à trouver de véritables solutions à la question cruciale de la formation des acteurs. Alors que les spectacles donnés par le *Jiyū gekijō* se font de plus en plus rares, Osanai déploie une intense activité dans les théâtres « commerciaux ». Il se lance dans une nouvelle expérience, le cinéma, en entrant à la firme Shōchiku où il dirige l'école annexe des acteurs et le tournage de quelques films muets. Sollicité de toute part et gêné par les contraintes économiques, il a du mal à atteindre son idéal artistique mais montre un regain d'intérêt pour la tradition.

Il finit par s'approcher de son but grâce au *Tsukiji shōgekijō* (le Petit Théâtre de Tsukiji) qu'il fonde en juin 1924 avec son disciple Hijikata Yoshi, qui a lui aussi séjourné en Europe et qui a été marqué par sa découverte des mises de scène de Meyerhold. Il fait construire avec les financements de ce dernier une construction légère, autorisée à la suite du séisme de 1923, comme un îlot de résistance contre l'emprise de l'argent. Il se projette ainsi pour le théâtre d'avenir. Le théâtre fonctionne comme un laboratoire de recherche et présente des répertoires pointus et éclectiques dans une urgence incroyable. Quelques 120 pièces sont ainsi montées par trois metteurs en scène – Osanai, Hijikata et Aoyama³ – jusqu'à la scission du théâtre fin 1929.

Animé par la profonde conviction de préparer le terrain des futures pièces japonaises, Osanai déclare avant l'inauguration du Petit Théâtre de Tsukiji ne vouloir monter que des pièces occidentales pendant deux ans au moins pour inciter à créer « de nouvelles techniques scéniques ». Cette décision provoque une polémique virulente de la part des auteurs japonais.

De fait, dès 1926, cherchant à élargir son public, il monte de nouvelles pièces japonaises comme *En, l'ascète*⁴ de Tsubouchi Shōyō, un pionnier du *shingeki* et le traducteur des œuvres complètes de Shakespeare. En effet, dans la dernière phase de sa vie, sa quête de forme et de fond conjointement à son désir de toucher un public plus vaste le conduit à s'atteler à la relecture des classiques. Il s'intéresse alors à Chikamatsu qui est considéré comme le plus grand dramaturge du Japon du début du XVIII^e siècle.

3. À partir de la 66^e programmation, ils sont rejoints par le metteur en scène Kitamura Kihachi.

4. Cette pièce est traduite en français sous le titre de *l'Ermite* en 1920. Elle devait être montée en France mais le projet n'aboutit pas.

Tandis que l'adaptation des *Batailles de Coxinga* (1715), œuvre célèbre de Chikamatsu, est mise en route, Osanai se rend en Union soviétique en novembre 1927 à l'occasion du dixième anniversaire de la révolution d'Octobre. Il est alors très intéressé par le théâtre soviétique, et par Vsévolod Meyerhold en particulier. Après ce voyage, il achève cette adaptation dans un élan syncrétique sur le modèle de Meyerhold. Il délègue la mise en scène de cette pièce à Hijikata qui s'engage, toujours en suivant le modèle meyerholdien, dans le choix artistique tracé par Osanai.

L'œuvre d'Osanai est brusquement interrompue par la mort prématurée du metteur en scène en 1928. La troupe du Petit Théâtre de Tsukiji est dissoute, mais le théâtre lui-même devient un bastion du théâtre prolétarien.

*

Dans une **deuxième partie**, nous nous penchons sur quelques lignes thématiques révélatrices du rapport d'Osanai à la modernité et au théâtre occidental. La question du modèle et celle des influences occidentales se déclinent en de nombreuses notions comme altération, imitation, emprunt, imprégnation, etc., et revêtent une importance capitale.

Tout d'abord nous traitons des réformes qu'Osanai entame au cours de sa première période quand il place le texte traduit au cœur de ses mises en scène et nous examinons quelques formules-clés comme ce qu'il appelle « l'ère de la véritable traduction » ou l'esprit d'« amateurisme » qu'il revendique avec tout ce que cette notion implique d'hétérogénéité, voire de paradoxe quant à l'idée du corps japonais au service du texte occidental. Un bilan des activités au sein du *Jiyū gekijō* et des rapports aux sources occidentales est donné.

La question du public est ensuite examinée et met en évidence l'influence sur Osanai du *Théâtre du peuple* de Romain Rolland et du travail de Max Reinhardt. Cette double influence explique que lors de la fondation du Petit Théâtre de Tsukiji, Osanai se proclame leader du peuple. La double quête d'un théâtre populaire et national le conduit à renouer avec le kabuki, théâtre soutenu par un vaste public populaire mais qui acquiert peu à peu un statut de grande forme classique nationale. L'idée de spectacle syncrétique est examinée ultérieurement.

Le chapitre suivant est consacré à l'examen de l'émergence et à l'évolution de la mise en scène. Osanai, qui a lu Gordon Craig et

Carl Hagemann⁵ essaie d'instaurer la notion de mise en scène d'après le modèle du Théâtre d'Art de Moscou. Nous nous penchons d'abord sur son premier spectacle, *John Gabriel Borkman* d'Ibsen, puis sur deux spectacles emblématiques, *Les Bas-fonds* de Gorki et *La Cerisaie* de Tchekhov, sur lesquels il revient à maintes reprises. Imprégné du concept traditionnel de *geidō* (ou « voie de l'art », qui implique notamment l'acte de copier, puis l'émancipation des formes apprises pour atteindre enfin à la création), Osanai s'efforce dans sa première phase de calquer ses mises en scène sur celles de Stanislavski. Par la lente maturation de son travail, il essaye néanmoins de s'affranchir du modèle russe et d'affiner son art en se forgeant ses propres modèles et en recourant au procédé de l'allusion, comme l'on peut le constater dans les deux mises en scène de 1925 et 1927 de *La Cerisaie*.

Le dernier chapitre de la deuxième partie porte sur les influences concrètes de quatre visionnaires occidentaux. D'abord Gordon Craig, dont l'ouvrage *The Art of the Theater* (1905) permet à Osanai de prendre conscience de l'autonomie du théâtre et du rôle fondamental du metteur en scène (notons que la lecture de Craig l'incite à étudier le *nō*). Ensuite Konstantin Stanislavski, qu'il vénère et qui lui permet de prendre conscience du rôle de la mise en scène et de l'art du jeu de l'acteur en tant que pivot essentiel de la création. Puis Max Reinhardt, figure incontournable du théâtre de la première moitié du XX^e siècle, dont les spectacles qu'il verra de lui à Berlin vont le décevoir mais dont il se rendra compte dans les années 1920 de la diversité et de l'évolution. Enfin, Vsévolod Meyerhold, qu'il découvre à travers les propos de Hijikata, qui a vu ses spectacles en 1923 à Moscou, et à travers certains ouvrages américains. Vers 1927, l'engouement d'Osanai pour Meyerhold est à son comble et c'est pour voir les mises en scène de ce dernier qu'il fait le voyage en URSS en novembre 1927. Bien que ses écrits soient laconiques à l'égard de l'emprunt fait au kabuki par Meyerhold, Osanai montre un regain d'intérêt pour la biomécanique en raison du projet de réappropriation du kabuki qui est alors le sien. Il ramène de Moscou nombre de documentations et de photographies et joue de ce fait le rôle de « catalyseur » pour l'essor de l'étude de Meyerhold au sein du Petit Théâtre de Tsukiji.

*

5. Carl Hagemann (1871-1946) est connu par ses écrits théoriques, notamment *Regie* [La mise en scène] (Berlin, Schuster und Loeffler, 1912).

La **dernière partie** est consacrée à l'examen du rapport complexe qu'Osanai a entretenu avec la tradition, et notamment avec le kabuki. Ce rapport, encore mal évalué au Japon, fait la preuve du caractère paradoxal de la modernité.

Si la tradition n'est pas essentielle au cours de la première période d'Osanai, elle n'en reste pas moins importante comme l'attestent nombre d'articles qu'il consacre aux spectacles de kabuki avant de créer le *Jiyū gekijō*. Très tôt, il critique l'influence à ses yeux pernicieuse du réalisme occidental sur le kabuki de l'ère Meiji (1868-1912)⁶ et il invite à s'en écarter pour retourner à la véritable tradition alors qu'il s'appuie sur ce réalisme au *shingeki*. Sa quête d'un théâtre national et sa volonté de toucher un large public qu'il manifeste dans sa dernière phase expliquent que la réappropriation du kabuki devienne un enjeu essentiel aux yeux d'Osanai.

Alors qu'il connaît le kabuki sur le bout des doigts, il privilégie néanmoins le regard distancié et, sans en être pour autant tout à fait satisfait, il s'appuie sur les critiques étrangers pour appréhender le kabuki. Lui-même relit les classiques et met en scène des pièces de néo-kabuki. Il poursuit la logique du détour en montant les adaptations étrangères de classiques japonais comme, entre autres, *The Faithful* de l'Anglais John Masefield (1878-1967) qui est une adaptation de *Chūshingura* (*Le Trésor des vassaux fidèles* ou les *Quarante-sept Rōnins*).

Fustigeant les idées féodales et les conceptions moralisatrices véhiculées par le kabuki, Osanai met en exergue la dislocation entre la forme et le contenu et fait porter ses efforts davantage, semble-t-il, sur la forme. Ne cessant de condamner le réalisme occidental et le rationalisme au kabuki, il s'attache à reconsidérer les arts mineurs (comme le vaudeville) et s'intéresse particulièrement à leur aspect ludique auquel sont sensibles les couches populaires : excentrisme, démesure, grotesque, absurdité, manque de sérieux, sur fond d'évidence spectaculaire. Prolongeant cette réflexion, Osanai fait l'apologie de la dimension vaudevillesque ou acrobatique du kabuki et s'efforce d'en tirer parti.

À la fin de sa vie, le dialogue qu'Osanai entretient avec la tradition est devenu le moteur essentiel de sa démarche créatrice. La position qu'il adopte alors ne peut malheureusement pas être transmise en raison de l'émergence soudaine du théâtre prolétarien

6. Il s'agit de l'ensemble de « réformes » effectuées par deux grands noms du kabuki, Danjurō IX et Kikugorō V, à travers des pièces qu'on appelle *katsureki*(*geki*) ou *zangiri-mono*.

et de l'entrée dans la période de la guerre au début des années 1930.

Afin de nous permettre de prolonger la réflexion sur le paradigme de la tradition, nous nous penchons ensuite sur deux metteurs en scène d'une génération différente, qui entretiennent par ailleurs un rapport privilégié avec le théâtre russe : il s'agit de Suzuki Tadashi, l'un des chefs de file de l'*angura*⁷ en révolte contre le *shingeki* institutionnalisé, et de Miyagi Satoshi, qui commence sa carrière dans les années 1990 en fondant la compagnie Ku Na'uka (du russe « K nauke », soit en français « Vers la science »)

Depuis *Sur les Passions dramatiques* (1969), Suzuki puise aux sources du *nō* et du kabuki tout en s'appropriant la théorie de Stanislavski⁸. En effet l'œuvre de Tsuruya Nanboku et les œuvres théoriques de Zeami l'ont incité à prendre conscience du fond prélinguistique spécifiquement japonais et à concentrer ses réflexions anthropologiques autour de la corporalité de jeu, champ laissé en friche par le *shingeki*.

En revanche, l'approche de Miyagi est toute autre. Pour s'extirper du carcan réaliste, il prend comme modèle le théâtre de marionnette. Il convoque la tradition, élabore le principe de séparation entre récitation et présence corporelle et réinvente de ce fait les structures formelles sur la base de l'ancienne tradition. Il poursuit ainsi sa création à la lisière des deux pôles du théâtre occidental et de la tradition.

*

L'importance de l'héritage d'Osanaï est flagrante quand on se penche sur l'histoire du *shingeki* de l'après-guerre où bon nombre d'acteurs marquants ainsi que de metteurs en scène et de techniciens sont passés par le Petit Théâtre de Tsukiji. Ce constat est également perceptible au vue de leurs répertoires, et ce en raison d'au moins deux pièces « découvertes » par Osanaï, *Les Bas-fonds* et *La Cerisaie* qui, après 1945, n'ont cessé d'être montées au Japon.

Il faut aussi souligner la modernité de l'œuvre d'Osanaï en dehors du théâtre induite par sa quête de nouvelles expériences qui le rend présent sur plusieurs fronts artistiques comme la littérature, la danse, la musique, le cinéma.

Si, de nos jours, l'eurocentrisme prôné par le *shingeki* est en déclin et si ce « nouveau théâtre » est considéré comme révolu,

7. Traduction abrégée en japonais de l'anglais *underground*.

8. Signalons que Suzuki a reçu en Russie le prix Stanislavski en 2003 et qu'il a collaboré avec des metteurs en scène russes, dont Youri Lioubimov.

force est de constater cependant que l'œuvre d'Osanai a été déterminante pour le théâtre japonais dans la mesure où elle a permis d'en appréhender le fondement à travers un regard porté aussi bien sur le théâtre occidental que sur la tradition nationale. On peut dès lors percevoir l'histoire du théâtre japonais comme un théâtre oscillant en permanence entre ces deux pôles.