



SUGIMOTO
BUNRAKU
SONEZAKI
SHINJŪ

10 - 19 octobre 2013

Théâtre
de la
Ville
P A R I S

DIRECTION
EMMANUEL
DE MARCY-
MOTA

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS

42^e édition

« La mort elle-même devient belle »

Entretien avec Hiroshi Sugimoto



En France, vous êtes surtout connu comme photographe, et l'on connaît mal vos incursions dans le domaine des arts de la scène. Quand les avez-vous découverts ?

J'ai toujours été familier des arts de la scène japonais. Mon père était un homme d'affaires qui aimait beaucoup les arts et qui a longtemps offert son patronage à des artistes appartenant à différentes traditions. Ma mère pratiquait la danse dite *buyô* et détenait même une licence d'enseignement. La maison familiale se muait régulièrement en une sorte de salon pour ces artistes, et résonnait de bout en bout du son du *shamisen*, des voix des récitants ou des conteurs comiques (*rakugo*). Dès la petite enfance, mes oreilles se sont ainsi familiarisées avec les rythmes japonais qui sont la base des arts de la scène. Vous connaissez ce sens du « ma » qui les caractérise : un intervalle de temps qui est aussi bien « un espacement », mais – et c'est très important – il s'agit toujours de travailler sur les retards, les effets de syncopes, sur ce qui ne tombe pas

juste ; bref un rythme inexact, car il ne saurait se plier entièrement à la mesure. On est très loin en effet de la mesure parfaite de la musique occidentale ; on y est, intentionnellement, dans une sorte d'imperfection. De la même manière qu'on évite dans les arts visuels du Japon tout effet de symétrie, toute définition d'un centre, d'un axe ordonnant par un milieu arithmétique. Il n'est pas de genre, de discipline, de sensation qui ne soit travaillé par ce sens du « ma ». J'en suis imbibé depuis toujours et il m'est donc très cher. C'est une source vitale, jaillissant de nos arts de la scène. Si, parvenu à la soixantaine, je me suis senti requis par eux, c'est aussi parce que j'ai voulu prendre du recul par rapport à une pratique assise sur une matérialité, ou qui tend à fixer les choses dans la matière, à leur conférer une semi-pérennité, fût-elle sous l'espèce d'une simple surface comme dans la photographie. Le sentiment m'est peu à peu venu que cet art de la surface est finalement d'un niveau inférieur, et que le sommet de l'art est du côté des arts de la performance. Ici, la perfection, l'achèvement doit être atteint dans le moment même de son émergence, juste avant de disparaître, en ne cherchant nullement à se conserver, sinon, peut-être, dans la mémoire. C'est l'étape suprême de l'art, celle où il refuse de devenir objet. J'ai poursuivi encore cette recherche dans *Sambasô*, une performance récente, créée à New York, avec l'acteur de *kyôgen*² Nomura Mansai. Je voulais que l'on puisse y pressentir comme les signes d'une épiphanie, celle d'un élément que je serais tenté d'appeler « divin », faute de pouvoir

Sugimoto Bunraku Sonezaki Shinjû

Mise en scène et direction artistique, **Hiroshi Sugimoto**

Composition et direction musicale, Tsurusawa Seiji

Chorégraphie, Waka Yamamura

Vidéo, Hiroshi Sugimoto et Tabaimo

Avec Tsurusawa Seiji (shaminsen), Kiritake Kanjuro (manipulateur), Yoshida Ichisuke (manipulateur) et 23 interprètes

Organisateurs, The Japan Foundation, The Odawara Art Foundation (Tokyo)

Conseillère, Emmanuelle de Montgazon

Traduction et surtitrage, Patrick De Vos

D'après l'oeuvre originale *Sonezaki shinju tsuketari Kannon meguri* de Chikamatsu Monzaemon (extraite de *Shin-Nihon koten bungaku taikei*, Iwanami Shoten Publishers)

Production The Odawara Art Foundation (Tokyo)

Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris

En collaboration avec Bunraku Kyokai (Osaka) et la Maison de la Culture du Japon à Paris

Avec le soutien de Boucheron Paris, Costume National et Shiseido pour la production de ce spectacle au Japon

Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès, de la Fondation Franco-Japonaise Sasakawa et de la Fondation pour l'étude de la langue et de la civilisation japonaises sous l'égide de la Fondation de France



BOUCHERON
PARIS

COSTUME NATIONAL

SHISEIDO

En partenariat avec France Inter



Spectacle créé le 14 août 2011 au Kanagawa Arts Theater (Japon)

Durée : 2h25 avec entracte | Spectacle en japonais surtitré en français

Du 10 octobre 2013 au 26 janvier 2014, le Festival d'Automne à Paris s'associe à la Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent pour présenter l'exposition *Accelerated Buddha* d'Hiroshi Sugimoto.

Partenaires média du Festival d'Automne à Paris et du Théâtre de la Ville



Le Monde

LES INROCKUPIBLES

arte

www.festival-automne.com – 01 53 45 17 17 | www.theatredelaville-paris.com – 01 42 74 22 77

Photos couverture et pages intérieures : © Hiroshi Sugimoto

mieux exprimer ce que représente le personnage éponyme – dont le nom est intraduisible. J'ai finalement nommé cette pièce *Divine Dance* (non sans allusion à *La Divine Comédie*). « Divine » aussi parce qu'il s'agit d'une danse sacrée que, dans les premiers temps de l'humanité au Japon, les hommes auraient offert aux dieux au moment de sceller un pacte fondateur avec eux. Je ne connais pas d'autre exemple de danse dans le monde qui nous relie à des temps aussi reculés. Car celle-ci nous met en communication avec les mythes anciens, à travers une transmission continue, celle des acteurs d'abord dont on peut remonter le cours jusqu'au XV^e siècle au moins, et au-delà à travers la tradition orale des récits. Cette ligne généalogique n'est peut-être pas sans rapport avec l'histoire de la royauté japonaise, dont la continuité est avérée depuis le VII^e siècle, mais que les mythes prolongent bien au-delà, en la faisant remonter à des temps immémoriaux. Il y a quelque chose de merveilleux, et d'unique au monde, dans ces continuités propres à la civilisation japonaise ; c'est en particulier le cas des arts de la scène qui s'y sont transmis de façon ininterrompue, d'homme à homme, de façon vivante. Le théâtre grec est certes très ancien, mais il nous est parvenu au prix de solutions de continuité énormes, et d'une disparition quasi totale de ses formes scéniques.

Dans cette longue histoire au Japon, il y a aussi des discontinuités. Le *bunraku* est plus récent : il date du XVII^e siècle et il a fallu des décennies pour qu'il ressemble à la forme que nous lui connaissons aujourd'hui.

Je ne voulais évidemment pas dire que dans le cas du Japon, ces arts scéniques se soient transmis à l'identique. Bien au contraire, la modification est pour ainsi dire de rigueur. On parle dans la poésie classique de *honkadori*, d'une technique éprouvée consistant à s'appuyer sur un modèle. Il ne s'agit pas de citer, ni de copier, mais de transposer, de faire autre chose avec le même. Les grandes anthologies de l'antiquité se renouvelaient ainsi. On ne peut lire le *Shin-kokinshū* (*Nouveau Recueil des poèmes anciens et modernes*) en ignorant le *Kokinshū*³ qui le précède et cette pratique du *honkadori*. La question de l'originalité et du droit de procéder ainsi ne se posait pas, car rien n'était plus éloigné des hommes du passé que notre conception des « droits d'auteur » : imiter les modèles consacrés pour leur qualité était une chose parfaitement naturelle au Japon, et en Extrême-Orient de manière générale. Il en allait de même de Chikamatsu Monzaemon, l'auteur de *Sonezaki shinjū*, qui possédait une culture littéraire phénoménale,



incluant bien sûr les classiques chinois. Il s'y réfère constamment. C'est là, je crois, une dimension fondamentale de la culture japonaise : on y cherche à définir, à exprimer la modernité d'une époque, moins dans la négation de celles qui précèdent que dans leur réinterprétation, dans une réappropriation singulière, en cherchant à les faire coïncider à nouveau avec le présent.

Dans votre démarche de « réappropriation » des arts scéniques du passé, pourquoi vous êtes-vous intéressé d'abord au *bunraku* ? Ce sont les marionnettes qui vous ont attiré ?
Avant de m'intéresser au *bunraku*, j'ai monté deux *nô* : un grand classique, *Yashima* de Zeami, puis, toujours en bénéficiant de la collaboration de grands acteurs du *nô*, *Takahime*, adapté de *At the Hawk's Well* (*Au puits de l'épervier*) de W.B. Yeats. L'écrivain irlandais avait écrit cette pièce en 1916 sous l'influence du *nô* qu'il avait pu lire dans les traductions de Fenellosa. La découverte du *nô*, de sa dramaturgie des revenants, lui avait permis de réinvestir de façon originale les mythes celtiques qui nourrissent son univers littéraire, de les réinscrire dans la modernité. C'est évidemment en cela que la pièce me questionnait. Après le *nô*, je ne pouvais qu'aller vers le *bunraku*, encore qu'il y ait aussi ce troisième genre qu'est le *kabuki* dans notre tradition théâtrale, mais il m'intéresse moins : trop kitsch. Et trop coûteux ! Il est vrai aussi qu'avant cela j'avais photographié les figures de cire de M^{me} Tussauds, la photographie me permettant de jouer avec des effets de réel. Cette fois, il s'agit de reprendre ce travail mais avec les moyens des poupées du *bunraku*, et la technique très sophistiquée de ce théâtre pour conférer à ces objets morts une réelle présence, de les montrer comme des choses vivantes. La photographie a toujours été pour moi une technique pour ressusciter ce qui est mort, et en ce sens elle me destinait assez naturellement à ce théâtre.

À quelles conditions cet art particulier du *bunraku* peut-il être réinscrit aujourd'hui dans notre modernité ?

La logique de la tradition est en effet de se réécrire sans cesse au présent. Et cela ne se fait pas forcément en cherchant désespérément à faire des avancées. Il faut souvent aller à reculons, revenir en arrière, voire même remonter aux commencements pour progresser. C'est une loi de la tradition. Est-ce pour cela que je me suis intéressé à la toute première des pièces dites de *sewamono* (« genre domestique ») de Chikamatsu ? Elle constitue en effet un point de départ auquel il fallait revenir, parce que la charge du réel y était aussi très forte. C'est une pièce-reportage, il ne faut pas l'oublier. Je me suis très vite rendu compte que le plus moderne était dans cette pièce qui est aujourd'hui l'une des plus anciennes du répertoire, qu'il fallait rejoindre ce commencement, cette pièce pionnière avec laquelle Chikamatsu réinventait le genre des *sewamono* pour les poupées. Elle travaillait au cœur de l'actualité de l'époque. Mais si elle est un chef-d'œuvre, cela tient aussi à son sujet, le *shinjû*, le suicide d'amour, et à la façon dont Chikamatsu l'a abordé. Sous sa plume, cette histoire sinistre est comme transfigurée ; la mort elle-même s'y transforme et devient belle. La pièce est tendue vers un temps absent, celui d'après la mort, qu'elle donne à imaginer. Elle a convaincu la jeunesse de l'époque que ce temps était celui d'une expérience de la beauté qui ne pouvait avoir lieu dans le monde des vivants. Au cours de la période d'Edo, la spiritualité du Bouddhisme a perdu beaucoup de son influence, mais cette pièce eut l'effet de redonner du sens, de ressusciter la pensée de ce qu'on appelle la Terre Pure. Notre bas monde est impur, dit cette pensée, et ce n'est que dans l'autre monde que l'on peut s'en libérer, que les âmes peuvent accéder à la Pureté. Et ce fut une ruée. Les suicides d'amour proliférèrent, devinrent

quasiment une mode – les jeunes se tuèrent par centaines : un véritable phénomène social. À tel point que les autorités prirent des mesures très sévères : les suicidés furent notamment privés de funérailles, ce qui, dans la doctrine bouddhique, pouvait entraver leur cheminement vers la bouddhité ou la réincarnation. La pièce fut aussi proscrite en 1723 et il fallut attendre deux siècles et demi avant qu'on ne la remette à l'affiche. J'ai pensé qu'il y avait sens à la restituer aujourd'hui dans son intégralité, car cela n'avait jamais été fait.

Vous avez donc choisi de rétablir la longue scène d'ouverture dite du pèlerinage à la déesse Kannon, scène qu'on a toujours coupée depuis les premières reprises de la pièce dans les années 1950, car on la jugeait fastidieuse.
Elle est essentielle cependant pour comprendre la pièce et son héroïne, O-Hatsu. Il s'agit d'une misérable fille de joie, contrainte de se prostituer dans les quartiers de plaisirs sans qu'elle puisse entrevoir la fin de son calvaire. Son unique salut repose dans une foi profonde en Kannon, divinité qui lui offre la garantie d'être sauvée de sa condition malheureuse, d'être accueillie après la mort dans la Terre Pure. On ne peut comprendre sa décision de mourir sans cela. Et c'est elle qui prend les devants, qui tire l'action vers sa conclusion : Tokubei, son amant, ne fait que suivre, se laisse entraîner, sans y croire autant qu'elle, et l'on peut même sentir des résistances chez lui. Toujours est-il que dans un contexte chrétien, où le suicide est considéré comme une offense à Dieu – peut-être même l'offense suprême – une telle volonté de mourir, affirmée comme elle l'est ici, aurait sans doute été impensable. On ne peut y disposer à sa guise de la vie que Dieu vous a confiée. Alors qu'au Japon, détruire sa vie dans le but d'être accueilli par la divinité et d'entrer dans un état de Pureté est parfaitement concevable. Mais ce n'est pas *Roméo*

et Juliette, car dans la pièce de Shakespeare, la mort des amants est finalement due à un malentendu, aux aléas du destin. De ce point de vue, la mort de O-Hatsu et de Tokubei ne peut être dite tragique.

La traduction française de la pièce est présentée dans une anthologie complète, *Les Tragédies bourgeoises* de Chikamatsu.

Au sens strict, je dirais qu'il y a contresens à parler de « tragédie ». Car ils vont à la mort, sereins, anticipant le bonheur à venir. Serait-il exagéré de parler de *happy end* ? Certes, il y a un côté pathétique dans leur adieu au monde : ils abandonnent leurs parents à la tristesse de la séparation. Il y a aussi tout un aspect malheureux, mais qui appartient aux contradictions de ce monde. L'amour des deux héros est en proie à des contrariétés : il est marié, elle appartient à une catégorie d'êtres méprisables que même un magasinier d'un commerce d'huile ne saurait épouser. Toutes sortes de pressions sociales pèsent terriblement mais il y a une humanité qui est plus forte, plus profonde, que le terme japonais de *jô* (情) exprime bien. Le mot est difficile à traduire ; il peut vouloir dire : « amour », « tendresse », « pitié », « affection », « compassion », « désir sensuel », mais ne coïncide avec aucun de ces sens en particulier. Il en est comme la somme. Il est ce sentiment, cette force irrépressible qui demande à se réaliser quels que soient les obstacles que la société y oppose, quitte à les conduire dans la mort. Ce *jô* est au cœur de la dramaturgie de Chikamatsu, mais dans *Sonezaki shinjû* – la scène inaugurale du pèlerinage en est l'annonce – il s'accomplit grâce à Kannon, grâce à la foi dans sa miséricorde : sans tristesse, et même porté par l'allégresse qui hâtent les amants vers la mort, vers la bouddhité promise. C'est pourquoi dans les représentations de notre spectacle au Japon, Kannon paraît sur la scène sous la forme d'une antique statue, que l'on pourra



d'ailleurs voir à Paris dans l'exposition qui m'est consacrée à la Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent : *Accelerated Buddha*.

Votre approche est double et apparemment paradoxale : vous restaurez le passé enfoui d'une œuvre perdue par la tradition, vous revenez à sa lettre authentique, et simultanément vous bouleversez de fond en comble les modalités, la grammaire technique de la représentation. Comment les artistes de la manipulation, les récitateurs et musiciens ont-ils accepté de vous suivre ?

Je suis en effet parti du texte le plus proche de celui de la première en 1703 et je n'en ai pas coupé une virgule. On ne sait rien, ou presque, de la façon dont il était mis en scène ; aucune trace non plus de la partition musicale. Il a donc fallu tout imaginer. Sur le plan musical, on ne pouvait adopter le rythme tranquille des pièces d'antan ; les représentations ne se déroulent plus sur une journée entière comme autrefois. La scène du pèlerinage en particulier, avec ses 33 étapes, le long et lent développement rhétorique autour des noms de temples, s'annonçait redoutable. J'ai donc demandé à Tsurusawa Seiji de la concevoir comme une ouverture à l'usage d'un Jimmy Hendrix du *shamisen* qui apparaîtrait des dessous de scène. Une autre des rares choses que l'on sait de l'époque de la création est que les poupées n'étaient pas encore manipulées à trois, selon la formule aujourd'hui plus que consacrée, mais à un seul marionnettiste. C'est le génie de l'époque, Tatsumatsu Hachirôbei, qui a créé le personnage de O-Hatsu, et la tradition orale rapporte qu'il est l'auteur de maintes innovations. Kiritake Kanjûrô a merveilleusement relevé le défi de cette manipulation en solo. Pour ce qui est des inventions, il n'a pas été en reste car il s'est ingénié à compenser l'absence de ses deux assistants en conférant

à la poupée une mobilité jusqu'à alors inédite : celle, notamment, de chaque doigt des deux mains, phalange par phalange. Il a également conçu un costume original à partir du motif, repris d'une œuvre d'une artiste aborigène, d'un foulard de chez Hermès. J'ai cherché personnellement à « agrandir » les marionnettes et leur donner plus de vie et c'est pourquoi j'ai demandé aux artistes de se masquer continûment, ce qu'ils ne font pas d'ordinaire. Je dois dire que j'ai été sidéré par l'énergie, le volontarisme de ces artistes, parmi les plus brillants du *bunraku* d'aujourd'hui. Je ne les ai pourtant pas ménagés. En particulier les marionnettistes que j'ai obligés à travailler dans la plus grande obscurité et selon un axe perspectif qui leur est totalement étranger, car il les prive de leur orientation fondamentale dans l'espace, qui est latérale. Je les oblige ainsi à prendre des risques dont ils ne sont pas du tout familiers. Mais loin d'opposer une résistance à mes demandes incongrues, ils prenaient les devants, et parfois c'était moi qui devais tempérer leurs ardeurs réformistes. Ces trésors vivants se révélaient finalement plus radicaux que moi.

Propos recueillis et traduits par Patrick De Vos

¹ Danse de style ancien, issue principalement de la tradition du *kabuki*.

² Farces qui, traditionnellement, faisaient office d'intermède entre deux pièces de *nô*.

³ Ou *Kokinwakashû*, la première anthologie de *waka* (poème de 31 syllabes) compilée sur ordre impérial.achevée autour de 912, elle compte 1111 *waka*, qui constituèrent des modèles pour les générations suivantes. Quelque deux cents ans plus tard, le *Shin-kokinshû* (anthologie achevée en 1205) allait exercer une influence non moins importante, notamment sur les poètes du théâtre *nô* des siècles ultérieurs.

Hiroshi Sugimoto

Né à Tokyo en 1948, Hiroshi Sugimoto étudie la photographie aux États-Unis dans les années 1970. Artiste pluridisciplinaire, il travaille avec la photographie, la sculpture, les installations et l'architecture. Son art relie les idéologies orientales et occidentales tout en examinant la nature du temps, de la perception, et les origines de la conscience. *Dioramas, Theaters, Seascapes, Architecture, Portraits, Conceptual Forms et Lightnings fields* sont ses séries les plus connues. Ses œuvres figurent parmi de nombreuses collections publiques, dont celles du Metropolitan Museum of Art et du MoMA à New York, de la National Gallery et de la Tate Modern à Londres, et du Musée national d'art moderne ainsi que du Musée d'art contemporain de Tokyo. La série *Portraits*, initialement produite pour le Deutsche Guggenheim Berlin, a été également présentée au Guggenheim Bilbao en 2000 et au Solomon R. Guggenheim New York en mars 2001.

En 2006, une rétrospective de ses œuvres a été organisée par le Hirshhorn Museum de Washington, D.C et le Mori Art Museum de Tokyo, donnant lieu à la publication d'une monographie intitulée « *Hiroshi Sugimoto* ». Au début des années 2000, il commence des mises en espaces et débute ses collaborations avec les arts vivants traditionnels : *Noh performance of Yashima daiji* interprété par Naohiko Umewaka au Kunsthaus Bregenz en Autriche et à la Dia Center for the Arts à New York en 2001, *Modern Noh - The Hawk Princess* à la Japan Society de New York en 2005, et récemment *Sanbaso - Kami hisomi iki* au Kanagawa Arts Theatre à Yokohama en 2011 puis au Solomon R. Guggenheim Museum de New York en 2013. En 2011, il crée en collaboration avec la compagnie Nationale

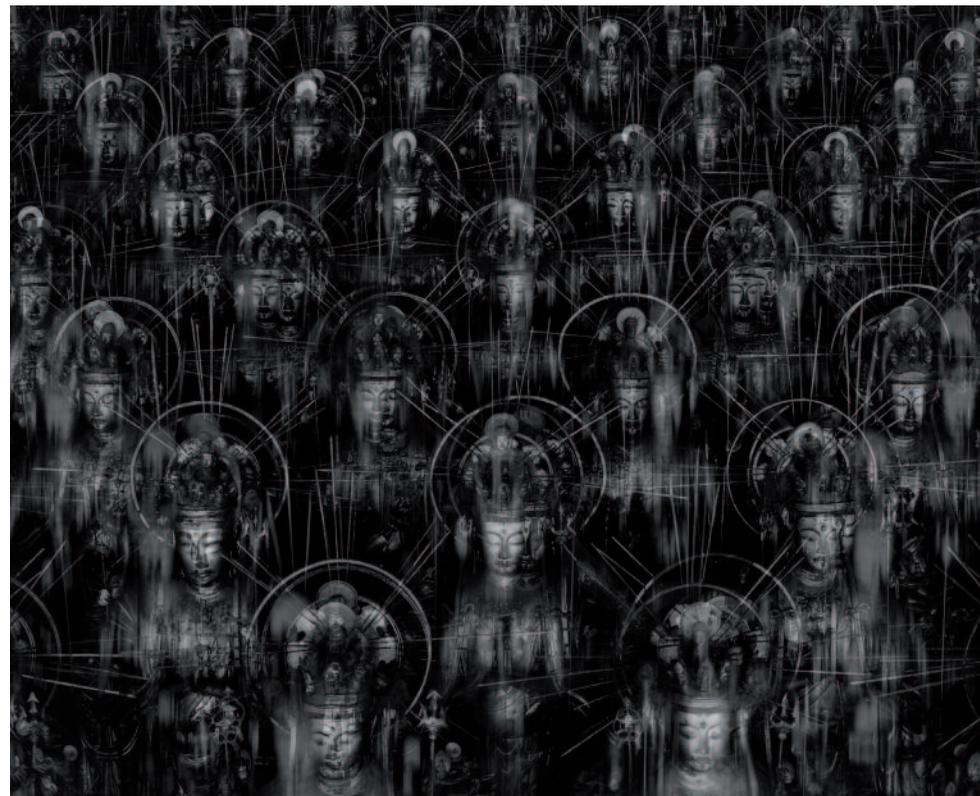
de Bunraku d'Osaka, *Sugimoto Bunraku Sonzaki Shinjû*, au Kanagawa Arts Theatre et devient le premier artiste à revisiter une pièce du *bunraku* traditionnel.

En 2008, à l'occasion d'une exposition personnelle au 21st Century Museum of Contemporary Art de Kanazawa, intitulée « *The History of History* », il regroupe ses propres œuvres avec des pièces de sa collection d'art ancien japonais et dévoile ainsi un aspect essentiel de son travail en dialogue et questionnement avec les sources les plus anciennes de civilisation et de spiritualité.

Il étend également son champs d'activité à la littérature et à l'architecture. En 2008, il publie un second essai au Japon, *Utsutsu-na-zo* (Edition Shinchosha), et fonde New Material Laboratory à Tokyo alors qu'il est impliqué dans la conception des espaces extérieurs et l'aménagement du Izu Photo Museum (2009). Il a également conçu l'aménagement de Oak omotesando à Tokyo (2013).

Il crée Odawara Art Foundation en 2009, qu'il va doter d'un lieu dont il conçoit actuellement l'architecture et l'aménagement paysagé.

Hiroshi Sugimoto est lauréat du Mainichi Art Prize (1988), du Hasselblad Foundation International Award in Photography (2001), du prix Photo España (2006) et du Praemium Imperiale Award (2009).



Hiroshi Sugimoto

ACCELERATED BUDDHA

exposition 10 octobre 2013 – 26 janvier 2014

Fondation
PIERRE BERGÉ
YVES SAINT LAURENT

5 avenue Marceau - Paris 16^e
Métro : Alma Marceau
de 11 h à 18 h (fermé le lundi)



© Hiroshi Sugimoto



La Fondation d'entreprise Hermès accompagne celles et ceux qui apprennent, maîtrisent, transmettent et explorent les gestes créateurs pour construire le monde d'aujourd'hui et inventer celui de demain. Guidée par le fil rouge des savoir-faire et par la recherche de nouveaux usages, la Fondation agit suivant deux axes complémentaires : savoir-faire et création, savoir-faire et transmission.

La Fondation développe ses propres programmes : expositions et résidences d'artistes pour les arts plastiques, New Settings pour les arts de la scène, Prix Émile Hermès pour le design, appels à projets pour la biodiversité. Elle soutient également, sur les cinq continents, des organismes qui agissent dans ces différents domaines.

Toutes les actions de la Fondation d'entreprise Hermès, dans leur diversité, sont dictées par une seule et même conviction : *Nos gestes nous créent.*

www.fondationentreprisehermes.org