

TOSHIKI OKADA

Hot Pepper, Air Conditioner, and the Farewell Speech

2 - 5 OCTOBRE 2010

We Are the Undamaged Others

7 - 10 OCTOBRE 2010



T2G

Théâtre de Gennevilliers
Direction : Pascal Rambert
Centre Dramatique National
de Création Contemporaine

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS

39^e édition

TOSHIKI OKADA

Hot Pepper, Air Conditioner, and the Farewell Speech



Théâtre de Gennevilliers
2 au 5 octobre, samedi, lundi 20h30,
mardi 19h30, dimanche 15h
Spectacle en japonais surtitré en français
Durée : 1h10

Mise en scène, **Toshiki Okada**
Régisseur général, Masaya Natsume
Lumière, Tomomi Ohira
Son, Norimasa Ushikawa
Régisseuse plateau, Aiko Harima

Avec Taichi Yamagata, Mari Ando, Saho Ito, Kei Namba,
Riki Takeda, Fumie Yokoo

Directrice de production, Akane Nakamura
Assistants de production, Yu Yokoyama, Miwa Monden

Coréalisation Théâtre de Gennevilliers ;
Festival d'Automne à Paris

Avec le soutien de l'ONDA 

Avec le soutien de l'Agency for Cultural Affairs Government of Japan in the fiscal 2010, de la
Fondation pour l'étude de la langue et de la civilisation japonaises sous l'égide de la Fondation
de France, de la Fondation Franco-Japonaise Sasakawa et de la Saison Foundation
Remerciements au Steep Slope Studio

Photo couverture : *Hot Pepper, Air Conditioner, and the Farewell Speech* © Dieter Hartwig

Théâtre de Gennevilliers
41, avenue des Grésillons - 92230 Gennevilliers
Réservation : 01 41 32 26 26 / www.theatre2gennevilliers.com

We Are the Undamaged Others



Théâtre de Gennevilliers
7 au 10 octobre, jeudi 19h30, vendredi, samedi
20h30, dimanche 15h
Spectacle en japonais surtitré en français
Durée : 1h40

Mise en scène, **Toshiki Okada**
Régisseur général, Masaya Natsume
Décors, Torafu Architects Inc.
Lumière, Tomomi Ohira
Son, Norimasa Ushikawa, Yoshio Otani
Régisseuse plateau, Aiko Harima

Avec Taichi Yamagata, Shoko Matsumura, Mari Ando,
Izumi Aoyagi, Riki Takeda, Yukiko Sasaki, Makoto Yazawa

Directrice de production, Akane Nakamura
Assistants de production, Yu Yokoyama, Miwa Monden

Production chelfitsch
Coproduction AICHI TRIENNALE 2010 ; Noorderzon/Grand
Théâtre Groningen ; Théâtre de Gennevilliers ; Festival
d'Automne à Paris

Production associée, Precog
Avec le soutien de The Japan Foundation
(Performing Arts Japan Program for Europe)
et du Tokyo Metropolitan Government



Avec le soutien de l'Agency for Cultural Affairs Government of Japan in the fiscal 2010, de la
Fondation pour l'étude de la langue et de la civilisation japonaises sous l'égide de la Fondation
de France, de la Fondation Franco-Japonaise Sasakawa et de la Saison Foundation
Remerciements au Steep Slope Studio



Festival d'Automne à Paris
156, rue de Rivoli - 75001 Paris
Réservation : 01 53 45 17 17 / www.festival-automne.com

Partenaires média du Festival d'Automne à Paris



« Articuler la relation entre le langage et le corps »

Entretien avec Toshiki Okada

Comment abordez-vous l'écriture d'un nouveau texte, et à quel moment le travail de plateau – avec notamment les acteurs et danseurs de chelfitsch – entre-t-il en jeu ?

Lorsque j'écris un texte, je ne pense pas au travail de plateau. C'est seulement lorsque j'entre dans la salle de répétition que je commence à prendre cela en considération. Je n'ai aucune idée préconçue concernant la manière dont les acteurs doivent utiliser leur corps avant qu'ils ne commencent à bouger durant les répétitions : à mesure que celles-ci avancent, les idées me viennent concernant le déplacement des acteurs. En général, le processus d'écriture est donc distinct de la mise en scène. Mais en même temps, lorsque j'écris un texte, j'essaie de le faire d'une façon qui puisse influencer, d'une manière ou d'une autre, sur le corps des acteurs.

Vos textes et votre théâtre semblent beaucoup travailler l'idée de « temps suspendu » et de « temps présent »...

C'est exactement cela. Je crois que l'un des rôles essentiels du théâtre est de permettre au public de faire l'expérience d'un temps différent de celui qu'il ressent dans sa vie quotidienne. Mon intérêt pour cette question du temps est très lié à cette extension du temps qui est à l'œuvre sur scène. En faire le sujet d'un texte n'est pas suffisant, j'ai besoin de la réaliser sur le plateau.

Quel était votre but lorsque vous avez fondé chelfitsch ? Vos spectacles se situent souvent à la frontière du théâtre et de la danse : quelle importance et quelle fonction accordez-vous aux corps, et aux mots ?

Tout d'abord, lorsque j'ai commencé à employer l'argot japonais dans mes textes, c'était simplement une idée comme ça. Plus tard, j'ai compris que c'était un tournant.

Il m'a fallu trouver des mouvements qui puissent parfaitement convenir à cette sorte de langage. Dans ce processus, beaucoup d'idées me sont venues concernant le corps. Par exemple, je m'ennuie si les corps des acteurs se bornent à accompagner les mots qu'ils disent. Un corps auxiliaire – qui se contente de « tracer » la trajectoire des mots – me semblait « appauvrir » l'expression. J'ai donc demandé aux acteurs de séparer leur corps de leur discours. De générer leurs mouvements en partant de ce que j'appelle des « images » ou des « sensations », quelque chose qui, en général, précède les mots lorsque nous parlons. Et ce que vous voyez, c'est une solution. Une solution qui n'est que temporaire : je ne cesse de travailler avec les acteurs et de développer plus avant leurs mouvements. Dans mes pièces, je considère les mouvements des acteurs comme une sorte de « naturalisme », non pas au sens traditionnel du terme mais comme une extension de celui-ci. Si je fais « danser » les acteurs, ce n'est pas délibérément. Ce n'est pas mon intention. Tout ce que j'ai conscience de faire, c'est d'essayer de prolonger le corps des acteurs.

L'une des choses importantes que je demande aux acteurs, c'est de bouger consciemment sur scène comme s'ils étaient en train d'improviser, même s'ils ont en réalité travaillé et mémorisé les mouvements un millier de fois. Voilà tout ce que je peux dire concernant l'importance que j'accorde aux corps. Quant aux mots, il est certain que je fais attention à leur signification, mais plus encore, je voudrais souligner ici le fait que le discours agit sur le corps du locuteur. Encore une fois, j'ai toujours cette puissance à l'esprit lorsque j'écris le texte d'une pièce. Le discours peut déclencher des mouvements inattendus.

Vous disiez que l'utilisation de l'argot a marqué pour vous un tournant : dans quel sens – et comment cherchez-vous à rendre cette dimension de votre écriture accessible à un public non japonais ?

Mes pièces de théâtre sont effectivement écrites dans cet argot japonais que nous parlons aujourd'hui dans la région de Tokyo. Certaines personnes – appartenant, en général, aux générations antérieures – reprochent à ce langage des jeunes Japonais sa « pauvreté ». En rébellion contre cela, mon intention a donc été de créer une pièce de théâtre « riche » à partir de ce qu'ils stigmatisent comme un langage « pauvre », de leur montrer la complexité et la sincérité qui y sont en réalité à l'œuvre.

C'est un défi que d'arriver à transmettre tout ce qui se passe à un public non japonais. Mais je suis confiant, d'autant plus que l'expérience d'avoir joué devant différents publics ne comprenant pas le japonais m'a montré qu'il pouvait tout de même s'établir une relation entre eux et mon travail, et que le seul mouvement des acteurs suffisait à leur faire éprouver le langage qui est parlé sur scène. Même ceux qui ne comprennent pas le japonais peuvent voir que la force des spectacles ne tient pas seulement au langage, mais également dans la relation qui y est établie entre le langage et le corps. À chaque fois que nous avons été en mesure de présenter le spectacle correctement – c'est-à-dire d'articuler la relation (la distance autant que la proximité) entre le langage et le corps à travers le spectacle –, le public s'est montré captivé par ce que nous faisons. Il est fascinant de constater combien la réaction du public a toujours été étroitement corrélée à la réussite de ce que nous faisons sur scène. Pour autant que je puisse en juger, c'est comme si la barrière de la langue n'existait pas réellement.



Pourquoi avoir choisi de revenir à votre pièce *Air Conditioner/Cooler*, et d'en faire la partie centrale d'un triptyque? Avez-vous pour cela dû la modifier? Les deux autres volets – *Hot Pepper* et *The Farewell Speech* – peuvent-ils être eux aussi présentés séparément?

Le théâtre Hebbel am Ufer, à Berlin, avait invité chelfitsch, notre compagne, dans le cadre d'une saison japonaise. On nous avait suggéré de jouer *Air Conditioner*, mais la pièce était un peu trop courte, je l'ai donc révisée et développée. Il y a quelques petites différences entre les première et seconde moutures. Les comédiennes ne sont plus les mêmes, et tous les personnages sont des employés « permanents ». Les deux autres volets concernent des employés à temps partiels, c'est pourquoi j'ai voulu marquer la différence. Il n'y a pour l'instant aucun projet de présenter *Hot Pepper* et *The Farewell Speech* séparément. Néanmoins, au fil de nos répétitions quotidiennes, je commence à me dire que *Hot Pepper*, pour peu que l'on opère quelques ajustements dans la pièce, pourrait être donnée indépendamment. C'est une opportunité qui pourrait m'intéresser.

Avec cette trilogie, vous revenez à la thématique du travail et des travailleurs que vous aviez déjà explorée avec *Free Time*. Dans quelle mesure votre point de vue sur cette question a-t-il pu évoluer, à la fois du fait des circonstances « extérieures » (la fameuse « crise » et ses répercussions au Japon) et de l'évolution de votre travail (votre manière de traiter cette question sur scène)?

Je ne peux vous donner mon avis sur la question du travail, dans la mesure où je n'avais pas cette question en tête en écrivant cette pièce, et ne m'y suis pas intéressé plus que cela. Je crois que lorsque j'écris, je n'accorde pas beaucoup d'attention à des questions globales de ce genre. Vous allez me demander pourquoi, alors, je continue d'écrire sur de tels sujets. La seule explication qui me vient à l'esprit est que j'ai moi-même été un travailleur intérimaire, multipliant les boulots. Cette question est abordée dans la pièce, mais de façon très imperceptible, sans qu'il s'agisse d'en donner une représentation sérieuse.

Quel a été le point de départ de *We Are the Undamaged Others*? De quelle manière avez-vous travaillé au texte de cette pièce?

Un événement majeur s'est produit au Japon en août 2009, lorsque le parti politique au pouvoir a été remplacé, pour la première fois depuis longtemps [*Toshiki Okada fait ici référence au Parti libéral-démocrate (PLD), plutôt conservateur, qui a longtemps été le plus grand parti politique japonais, et pratiquement toujours gouverné le pays jusqu'à sa défaite aux élections législatives d'août 2009, Ndlr.*]. Ce changement constitue un événement

important de notre histoire, puisque depuis longtemps, un seul parti politique avait gouverné le pays. Je n'avais aucune idée de l'impact que cela pourrait avoir, mais je l'ai ressenti comme un gigantesque changement. Voilà mon point de départ, ce sur quoi je voulais écrire : le fait de ne pas savoir ce que cela signifiait pour nous maintenant.

En même temps, j'avais une autre raison d'écrire cette pièce. La croyance selon laquelle « les 120 millions de Japonais appartiennent tous à la classe moyenne » a imprégné nos esprits, de manière plus ou moins puissante, pendant de nombreuses années. La société japonaise était censée être exempte de différences de classe. En vérité, ces différences existaient bel et bien, simplement elles étaient plus ou moins invisibles, indétectables. Les temps ont changé, et aujourd'hui, cette discrimination devient beaucoup plus évidente, comme en Europe. Ce constat, et la confusion que j'en éprouve, est l'autre chose que je tenais à exprimer à travers cette pièce/chorégraphie.

Vous avez déclaré avoir voulu, avec cette pièce, travailler l'idée de « variation », en vous inspirant de l'artiste Robert Rauschenberg : en quel sens ?

Bien que certains considèrent mon travail comme « cubiste », ce que j'ai essayé de faire dans cette pièce se rapprocherait bien davantage du travail de Robert Rauschenberg, qui utilise une multiplicité de matériaux. Je n'ai pas été directement influencé par Rauschenberg, et cette parenté ne m'est apparue, en fait, qu'après avoir créé la pièce. Quoi qu'il en soit, le résultat de mes expérimentations autour de l'idée de « variation » pourrait – ou non – être décrit comme un « collage » transposé au domaine théâtral. Bien sûr, je suis encore loin du niveau de sophistication atteint par Rauschenberg. Telle est en tout cas ma conception de la « variation ».

Vous avez également déclaré vouloir aller plus avant dans l'abstraction : là encore, dans quelle sens ?

En écrivant le texte, je m'interrogeais sur les manières de représenter quelque chose de manière « réaliste ». Prenez par exemple quelqu'un qui est assis sur une chaise sur la scène, sans jouer. Si je dis au public que cette personne est très triste, alors, elle va sembler triste. À partir de ce pouvoir du discours, j'ai commencé à m'interroger sur ce que l'on appelle « représentation réaliste », et sur ses significations possibles au théâtre. Que pourrait faire l'acteur, ou plus précisément son corps, sur la chaise ? Voilà le genre de questionnements que j'avais à l'esprit en écrivant la pièce et en la répétant avec les acteurs. Même si les objets et les acteurs présents sur la scène ne font aucun effort de représentation « réaliste », sous certaines conditions, ils ne peuvent s'empêcher pour autant de représenter ce que les mots disent, de ressembler à la façon dont le discours les décrit. Cette pièce parle de cela : de la puissance de représentation quasi irrésistible de ce médium qu'est le langage. Et à force de réfléchir sur les processus signifiants du corps et du langage, mon texte a fini par devenir abstrait. Non que le contenu soit en lui-même abstrait : simplement, même si cela peut sembler un peu paradoxal, la méthode de représentation « réaliste » l'a porté à un haut degré d'abstraction.

Propos recueillis par David Sanson

Toshiki Okada
au Festival d'Automne à Paris :
2008 : *Freetime* (le CENTQUATRE)
et *Five days in March*
(Théâtre de Gennevilliers)

Toshiki Okada

Né en 1973 à Yokohama, où il vit et travaille, Toshiki Okada fonde, en 1997, la compagnie chelfitsch (« surtout sans majuscule », insiste-t-il), une déformation du *selfish* (égoïste) anglo-saxon, manifeste d'une certaine infantilisation des jeunes adultes japonais en souffrance avec le système, dont il transpose la langue quotidienne et les corps en scène.

Toshiki Okada dérange en « dégenrant » le théâtre et la danse, comme le masculin et le féminin. Classé à la rubrique théâtre, *Five Days in March* (2004) remporte le 49^e « Kishida Drama Award » en 2005, bien que ne différant pas fondamentalement d'*Air Conditioner* (2004), qui concourt en catégorie danse à la finale du « Toyota Choreography Award 2005: Discover the Choreographer for Next Generation ». En septembre 2005, Toshiki Okada remporte le Yokohama Award for Art and Cultural Encouragement. Un an plus tard, il représente son pays lors du Stück'e'06/International Literature project et devient directeur de l'édition 2006-2007 du festival d'art dramatique Summit au Komaba Agora Theater, que dirige Oriza Hirata. En 2007, son recueil de nouvelles *The End of the Special Time We Were Allowed* reçoit le prix Kenzaburo Oe. Son spectacle *Enjoy* (2006) travaille la question des *freeters* (personnes sans profession stable), tandis que *Free Time* (2008) est une réflexion sur le travail et la liberté, abordés par le biais de jeunes gens qui ne travaillent pas.

En 2009, *Air Conditioner* est recréé, complété des deux autres volets *Hot Pepper* et *The Farewell Speech* : cette nouvelle version décrit les relations humaines dans le monde de l'entreprise contemporaine.

Les spectacles de Toshiki Okada ont été présentés à Vienne, Berlin, Salzbourg, Bruxelles, Milan, Singapour... et dans la plupart des grands festivals européens.



CENT POUR CENT BANDE DESSINÉE

100 auteurs revisitent 100 chefs-d'œuvre de la BD

24 · 09 · 2010
→ 8 · 01 · 2011

Du mardi au samedi
de 13h à 19h
Fermeture les
11 novembre,
25 décembre 2010
et 1^{er} janvier 2011

**Bibliothèque
Forney**
1, rue du Figuier
Paris 4^e

