

Le haori blanc
Le Fusil de chasse

Marie-Christiane Hellot

Number 139 (2), 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65222ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Hellot, M.-C. (2011). Review of [*Le haori blanc / Le Fusil de chasse*]. *Jeu*, (139), 49–52.

Le Fusil de chasse

TEXTE **YASUSHI INOUÉ** / ADAPTATION **SERGE LAMOTHE**

MISE EN SCÈNE **FRANÇOIS GIRARD**, ASSISTÉ DE **JOËL BERGERON** / SCÉNOGRAPHIE **FRANÇOIS SÉGUIN**

MUSIQUE ET CONCEPTION SONORE **ALEXANDER MACSWEEN** / PIANO **FRANÇOIS GIRARD**

ÉCLAIRAGES **DAVID FINN** / COSTUMES **RENÉE APRIL**

AVEC **MARIE BRASSARD** (LE POÈTE, SHOKO, MIDORI ET SAÏKO) ET **RODRIGUE PROTEAU** (JOSUKE).

COPRODUCTION DU **THÉÂTRE FRANÇAIS DU CENTRE NATIONAL DES ARTS À OTTAWA**, DE **L'USINE C**,

DU **PARCO THEATRE DE TOKYO** ET DU **BRIGHTON FESTIVAL**, PRÉSENTÉE À L'USINE C DU 1^{ER} AU 16 OCTOBRE 2010.

MARIE-CHRISTIANE HELLOT

LE HAORI BLANC

Une pièce venue du Pays du Soleil levant, voilà qui est plutôt rare sur les planches québécoises. Mais l'événement est encore plus remarquable quand il s'agit d'une première mondiale. C'était le cas de ce *Fusil de chasse* que nous offrait l'Usine C l'automne dernier. Tirée d'un roman par lettres écrit en 1949 par Yasushi Inoué – poète, nouvelliste et romancier, contemporain de Mishima, de la même famille spirituelle que Kawabata, il est un des écrivains japonais les plus importants de l'après-guerre –, cette œuvre vient en effet d'être portée à la scène par le cinéaste et metteur en scène polyvalent qu'est François Girard, fin connaisseur de la culture nipponne. C'est l'écrivain Serge Lamothe qui en a assuré l'adaptation pour la scène, avec beaucoup de justesse et de fidélité au texte¹. Mis en forme avec une magnifique intelligence théâtrale par des artisans inspirés, c'est un objet raffiné et séduisant que ce triptyque épistolaire à cinq voix et à deux comédiens, aux passions violentes mais exprimées avec une retenue et un minimalisme tout orientaux. Ce *Fusil de chasse* impose son style, sa vision avec l'évidence de la réussite. On sort de la pénombre baignée de lumière de ce huis clos d'amours maudites avec la conviction, bien sûr,

que la passion, le mensonge et la trahison sont de tous les temps et de toutes les actualités, mais avec un sentiment paradoxal de tristesse et de sérénité. Il ne s'agit pas seulement ici d'une initiation à la culture du Japon, mais aussi et surtout d'une ouverture sur une conception de l'art comme recherche de l'esthétique et du raffinement, évidemment mais également comme quête de sens.

La fille, l'épouse, l'amante

Avec la hauteur morale, l'élégance et la délicatesse sont donc les marques du *Fusil de chasse*, court chef-d'œuvre d'à peine 90 pages, le deuxième roman de l'auteur du *Maître de thé*. Ses qualités ont d'ailleurs valu en 1950 à celui-ci le prix Akutagawa, la distinction littéraire japonaise la plus prestigieuse. Le récit prend la forme classique de trois missives, présentées par le poète-narrateur, qui les a reçues de Josuke Misugi, l'homme auquel elles étaient adressées par trois femmes, la fille de sa maîtresse, son épouse et son amante elle-même. Toutes sont des lettres de douleur, de rupture, d'adieu : Shoko écrit à Josuke qu'elle ne veut plus le voir maintenant que sa mère est morte, Midori, qu'elle veut divorcer et Saïko, qu'elle va se suicider. Les deux premières ont chacune leurs raisons d'en vouloir à cet homme dont on devine qu'il occupe un rang social important :

1. La version japonaise doit être présentée à Tokyo en 2011, et il est également possible qu'elle vienne à Montréal l'automne prochain avec Niki Nakatani, une des vedettes de *Soie*, dans le rôle principal.

la jeune Shoko, pour avoir jusqu'à la fin menti à tout le monde en cachant sa liaison avec sa mère ; la furieuse Midori, pour l'avoir délaissée dès le début de leur union. Quant à la tendre Saïko, c'est surtout à elle-même qu'elle en veut d'avoir vécu treize ans dans la dissimulation d'un amour coupable. Mais les unes et les autres partagent avec Josuke cette conviction, qui est aussi une attitude faite de dignité et de stoïcisme : la seule véritable responsabilité, le seul véritable engagement, c'est celui de l'être humain vis-à-vis de lui-même. Et c'est ce qui creuse l'insondable solitude des êtres, jusque dans la passion la plus partagée : « Je reçois le châtement mérité par une femme qui, incapable de se contenter d'aimer, a cherché à dérober le bonheur d'être aimée² », écrit Saïko à l'heure même de se donner la mort.

Une voix bouleversante et unique

Roman épistolaire, adultère, vérité multiple, tout cela a souvent été dit ailleurs et au Japon également : le recours aux trois points de vue pour cerner la véritable personnalité d'un homme n'est d'ailleurs pas sans rappeler la technique utilisée par le cinéaste Kurosawa dans son célèbre *Rashomon*. Et pourtant, dans le détachement du ton, dans la poésie objective, dans les sentiments toujours contenus par une exquise politesse, dans l'élégant désespoir, cette voix est bouleversante et unique. L'analyse des désordres amoureux est clinique, mais c'est à peine si on sent les instruments chirurgicaux. La construction du récit en forme de triangle ou de cercle permet une circulation des thèmes, la culpabilité, la honte, la dissimulation, la sincérité, la recherche d'une vérité insaisissable. Ces motifs se répondent et se développent d'une lettre à l'autre, portés par de superbes images, le fusil de chasse éponyme, métaphore de l'homme et de sa solitude, l'emblématique *haori* (type de kimono) d'un gris très clair, qui représente à la fois l'amour et le péché, mais aussi la mort puisque le blanc est la couleur du deuil en Extrême-Orient. Il y a enfin le serpent, symbole du destin, du mal, de cet autre moi que chacun dissimule aux autres, « cette écœurante, cette effroyable, cette triste chose que nous portons au-dedans de nous³ ». De magnifiques et terribles tableaux traversent aussi ces confessions dévorantes et glacées, la nature évoquée avec des mots d'estampe, la vision en contre-plongée de Josuke en compagnie de Saïko depuis la chambre d'hôtel où guette Midori, une barque de pêcheur en flamme sur la mer... Sans compter la terrifiante scène du salon, où Josuke épaula son fusil en direction du dos de Midori, qui raconte l'anecdote avec une froide objectivité.

2. *Le Fusil de chasse*, Paris, Stock, coll. « Le livre de poche », p. 84.

3. *Ibid.*, p. 78.

Une pièce de théâtre plutôt qu'un film

On conçoit qu'une telle richesse plastique et symbolique ait pu inspirer un cinéaste. En effet, Kurosawa, qui a réalisé un film d'après *le Sabre des Takuda*, une fresque historique d'Inoué, avait écrit un scénario du *Fusil de chasse*. Et c'est à un film aussi que pensait Wadji Mouawad – dont le style baroque est cependant aux antipodes de celui d'Inoué –, quand il a fait connaître ce court chef-d'œuvre à l'auteur du *Violon rouge*. Cependant Girard en juge autrement, retient essentiellement la simplicité des lignes dramatiques du récit et conclut que la nature épistolaire de l'œuvre aussi bien que le minimalisme de l'écriture d'Inoué la prédisposent à la scène : « J'ai vu immédiatement que ce n'était pas un film, mais une pièce de théâtre en trois monologues⁴. » Mais, autre motif de choix intéressant, le cinéaste de *Soie* ne se voyait pas réaliser un film sur un sujet aussi profondément japonais avec des comédiens qui ne le seraient pas, alors qu'au contraire, estime-t-il, « la convention théâtrale permet d'incarner sur scène des personnages d'autres cultures⁵ ». Ce projet d'une mise en scène simple comme une épure, Girard l'a longuement mûri, un peu peut-être comme un antidote aux grosses machines, tels *Zed*, qu'il a récemment mis en scène pour le Cirque du Soleil à Tokyo, ou *Parsifal*, qu'il va monter à l'Opéra national de Lyon.

Une mise en scène donc, mais que de magnifiques images ! La première, c'est ce rideau de pluie qui ferme le plateau de l'Usine C dans un violent bruit d'averse. Dans le fond, en position élevée, un homme immobile, de trois quarts, tenant un fusil, le chasseur qu'évoque le narrateur, Josuke. Une femme se tient au centre, les pieds trempant dans un bassin où flottent des fleurs de lotus : jupe grise, cheveux tirés, c'est Shoko, la fille de l'amante et de son premier mari. Elle a lu le journal de sa mère, dont elle a découvert le « péché », cette longue liaison avec Josuke. Elle est amère et agitée, mais comme contenue dans sa détresse et dans sa solitude. Et quand elle se retourne vers l'homme juché au-dessus d'elle pour l'accuser, elle devient Midori, l'épouse. Aguichante et même provocante dans sa robe de satin rouge, décolletée et collante, elle dresse l'acte d'accusation : dès le début de son mariage, elle a vu la trahison, cette belle femme en kimono gris clair à côté de son mari. À la fin de son long et véhément réquisitoire, sa voix enfle, la musique se fait plus forte, et elle signifie son congé à celui qu'elle a cependant toujours aimé. Elle se dépouille alors et, dans sa nudité complète (extrêmement pudique, néanmoins, on ne verra la comédienne que de dos ou accroupie dans la pénombre), elle devient Saïko, l'amante. A-t-elle aimé ou a-t-elle été aimée ? se demande celle-ci. La fin ne tranchera pas vraiment, mais la question traverse douloureusement – et éclaire aussi – la longue lettre de Saïko, la plus bouleversante, la plus digne aussi.

4. Entretien avec Ève Dumas, *La Presse*, 25 septembre 2010.

5. Entretien avec Marie-Hélène Goulet, *7 jours*, 29 septembre 2010, citation relevée sur le site de Canoe.



Le Fusil de chasse de Yasushi Inoué, mis en scène par François Girard (Théâtre français du CNA/Usine C/Parco Theatre de Tokyo/Brighton Festival, 2010).
SUR LA PHOTO : Marie Brassard et Rodrigue Proteau. © Jean Bernier.

La femme et le chasseur

Cette mise en scène d'un dépouillement tout zen, stylistiquement assez proche de celle qu'il avait conçue en 2001 pour *Novecento*, Girard, dès le début, a su qu'elle reposerait sur les épaules d'une seule comédienne pour incarner les trois femmes qui gravitent autour de l'homme. C'est Marie Brassard qui porte la pièce sur ses épaules ; elle est présente en scène pendant 1 h 45, le regard du spectateur littéralement rivé sur elle de la première à la dernière image, et quelques hésitations dans ce texte si exigeant ne sont rien à côté de son extraordinaire prestation. Elle est si intense et si authentique dans ses transformations qu'à certains moments on a l'illusion de se trouver devant une vraie Japonaise. Tour à tour jeune fille véhémente et tourmentée, puis épouse blessée et inassouvie, c'est cependant dans le monologue de l'amante apaisée qu'elle trouve sa véritable dimension. Le tableau final où Marie Brassard se drapait progressivement, en un long rituel qui ressemble aux préparatifs d'une amante ou d'une mariée, du fameux kimono de soie est une apothéose – celle de la comédienne et celle de son person-

nage : le *haori* est en effet le révélateur à la fois de l'amour et du péché, et son revêtement solennel correspond au dévoilement de la vérité. La pénombre donne un caractère intérieur à ces aveux, comme s'ils ne pouvaient être dits en plein jour ou comme s'ils correspondaient à l'intimité de l'écrit. Au tout dernier moment, alors que, derrière elle, la silhouette inquiétante de l'homme s'efface peu à peu jusqu'à disparaître complètement, une brusque illumination de la femme dans sa dignité retrouvée, toute douleur assumée, éblouit un instant. Mais aussitôt, c'est la nuit : ultime révélation de la femme à elle-même qui ne peut se faire que dans la mort.

La mise en scène de Girard ne se réduit cependant pas à cette comédienne en trois personnages. Elle repose aussi sur l'opposition entre le plateau, entièrement occupé par la femme – qui d'ailleurs ne se déplace que sur un étroit périmètre –, et l'arrière-plan, où l'homme, interprété par Rodrigue Proteau, semble être la concrétisation de l'image qu'évoquent les trois personnages féminins. Présent de bout en bout lui aussi, mais



Rodrigue Proteau dans *le Fusil de chasse*, mis en scène par François Girard et présenté à l'Usine C en octobre 2010. © Jean Bernier.

d'un mutisme absolu, il forme un contrepoint saisissant avec le trop-plein de mots qui se déversent à ses pieds. Il est le chasseur aux aguets, silencieux, le canon de fusil tourné vers l'extérieur, abaissant très lentement son arme, se pliant en deux comme brisé, puis visant la femme en rouge au-dessous de lui (on en a froid dans le dos), tandis que celle-ci raconte exactement la scène. Il paraît immobile ; en fait, il bouge imperceptiblement,

étirant interminablement la vision qui donne son titre à l'œuvre, celle du chasseur aperçu par le narrateur sur les sentiers du mont Amagi, se figeant parfois dans des postures très appuyées, à la limite de la caricature. À l'occasion, un frémissement imperceptible dans ce masque de craie impassible et effrayant semble indiquer qu'il réagit aux paroles de ces femmes qu'il a aimées. L'expérience de mime de Rodrigue Proteau (« le meilleur acteur physique que je connaisse », selon Girard⁶) transparaît évidemment dans la maîtrise de chacun des muscles de son corps et elle a influencé la définition dramaturgique de ce personnage à la fois central et secondaire : le maître d'œuvre lui-même a souligné le rôle joué par ce danseur et acteur dans la conception et la « longue » gestation du *Fusil de chasse*⁷.

L'eau, la pierre, le bois

Le décor dépouillé et stylisé, mais techniquement très complexe, de François Séguin rappelle à la fois l'origine littéraire du spectacle et sa composition en triptyque. Le chasseur n'est pas seulement isolé de l'action par le fait qu'il la surplombe, mais aussi par le rideau de mots que constituent les trois missives projetées en japonais sur le fond. Quant aux trois femmes jouées par l'unique comédienne, chacune vit son drame dans un cadre qui la symbolise : un plateau plein d'eau où flottent des lotus pour la jeune fille ; une plage de galets ronds et lumineux sur lesquels s'étend l'épouse ; et un tapis fait de lattes de bois avec le coffre descendu des cintres (le seul élément visuel un peu moins réussi) contenant le fameux kimono dont va se vêtir l'amante dans la scène finale. Une des grandes forces de la vision de François Girard est sans aucun doute sa cohérence : aux successives incarnations de Marie Brassard correspond précisément la transformation des vêtements et des décors.

Suggérant la nature, tellement fondamentale dans la culture japonaise et constamment présente en arrière-plan dans le récit d'Inoué, cette scénographie n'est pas seulement raffinée, elle nous fait voyager à travers trois éléments principaux : l'eau, la pierre, le bois. Avec ses sonorités liquides, ses bruits de pierres entrechoquées, les grincements du plancher de bois, à peine éclairée de quelques notes de piano, la musique sourde ou inquiétante d'Alexander MacSween semble être une émanation même de cette matière, de cette histoire d'ombre trouée de lumière.

Si la proposition de Girard et de ses collaborateurs nous convainc aussi totalement, c'est qu'elle rejoint cette caractéristique fondamentale de la culture japonaise : un artifice qui se fait pleinement art. ■

6. Site du Théâtre français du CNA.

7. Entretien avec Marie-Hélène Goulet, *ibid.*