

Le « théâtre tranquille » de Oriza Hirata

Marion Boudier

Numéro 129 (4), 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23519ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Boudier, M. (2008). Le « théâtre tranquille » de Oriza Hirata. *Jeu*, (129), 51–58.

Le « théâtre tranquille » de Oriza Hirata

Depuis qu'à l'âge de seize ans il a réalisé un tour du monde à bicyclette, Oriza Hirata écrit, s'interrogeant sur les différences entre les cultures et les mécanismes des relations humaines. Né à Tokyo en 1962, Hirata est aujourd'hui à la fois auteur, metteur en scène, directeur de la compagnie Seinendan ainsi que du théâtre Komaba Agora, et enseignant à l'Université d'Osaka. Il a bâti un formidable empire théâtral, culturel et pédagogique, et a participé à un important renouveau de l'écriture dramatique au Japon. On parle désormais de « Seinendan link » pour désigner les artistes qui gravitent autour de lui, tels Shiro Maeda, Motoi Miura et Toshiki Okada. En 2002, la méthodologie qu'il a développée dans ses stages d'interprétation a même été adaptée pour un manuel scolaire. Reconnu par de nombreuses distinctions, invité au Festival d'Automne à Paris cette année, Hirata a écrit plus d'une trentaine de pièces, mais peu ont été traduites dans une autre langue¹ en dépit de ses nombreuses collaborations à l'étranger. Ce parcours d'auteur sera donc une traversée partielle de son œuvre, pour en signaler l'originalité et, peut-être, inciter traducteurs et metteurs en scène à s'emparer de ses textes...



Oriza Hirata.

Photo : Tsukasa Aoki.

L'écriture de Hirata se nourrit de ses différentes activités, en lien avec une réflexion sur les communautés et la communication. Influencé pour ses premières créations par le théâtre spectaculaire de Hideki Noda, Hirata raconte avoir rapidement changé de style en créant des formes plus épurées et proches de la réalité japonaise lorsqu'il prit la direction du théâtre construit par son père à Tokyo et se trouva confronté à des difficultés économiques. Cet épurement de la forme théâtrale correspond aussi à une conscience aigüe de l'histoire du théâtre et des évolutions de la société. Hirata revendique en effet

1. Sont publiées aux Solitaires Intempestifs *Tokyo Notes* (trad. Rose-Marie Makino-Fayolle, 1998), *Nouvelles du Plateau S* (trad. R.-M. Makino-Fayolle, 2003), *les Rois de l'aventure* (trad. Yutaka Makino, 2006), *Chants d'adieu* (trad. Y. Makino, 2007), *Gens de Séoul 1909* (trad. R.-M. Makino-Fayolle, 2007), *Gens de Séoul 1919* (trad. R.-M. Makino-Fayolle, 2007), *Au fond de la forêt* (trad. R.-M. Makino-Fayolle, 2008); *Gens de Séoul 1929* qui vient d'être traduit par R.-M. Makino-Fayolle est à paraître. Ont été également traduites en français, inédites, *La vie n'est-elle qu'un au revoir?* (trad. Y. Makino), *Sable et Soldats* (R.-M. Makino-Fayolle) et *Quelques rêves oubliés* (R.-M. Makino-Fayolle). Dans l'article, nous ferons suivre le titre des pièces de leur titre japonais et de leur date de création. Pour les pièces non traduites, les titres seront donnés en anglais selon les indications disponibles sur le site de la compagnie Seinendan (www.seinendan.org).



Tokyo Notes de Oriza Hirata, mis en scène par Xavier Lukomski (Théâtre des Tanneurs, Bruxelles, 2008). Photo : Charlotte Sampermans.

une série de ruptures par rapport au théâtre japonais moderne : refus, d'une part, du modèle dramatique occidental présent au Japon depuis les années 20 et perpétué, entre autres, par Mishima, dépassement, d'autre part, de la tendance réaliste et psychologique de ce « nouveau théâtre » (*shingeki*) et, enfin, rejet des pratiques extrêmes (comme le *butô*) du théâtre d'avant-garde (*angura*) ainsi que du « théâtre pop » des années 80, ostentatoire et peu politique. À l'inverse, le théâtre de Hirata, qualifié de « théâtre tranquille » (*shizuka na engeki*, parfois traduit « théâtre du silence »), s'inspire de la simplicité des conversations quotidiennes et invite, à travers la représentation d'un microcosme, à réfléchir sur le monde contemporain.

Les bruissements de la langue : un drame en sourdine

Une quinzaine de personnages, des échanges brefs : le théâtre de Hirata se présente sous la forme d'une choralité aux dialogues décousus, parfois menacés par le silence, sans héros² ni grande catastrophe. *Tokyo Notes* (*Tokyo noto*, 1994), par exemple, qui valut à Hirata la plus grande récompense qu'un jeune dramaturge puisse espérer au Japon, le prix Kishida, est simplement composée des bribes des conversations échangées entre les membres d'une famille, des couples d'amis, les responsables d'une exposition, des étudiants ou des inconnus qui se croisent dans le vestibule d'un musée en 2004. Certains y ont rendez-vous, d'autres s'y retrouvent par hasard ; au loin se déroule une guerre, aussi invisible que les tableaux que les personnages commentent. Hirata a élaboré à travers ses textes une « théorie du style parlé dans le théâtre contemporain » (*gendai kôgo engeki*) en réaction aux dialogues calqués sur la forme dramatique occidentale, trop littéraires ou artificiels. Il s'inspire des conversations banales de la vie quotidienne et utilise la syntaxe du japonais oral afin de permettre aux acteurs de jouer d'une façon naturelle ; le rythme de la parole et les interjections deviennent aussi éloquents que les mots. Mais la simplicité de ce style n'est qu'apparente. Entre les personnages, et pour le spectateur, un léger doute persiste

2. Le metteur en scène Xavier Lukomski parle d'une « chorale qui ne serait faite que de solistes », dossier dramaturgique de *Tokyo Notes*, Théâtre des Tanneurs, Bruxelles, février 2008.

toujours, car le japonais est une langue riche en ambiguïtés (le sujet peut être omis, la place des compléments est flexible); l'adresse en est parfois perturbée, d'autant plus que Hirata multiplie les conversations simultanées et souhaite que certaines répliques soient à peine audibles. De surcroît, « au Japon, on n'évoque jamais les choses directement, on tourne autour du pot³ ». Ainsi, les personnages s'interrogent sans cesse sur le sens de leurs paroles, répétant et déformant un sens incertain ou s'arrêtant soudain sur l'usage qui leur fait dire « monsieur le sumo » alors qu'on ne dit pas « monsieur le tennis » (dans *Gens de Séoul 1919*, *Seoul Shimin 1919*, 2000)! Dans *Nouvelles du Plateau S* (*S Kogen kara*, 1991), qui marqua le début de la reconnaissance de Hirata par le public et la critique, c'est le titre du roman de Tatsuo Hori *Le vent se lève, il faut tenter de vivre* – un vers du poème de Paul Valéry, « Le cimetière marin » – qui provoque la perplexité des patients d'un sanatorium, alors qu'il désigne indirectement leur propre rapport à la vie et à la mort. Les ambiguïtés de la langue inventée par Hirata produisent du jeu, que ce soit dans une tonalité tragique lorsque le non-dit et l'incompréhension règnent, ou dans une veine absurde et humoristique. La tension et l'intérêt dramatiques se nouent de cette manière dans le dialogue, plus que dans l'action ou la situation. La conversation des personnages charrie des fragments du monde et des drames individuels sans qu'ils soient explicitement objets de discours, sans démonstration ni véritable résolution.

Il serait donc faux de penser que rien ne se passe dans ce bavardage qui prend fin sans qu'aucun dénouement ait eu lieu. Les bribes de conversations, les questions sans



Chants d'adieu de Oriza Hirata, mis en scène par Laurent Gutmann au Centre dramatique national de Thionville-Lorraine. Photo: CDN de Thionville-Lorraine.

réponse, rendent sensible la chair même de l'existence et fonctionnent tels des symptômes de drames, symptômes de l'indifférence ou de l'impuissance des personnages face à l'événement. Dans *les Rois de l'aventure* (*Boken-ô*, 2001) par exemple, qui met en scène des Japonais dans une auberge bon marché à Istanbul à la fin des années 70, le drame est refoulé à la périphérie, qu'il concerne le passé des personnages, comme celui de Kosugi qui a quitté le Japon quand il a appris, en même temps, que sa fiancée était enceinte et qu'il était stérile, ou les événements géopolitiques contemporains (Corée, Iran). Hirata fait affleurer ceux-ci de manière quasi anodine dans les conversations. Lorsque le drame entre en scène, c'est par l'intermédiaire d'un personnage extérieur au groupe de l'auberge, une jeune mère à la recherche de son mari qui l'a abandonnée pour voyager. Mais les personnages réagissent selon les habitudes japonaises, en pacifiant et en amortissant les conflits; poliment, ils se servent du

thé, sans réagir ouvertement au choc produit par l'arrivée de cette épouse délaissée. L'écriture de Hirata « fonctionne sur la rétention permanente des conflits: c'est un exercice très difficile pour les acteurs car ils doivent laisser émerger les conflits, et ensuite trouver l'énergie de les taire », explique en ce sens le metteur en scène Laurent Gutmann⁴. Dans *Chants d'adieu* (*Wukare no uta*, 2006), le drame a déjà eu lieu:

3. Oriza Hirata, entretien avec Irène Sadowska-Guillon, *Cassandra*, n° 69, printemps 2007.

4. Entretien avec Angela De Lorenzo, programme de *Nouvelles du Plateau S*, Théâtre National de Strasbourg, mars 2003.

après la mort de sa fille, une famille française se rend au Japon pour les funérailles et rencontre la belle-famille japonaise. Le deuil les divise, mais l'auteur traite cet affrontement des cultures avec humour. Ainsi, le dispositif dramaturgique des pièces de Hirata, caractérisé par une conversation quotidienne, une série de micro-actions et l'absence de toute urgence ou gravité, crée un flux de très faible intensité, comme un *pianissimo* en musique, qui met le drame en sourdine. Pourtant Hirata n'étouffe pas la tension dramatique, au contraire : un son très bas peut faire l'effet d'un *forte* si tout autour c'est le silence.

Une dramaturgie du mouvement

NISHIOKA – Tu vois comme le temps s'étire.

UENO – ...

NISHIOKA – J'ai l'impression de passer mon temps à le regarder.

UENO – Je ne comprends pas.

NISHIOKA – Hmm.

UENO – Je ne comprends rien à ce que tu racontes⁵.

Hirata conserve les unités classiques d'espace et de temps, qui sont au fondement de ce que l'on pourrait appeler une dramaturgie du mouvement, dans le double sens cinématique et musical. Il organise un véritable ballet d'entrées et de sorties, exploitant toute la profondeur du plateau. Cette chorégraphie a lieu dans un espace unique, qui comporte le plus souvent une table et des chaises, dont la disposition est parfois indiquée par un croquis dans la didascalie initiale. Ce lieu est en général un espace public (vestibule de musée, salle d'attente) ou un salon familial, public lui aussi en comparaison des chambres situées dans le hors-scène, où les personnages semblent secrètement mener leur vie. Lieu de passage, cet espace exerce à la fois une force centrifuge et centripète sur les personnages, qui, quand ils se connaissent, passent une grande partie de leur temps à s'attendre, se chercher, se fuir ou se croiser. Ce mouvement est réglé à la manière de Tchekhov qui, dans *la Cerisaie* par exemple, laisse un instant la scène vide ou la fait traverser par un personnage solitaire et silencieux, Firs, qui s'y éteint finalement, seul, comme Fukhushima s'y endort à la fin de *Nouvelles du Plateau S*. L'entrée en scène n'est plus synonyme de prise de parole, elle ne correspond à aucun événement, mais elle tient notre attention en alerte. Au tout début de *Tokyo Notes*, Hashizumu traverse ainsi une première fois la scène avant d'y faire deux nouvelles entrées pour s'y asseoir et y boire un café. Tout en participant, tel un figurant, à la reconstitution de l'agitation qui règne dans un musée, il déconcentre le regard du spectateur et déjoue ses attentes.

Ces perpétuelles entrées et sorties créent le *tempo* de l'œuvre et rythment un présent, qui semble par ailleurs immobile. Hirata reconstitue sur scène une temporalité du temps réel. La plupart de ses pièces commencent par une « ouverture » d'une vingtaine de minutes pendant l'entrée des spectateurs (les personnages vont et viennent, s'installent, engagent des conversations anodines) : l'impression d'un déroulement en



5. *Nouvelles du Plateau S*, p. 76.



Les Rois de l'aventure,
écrits et mis en scène
par Oriza Hirata (2001).
Photo : Tsukasa Aoki.

temps réel, voire de lenteur, qui s'en dégage est une façon d'aider le spectateur à entrer dans le temps particulier de la représentation. La fluidité temporelle découle d'une série de micro-séquences numérotées selon un système quadripartite (quatre mouvements eux-mêmes divisés en quatre ou en seize). Hirata précise que ce découpage a pour but de faciliter les répétitions ; en fait, il correspond souvent à une entrée ou à une sortie, à l'introduction d'un nouveau thème dans la conversation ou à un micro-événement. Ces mouvements, semblables à des mesures, créent ainsi une architecture musicale dans laquelle l'action progresse discrètement, par reprise de thèmes et par échos. Dans *Nouvelles du Plateau S*, par exemple, on observe cinq groupes de personnages : Murai et deux jeunes femmes, un peintre et ses modèles, Fukhushima et ses amis, un frère et une sœur, l'équipe médicale du sanatorium. Murai peut être considéré comme le personnage principal, quoique sa présence n'excède pas celle des autres et que son drame n'apparaisse que rétrospectivement comme principal. La progression linéaire vers la révélation qui le concerne – l'annonce du mariage de son ancienne fiancée – est entrecoupée par les histoires des autres groupes. Dans chacun des quatre mouvements de la pièce, le point de focalisation change, les relations d'un groupe prenant le de-

vant de la scène, sans cesser d'être entrecoupées par les discussions des autres. Déplacements et échanges anodins, interjections, servent de liens, tandis que la récurrence des thèmes de la solitude et des relations amoureuses dans les conversations crée le sentiment d'une certaine unité. Cette façon de structurer l'intrigue de manière à ce qu'elle ne soit jamais véritablement contée mais gênée par des épisodes labyrinthiques évoque le cinéma de Ozu, qui développe son histoire à travers « une répétition d'événements quotidiens exagérément rattachés les uns aux autres⁶ ». À l'extrême, comme dans *Gens de Séoul 1919*, cet enchaînement continu et imperceptible des différents mouvements de la pièce et la superposition sans transition des conversations gommant toute hiérarchie entre les événements et brouillent la causalité. L'entrecroisement des différentes préoccupations des personnages aboutit à une incompréhension absolue de la situation : « SHINJI – Qu'est-ce qui se passe ? / YAMA-HINA – Oui, qu'est-ce qui se passe ? / YUMIKO – Le mystère appelle le mystère⁷. »

Les mouvements du sens et de la scène sont au service d'une rencontre. Le traitement du temps est notamment un élément essentiel pour la réception du spectacle. Hirata souhaite faire du théâtre un espace de coprésence, le lieu d'une communauté qui

6. Kiju Yoshida, *Ozu ou l'anti-cinéma*, trad. Jean Campignon et Jean Viala, Arles, Institut Lumière/Actes Sud/Arte éditions, [1998], 2004.

7. *Gens de Séoul 1919*, p. 166.

remet en cause celles que le monde contemporain nous impose ou détruit (État, entreprise, famille...).

Ce qui est important, ce n'est pas de communiquer à autrui « mon sujet » ou « mon contexte » par le moyen de l'œuvre. Mais que je mette par dialogue mon « contexte » au contact de celui d'autrui, que nous partagions en commun un contexte, que le nouveau contexte d'une communauté se produise [...] Le théâtre est une répétition infinie vers le « réel » [...] Le théâtre rend, dans les contacts avec autrui, la forme du monde peu à peu distincte. Cela avance en effet petit à petit et lentement⁸.

Microcosme et macrocosme : « on voit des choses qu'on ne voit pas⁹ »

Dans chacune de ses pièces, Hirata nous plonge dans un microcosme : celui de la famille dans la trilogie des *Gens de Séoul*¹⁰ ainsi que dans *Chants d'adieu*, celui d'un sanatorium dans *Nouvelles du Plateau S*, celui d'une auberge dans *les Rois de l'aventure* ou celui d'une base de chercheurs belges au Congo dans *Au fond de la forêt* (*Mori no Oku*, 2007). *La vie n'est-elle qu'un au revoir ?* (*Sayonara dakega Jinsei ka*, 1992) fait se rencontrer mondes ouvrier et universitaire sur un chantier, où la découverte de vestiges archéologiques et la pluie bloquent les travaux. Ces différents microcosmes ressemblent à des organismes vivants qui absorbent les modifications venant de l'extérieur et se reconstituent selon le va-et-vient des personnages, sans se démembrer. Cette homéostasie est le propre d'un espace possédant ses règles et dont les mécanismes sont révélés par des intrus qui finissent par quitter la scène sans avoir perturbé le groupe : l'illusionniste, le sumo et le fiancé dans la trilogie, l'entrepreneur des pompes funèbres dans *Chants d'adieu*, par exemple. La plupart de ces microcosmes sont très ancrés dans l'univers asiatique, sans être pour autant des descriptions naturalistes du Japon : « Mon objectif n'est pas de transcrire la réalité, mais plutôt de la transcrire avec un décalage de cinq ou dix centimètres¹¹ », affirme Hirata. Créé notamment par les ambiguïtés de la langue, la mise en sourdine du drame, l'ironie et l'introduction d'éléments loufoques au cœur de la banalité quotidienne (une momie fantôme dans *La vie n'est-elle qu'un au revoir ?*, un magicien qui disparaît dans *Gens de Séoul 1909*), ce léger décalage, qui fait vaciller la perception du spectateur sans lui ôter le plaisir de la reconnaissance, voire de l'identification, peut être considéré comme une forme contemporaine de ce que Jean Jullien appelait « une tranche de vie mise sur la scène avec art¹² ». Du grand art.

Ces microcosmes ne sont pas représentés pour eux-mêmes ; ils ouvrent le plus souvent sur un macrocosme ou touchent à un thème universel, comme celui de l'amour qui traverse quasiment toutes les pièces. Il est possible de lire la plupart des textes de Hirata comme des métaphores : *Nouvelles du Plateau S* semble, par exemple, être une analogie des limbes, limbes émotionnels dans lesquels les relations affectives se détraquent. La pièce *les Rois de l'aventure* peut être lue comme une métaphore de la

8. Oriza Hirata, inédit, trad. Kazuhiko Ueda, <théâtre-contemporain.net>.

9. *Gens de Séoul 1909*, p. 61.

10. *Gens de Séoul 1909*, *Gens de Séoul 1919* et *Gens de Séoul 1929*.

11. Oriza Hirata, entretien avec Laurent Gutmann, Tokyo, décembre 2002, programme de *Nouvelles du Plateau S*, op. cit.

12. Jean Jullien, *le Théâtre vivant. Essai théorique et pratique*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1892.



Gens de Séoul 1909 de Oriza Hirata, mis en scène par Arnaud Meunier (Théâtre National de Chaillot, Paris, 2006). Photo : Franck Beloncle.

formation de l'opinion publique, l'espace strictement organisé et réglementé du dortoir de l'auberge de jeunesse étant le lieu où s'élaborent phrases de circonstance et certitudes en réaction aux événements extérieurs. Plus qu'une métaphore, *Sable et Soldats* est une dénonciation par l'absurde de la guerre : dans le désert se croisent un groupe de soldats dont la mission ne consiste pas à se battre mais à marcher, un père et ses enfants sur les traces de leur mère, une femme à la recherche d'un fictif mari militaire, un couple en lune de miel et deux soldats ennemis qui laissent la vie sauve à leurs adversaires et finissent pas tuer un civil. Tous tournent en rond, au propre et au figuré, comme la pièce elle-même dont la fin reprend le début.

Très intéressé par les mécanismes des rapports humains et la communication, qu'il aborde également à travers des coopérations transnationales et un travail théâtral multilingue (par exemple avec la Corée pour *Gens de Séoul 1909*, avec la France pour *Chants d'adieu* ou avec la Belgique pour *Au fond de la forêt*¹³), Hirata se montre particulièrement sensible aux discours de domination. Premier volet d'une trilogie sur l'expansionnisme japonais, *Gens de Séoul 1909* se déroule un an exactement avant l'annexion de la Corée ; sous l'apparente banalité des relations

13. Créée en avril 2008 en français et en néerlandais au Théâtre Royal Flamand à Bruxelles sous le titre *In het bos/Dans les bois*. Hirata travaille actuellement à un spectacle franco-iranien-japonais, *Des utopies ?*, Centre Dramatique National de Besançon et de Franche-Comté. En dehors des commandes et des coproductions, Hirata a également pour habitude d'inviter les metteurs en scène étrangers voulant monter ses textes à venir travailler avec sa compagnie à Tokyo.

qu'entretiennent les Shinozaki avec leurs voisins et leurs domestiques coréens, se réalisent une série de discriminations et d'aliénations, qui font de cette famille de papetiers japonais installée à Séoul un des multiples petits engrenages de la colonisation. *Gens de Séoul 1919* se déroule le jour de l'indépendance coréenne, l'événement passant quasi inaperçu par les membres de la famille, qui se demandent si la disparition du personnel de maison coréen est liée au départ du sumo qu'elle a invité ou à la panne d'un projecteur de cinéma. Dans *Gens de Séoul 1929*, le contexte politico-économique est plus marqué, à travers des allusions à « l'harmonie entre les cinq peuples [d'Asie]¹⁴ », à la menace communiste et aux luttes ouvrières contre les *zibat-su* par exemple, mais il est tout aussi incompris des Shinozaki, qui restent perplexes quant à la nécessité de l'occupation de la Mandchourie et hébergent, sans le savoir, des partisans de l'indépendance coréenne ! Pour sauver l'entreprise familiale en lui assurant un capital, Sumiko, la fille aînée, s'est fiancée à Hakamada, chantre de l'actionnariat et de l'économie américaine. Dans un tout autre genre, *Au fond de la forêt* met en scène un groupe de chercheurs réalisant des expériences¹⁵ visant à faire évoluer les singes à la hauteur des humains. Avec beaucoup d'ironie et une conscience aiguë du contexte de réception de la pièce, Hirata passe au crible certains discours scientifiques, en partie analogues à ceux qui justifiaient la criminelle colonisation du Congo par les Belges. XXI^e siècle oblige, il est question d'intégrer ces expériences à un parc d'attractions éducatives, et Mieke, la spécialiste des singes, justifie son travail avec bonne conscience et sentimentalisme en affirmant que les anthropoïdes sont proches des humains... Hirata dénonce, révèle, mais sans juger ; il pourrait reprendre à son compte les paroles de Vinaver : « Je m'emploie à présenter un monde *sans procès* (la remarque est de Roland Barthes), mais mû de petites palpitations qui, à la longue, visent au grand ébranlement¹⁶. »

Tchekhov, Vinaver, les *Buddenbrook* de Mann ou *Dubliners* de Joyce (sources d'inspiration pour la trilogie)... L'Occident, rejeté par Hirata quand il s'agit d'inventer une langue théâtrale proprement japonaise, hante ses textes. Hirata puise également dans la littérature et le cinéma japonais ; il a réécrit de grands classiques de la littérature japonaise, comme le kabuki *The Treasury of Loyal Retainers* (*Chushingura*, 1999) ou *Komachi's Tale* (*Shin-pan Komachifuden*, 1998). C'est sans doute ce mélange entre Asie et Occident qui donne à son théâtre cette saveur si particulière. Profondément humaniste, brassant des contenus universels dans une forme japonaise, produisant à la fois de la reconnaissance et de l'étrangeté pour le spectateur, invité à partager un espace et une durée avec les comédiens dans un hyperréalisme légèrement décalé, le « théâtre tranquille » d'Hirata fait finalement beaucoup de bruit. Pour notre plus grand plaisir. ■

14. *Gens de Séoul 1929*, p. 40.

15. Sur l'expérience scientifique, Hirata a réalisé une trilogie futuriste composée de *The Scientific Minded* (*Kagakusuru Kokoro*, 1990), *Northernmost Monkeys* (*Hokugen no Saru*, 1992) et *The Balkan Zo* (*Balkan Dobutsuen*, 1997).

16. Dossier de presse de *Gens de Séoul 1909*, mise en scène d'Arnaud Meunier, Théâtre National de Chaillot, Paris, octobre 2006. Avant de réaliser ce spectacle, Meunier est allé rencontrer Hirata à Tokyo ; il y a monté avec des acteurs japonais *la Demande d'emploi* de Vinaver.