



HAL
open science

“ Le “point zéro” de la tragédie grecque ”

Maxime Pierre

► **To cite this version:**

Maxime Pierre. “ Le “point zéro” de la tragédie grecque ”. *Anabases - Traditions et réceptions de l'Antiquité*, inPress, 39, pp.61-79. hal-04429917v1

HAL Id: hal-04429917

<https://hal.science/hal-04429917v1>

Submitted on 31 Jan 2024 (v1), last revised 25 Feb 2024 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cet article a été publié dans la *Anabases*, 39, printemps 2024, p. 61-79. Nous donnons ici la version de pré-publication avant mise en page par l'éditeur en indiquant les numéros des pages correspondants dans la version publiée.

« Le “point zéro” de la tragédie grecque »

Entretien avec le professeur Watanabe Moriaki
sur sa mise en scène des tragédies *Agamemnon*
d'Eschyle (1972) et *Médée* de Sénèque (1975)

Le professeur Watanabe et le théâtre

Éminent spécialiste du théâtre français, Watanabe Moriaki (20 mars 1933 - 11 avril 2021) exerce, durant tout sa carrière de professeur, à l'Université de Tôkyô. Auteur de nombreux livres et articles, il est réputé pour son travail sur Paul Claudel et sur Michel Foucault. Il est également connu pour ses mises en scène dont certaines ont été jouées en France, telle la *Phèdre* de Racine qu'il monte au Théâtre de Chaillot en 1986 ou le *Soulier de Satin* de Claudel présenté en 2018 à la Maison de la Culture du Japon. Moins connues dans ce brillant parcours, les mises en scène de tragédies anciennes par le jeune Watanabe, au début des années 1970, constituent un tournant dans l'histoire de la mise en scène des tragédies grecques et romaines au Japon. Dans le contexte très particulier de la crise du coronavirus, le professeur, qui venait de terminer une nouvelle édition de Paul Claudel, nous a accordé un entretien en français le 20 septembre 2020, quelques mois avant son décès. Nous espérons, par la transcription de cet entretien, rendre hommage à cet immense spécialiste de théâtre et metteur en scène, érudit infatigable et fidèle ami de la France et de sa culture.

Contexte historique des deux mises en scène de Watanabe

Dans les années 1970, le théâtre japonais a complètement intégré l'influence occidentale. Deux formes coexistent alors : d'un côté, le *nôgaku* et le *kabuki* perpétuent les formes scéniques traditionnelles conservées par d'anciennes familles d'artistes, d'un autre côté le « nouveau théâtre » (*shingeki*) recourt aux techniques occidentales. Le *nôgaku*, tradition de théâtre médiéval dans lequel on trouve l'art masqué du *nô* et sa forme comique le *kyôgen*, et le *kabuki*, forme plus tardive jouée sans masque où les acteurs sont maquillés, sont des formes de théâtre fortement stylisées qui se caractérisent par la coexistence de chants, de musiques et de danses. Le *shingeki* au contraire, qui naît au début du XX^e siècle lorsque les Japonais jouent les grands classiques occidentaux (Ibsen, Tchekhov, Shakespeare...) intègre tous les apports de la modernité occidentale, en particulier le recours à la psychologie, un plus grand réalisme et l'absence de chant et de musique¹. Dans les années 1960, le théâtre *underground* (*angura*), principalement représenté par Satô Makoto et Kara Jûrô, conteste cette bipartition de la scène nippone, et tâche d'inventer un nouveau théâtre qui transcende les identités et les traditions. L'*angura* inspire le théâtre d'avant-garde des années 1970 dont Suzuki Tadashi et Watanabe Moriaki, avec leurs hybridations théâtrales, sont deux représentants imminents². Ils trouvent tous deux dans l'Antiquité grecque un terrain idéal pour leurs expérimentations.

Si la plus célèbre mise en scène avant-gardiste de tragédie grecque est indéniablement *Les Troyennes* d'Euripide par Suzuki Tadashi en 1974, l'aventure commence un peu plus tôt à l'initiative de deux familles traditionnelles d'acteurs : les frères Nomura Mansaku et Nomura Mannojo d'une part, et les frères Kanze Hisao, Kanze Hideo et Kanze Shizuo d'autre part, auxquels se joint l'acteur Hôshô Kan. Ces familles d'acteurs pratiquent les deux genres constitutifs du *nôgaku* : le *kyôgen* pour les frères Nomura, le *nô* pour les frères Kanze et l'acteur Hôshô Kan. Comme la tragédie grecque, ces deux formes traditionnelles utilisent des hommes pour jouer les héroïnes et le protagoniste du *nô* (*shite*) recourt à un masque. Ajoutons la présence dans le *nô* d'un groupe de chanteurs (*ji-utai*) qui, d'un point de vue vocal, rappelle le chœur des tragédies anciennes. Ces ressemblances esthétiques,

¹ Le théâtre classique et ses codes est présenté dans : SIEFFERT et WASSERMAN 1983 et TSCHUDIN 2011. Concernant le *shingeki* (新劇), voir BRIAN 2016.

² Le théâtre *angura* (アンガラ), terme tiré de l'anglais *underground*, est un mouvement radical qui conteste la tradition et propose des formes inédites de réalisations scéniques à la fois dans les lieux, la forme ou les textes des pièces. Bien que Watanabe et Suzuki soient proches de ce mouvement, ils restent somme toute assez traditionnels dans le format du spectacle (lieu, spectateurs) : il me semble préférable dans leur cas de parler d'avant-garde. Sur l'*angura*, voir ECKERSALL 2006.

constatées depuis plus d'un siècle³, expliquent les origines de l'entreprise des frères Kanze et Nomura mais il faut y ajouter des raisons plus contingentes : les échanges théâtraux entre la France et le Japon. De fait, à l'instigation de Jean-Louis Barrault, les frères Kanze viennent au Théâtre des Nations en 1957, puis à nouveau en 1969 avant de revenir en 1972 dans le Théâtre Récamier. En 1960, Barrault se rend lui-même au Japon et, à son retour, consacre le n°31 des *Cahiers Renaud-Barrault* (1960) au théâtre japonais. Watanabe Moriaki, qui réalise une thèse sur le théâtre de Claudel à Paris et Suzuki Tadashi, invité par Barrault à jouer en France, sont partie prenante de ces échanges. Les Japonais découvrent alors l'avant-garde française qui fait la part belle à la tragédie ancienne : en 1957, Jean-Louis Barrault joue son *Orestie* au Théâtre de l'Odéon et en 1967, Jorge Lavelli joue à Avignon une *Médée* de Sénèque qui va profondément marquer Watanabe. On peut donc dire, sans trop exagérer, que l'idée d'utiliser des acteurs de *nô* pour jouer une tragédie naît dans le cadre de ce dialogue international. Le moment inaugural est constitué par la fondation par l'acteur de *nô* Kanze Hisao de la *Mei no Kai* (« Société des Ténèbres ») et la mise en scène par ce groupe d'*Œdipe roi* au Sabô Kaikan Hall au mois d'août 1971. Watanabe dirige ensuite la mise en scène d'*Agamemnon* d'Eschyle et *Médée* de Sénèque qui seront jouées toutes les deux au Kinokuniya Hall à Tôkyô, respectivement en juillet 1972 et en juillet 1975. En rompant avec les habitudes du théâtre moderne japonais d'inspiration occidentale, le *shingeki*, et en choisissant la voie plus expérimentale de l'avant-garde, Watanabe ouvre la voie aux mises en scène internationalement reconnues de Suzuki Tadashi, Ninagawa Yukio et Miyagi Satoshi⁴. Cependant, il ne s'agit pas d'un simple recours au *nô*, mais d'un *nô* détourné de ses principes traditionnels.

Entretien

Maxime Pierre : Bonjour, Monsieur le Professeur Watanabe. Au début de votre carrière, vous avez réalisé des mises en scène pionnières d'*Agamemnon* et de *Médée* et je souhaitais m'entretenir avec vous à ce sujet. Florence Dupont, grande traductrice de Sénèque en France⁵, m'a dit qu'elle avait alors montré votre travail à la Sorbonne et que vos mises en scène étaient tout à fait exceptionnelles parce qu'elles utilisaient le théâtre *nô*.

³ En particulier : FENOLLOSA 2017 [1916].

⁴ WETMORE 2016 et PIERRE 2022.

⁵ Les traductions de Florence Dupont vont permettre de nombreuses mises en scène du tragique romain dont *Thyeste* par Thomas Jolly, qui sera joué au Palais des Papes au festival d'Avignon en juillet 2018. À l'époque des mises en scène de Watanabe, Florence Dupont exerce les fonctions d'assistante à l'Université de la Sorbonne.

Watanabe Moriaki : Oui, effectivement, j'ai montré à Florence Dupont les extraits d'*Agamemnon* qui était ma première mise en scène de théâtre antique et puis de *Médée* de Sénèque qui était une création au Japon avec un groupe d'acteurs de *nô* et de *kyôgen*. J'ai eu alors la chance de travailler avec les meilleurs acteurs de l'époque. J'ai d'abord choisi *Agamemnon* parce que c'était la seule pièce grecque que j'avais lue plus ou moins dans le texte lorsque j'étais étudiant. J'étais alors porté par le « souffle d'Eschyle », d'autant que je venais de proposer une nouvelle traduction et une nouvelle interprétation. En effet, la traduction japonaise de l'*Agamemnon* d'Eschyle à cette époque n'était absolument pas « buvable » et « montable ». Il fallait donc faire la traduction moi-même et, comme vous le savez, le chœur est très long. J'ai réalisé ce travail avec la *Mei no Kai*, un petit groupe constitué d'acteurs de *nô* et de *kyôgen* avec quelques éléments de théâtre moderne⁶. C'était un tout petit groupe dont « le chef », si j'ose dire, le conducteur, était Hisao Kanze. C'était alors vraiment l'espoir du *nô* des années 1960-1970, malheureusement, il est mort prématurément, au désespoir de tout le monde⁷. C'est principalement grâce à lui que j'ai pu monter *Agamemnon* d'Eschyle et la *Médée* de Sénèque. C'était au début des années 1970, il y a très longtemps...

Maxime Pierre : Pouvez-vous nous indiquer l'origine de ce projet ?

Watanabe Moriaki : J'ai pratiqué le théâtre lorsque j'étais étudiant mais comme j'avais commencé à étudier le français, je suis parti pour la France comme boursier de votre gouvernement, pendant deux ans et demi. C'était en 1956, je crois. Tout cela m'a alors écarté des activités théâtrales mais je n'ai pas abandonné mon désir de pratique du théâtre. C'était alors l'époque de gloire du TNP⁸ de Jean Vilar car Gérard Philipe vivait encore⁹. Philipe est mort après mon retour au Japon tandis

⁶ Ces acteurs – dont quatre femmes – de « théâtre nouveau », sont issus de la compagnie Seinenza (青年座) fondée en 1954. La base de données du Musée du Théâtre de l'Université de Waseda mentionne six productions de la *Mei no Kai* : *Œdipe* de Sophocle (1971), *Agamemnon* d'Eschyle (1972), *En attendant Godot* de Beckett (1973), *Aijinden / Sangetsuki* de Nakajima Atsushi (1974), *Médée* de Sénèque (1975), *Tenshu Monogatari* de Izumi Kyôka (1976).

⁷ Suite à la mort prématurée de Kanze Hisao et au départ temporaire de Kanze Hideo de l'école Kanze, c'est Kanze Shizuo qui succédera à son père en 1980 sous le nom de Kanze Testunojô VIII.

⁸ De 1951 à 1963, Jean Vilar reçoit la direction du Théâtre National Populaire sur le site du Palais de Chaillot. Il y monte des classiques avec les grands acteurs de l'époque : Gérard Philipe, George Wilson, Philippe Noiret, Jeanne Moreau, Maria Casarès, ou encore Silvia Monfort. Il décèdera quelques années plus tard le 28 mai 1971.

⁹ Au sommet de la gloire, Gérard Philipe (1922-1959) meurt d'un cancer foudroyant à l'âge de trente-sept ans.

que Jean-Louis Barrault et sa compagnie ont repris leurs activités. C'était une époque assez stimulante pour un novice étranger¹⁰. Et puis évidemment pour un boursier, ce n'est pas très commode de se présenter comme chercheur dans la mise en scène parce qu'il y a trop de problèmes pratiques et puis il y a le problème de la langue, donc j'ai effectué des recherches à la Sorbonne sous la direction de Jacques Scherer. Puis, une chose tout à fait inattendue est arrivée : j'ai eu accès aux archives de Paul Claudel que son fils aîné, Pierre, commençait à remettre en place. C'est en 1957 la première fois que j'ai visité l'appartement du Boulevard Lannes, le 23 février 1957. Aucun chercheur n'avait encore étudié ces manuscrits¹¹. Je me suis donc enfermé dans ces études de manuscrits de Claudel, ce qui m'a détourné pendant un temps de la pratique théâtrale. Une fois rentré au Japon, j'ai fini ma thèse sur le *Partage de Midi* et puis je suis devenu Professeur à l'Université de Tôkyô. C'était l'époque naissante du théâtre *underground*, introduit au Japon par Tadashi Suzuki, Satô Makoto, Kara Jûrô, etc. C'était une découverte pour moi et j'ai en quelque sorte trahi le théâtre moderne de type occidental qu'on appelle *shingeki* au profit de ces « renégats », si j'ose dire, du théâtre. On me l'a beaucoup reproché mais enfin... Je suis revenu aux activités pratiques de théâtre parce que la compagnie de théâtre *En* m'a demandé de venir m'occuper de leurs mises en scène, donc je suis revenu au théâtre professionnel. C'est assez exceptionnel un professeur de Tôdai qui travaille sur son propre terrain philologique et qui pratique en même temps à l'extérieur de l'université le théâtre en tant que metteur en scène. C'est assez contradictoire et même aux yeux de certains, assez scandaleux, certainement. Mais j'ai ce vice de faire des choses contradictoires. Quand j'étais lycéen, je pratiquais le théâtre tout en étudiant. C'est donc comme ça que tout a commencé...

Maxime Pierre : Oui, c'est important de connaître l'origine de ce travail mais je me suis demandé : le *nô* et la tragédie grecque sont très différents. Pour Claudel, lui-même, le *nô* et le drame sont opposés¹². En réfléchissant à cette opposition, je voudrais vous demander : pourquoi avoir fait ce projet avec des acteurs de *nô* ?

Watanabe Moriaki : Évidemment, je n'étais ni le premier ni le seul à m'intéresser au théâtre grec en tant que metteur en scène. Il y a des précédents. Mais, à mon avis, ils sont issus de vieilles habitudes du théâtre moderne : le théâtre réaliste du *shingeki*¹³. Or, le théâtre grec, la tragédie grecque, surtout celle

65

¹⁰ Jean-Louis Barrault (1910-1994) dirige le théâtre de l'Odéon de 1959 à 1969.

¹¹ Titulaire d'une Bourse du Gouvernement Français, Watanabe Moriaki va séjourner en France de 1956 à 1959.

¹² CLAUDEL 1974 [1929], p. 214-226.

¹³ Les premières mises en scène de théâtre grec adoptent les techniques réalistes de jeu importées d'Occident. Citons en particulier *Edipe roi* mis en scène par Shimamura Hôgetsu dans son « Théâtre des arts » (*Geijutsu-za*) en 1916 avec l'actrice Sumako.

d'Eschyle, échappe totalement aux normes esthétiques ou éthiques du théâtre moderne de type occidental, donc c'est pour ça que j'ai eu recours à des acteurs de *nô* et de *kyôgen*¹⁴. Ce n'est pas avec des acteurs de *kabuki* que j'ai travaillé parce que les acteurs de *nô* et de *kyôgen* ont une formation un peu particulière. Ils ont une sorte d'obsession parfois complexe vis-à-vis du théâtre moderne, parce qu'on leur reprochait de parler et de chanter des choses incompréhensibles. Et puis, il y a là toutes sortes de codes esthétiques et éthiques qui ont rendu assez difficile l'approche de cette forme de pratique du théâtre pour les profanes, si j'ose dire. Il faut être né dans une famille de *nô* ou de *kyôgen* et ne faire que ça pour se faire reconnaître par les autres artistes. Hisao et ses frères et Mansaku Nomura sont exceptionnels dans leur génération mais aussi dans toutes les générations modernes de *nô* et de *kyôgen*. Et puis, d'autre part, ils étaient par rapport à ce qui se passe actuellement, moins sollicités. Ils étaient considérés comme des sortes de rebelles, alors qu'ils sont vraiment dans la tradition de *nô* et de *kyôgen*. Ce sont des traditions qui ont la possibilité de créer une nouvelle prise de conscience, un nouveau positionnement et de nouvelles inventions. C'était donc pour moi une chance inouïe de réaliser ma première mise en scène professionnelle avec des acteurs de *nô* et de *kyôgen*, surtout les frères Kanze que Hisao dirigeait moralement et il y a eu beaucoup de mauvaises langues jalouses qui m'ont mortifié mais enfin, tant pis ! Et puis, j'ai réalisé *Agamemnon*, parce que c'était la seule pièce grecque que j'avais lue en grec. En effet, j'ai appris le grec en entrant à l'Université de Tôkyô. Je m'étais imposé une règle de travailler une heure et demie ou deux heures chaque matin avant de me mettre à d'autres activités. Évidemment, j'avais moins de vingt ans. J'avais donc ce courage-là. Et puis, ma compétence en matière grecque était tout à fait rudimentaire : je savais lire, déchiffrer mais tout de même c'était une expérience très importante pour moi : lire Eschyle dans son texte, « Ἔστιν θάλασσα etc. »¹⁵. Ça m'a beaucoup aidé à me détacher de cette espèce d'impérialisme du réalisme psychologique du théâtre moderne *shingeki*. En effet, j'étais toujours attiré par le *nô* et le *kabuki*, ce qu'on appelle au Japon le théâtre traditionnel. Pour moi, le théâtre moderne ou *shingeki*, « ça sentait le XIX^e siècle ». Voilà. Donc je suis revenu de France et, dès que j'ai terminé mon mémoire assez austère sur le *Partage de midi*, j'ai pris contact avec les animateurs de ce qu'on appelait l'*angura*, l'*underground theater*, c'est-à-dire Tadashi Suzuki, Satô Makoto,

¹⁴ Selon Mae Smethurst, Eschyle est le plus proche du *nô* car il donne une plus grande place au chœur et ses intrigues sont moins complexes que celles de Sophocle et d'Euripide. Voir SMETHURST 1989.

¹⁵ Watanabe fait allusion à l'*Agamemnon* d'Eschyle. Il s'agit des premiers mots de la réponse de Clytemnestre à Agamemnon (v. 958 *sqq.*).

et Kara Jûrô. C'était alors des amis : c'était une prise de position assez scandaleuse parce qu'il y avait une lutte à la fois esthétique et idéologique entre ces tenants de l'*underground* et l'orthodoxie du théâtre moderne occidental.

Maxime Pierre : En effet... mais, à la même époque, l'Université de Tôkyô avait également un « Club de Tragédie Grecque »¹⁶. Les avez-vous connus ?

Watanabe Moriaki : Oui. J'ai vu quelques représentations de cette troupe mais je n'étais pas au Japon lors de sa création : j'étais en France. C'est en rentrant de Paris que j'ai découvert cette tentative. Ce groupe était dirigé par l'assistant de la section de grec à l'Université de Tôkyô¹⁷.

Maxime Pierre : Ils ont réalisé une mise en scène assez archéologique avec des masques et des costumes grecs antiques mais, apparemment, vous vouliez faire quelque chose de différent ?

Watanabe Moriaki : Oui, évidemment. Je n'ai vu qu'une ou deux représentations de leur création. Cela m'a déçu et probablement j'ai vu de mauvaises choses. C'est possible. Mais ça ne m'a pas tellement incité donc j'ai choisi mon chemin en quelque sorte.

Maxime Pierre : Pourquoi n'avez-vous pas aimé cette forme de théâtre ? Qu'est-ce qui vous a déçu dans leur façon de faire ? Est-ce que c'était trop archéologique ou trop réaliste ? Est-ce que cela ressemblait à du *shingeki* ? Qu'est-ce qui, selon vous, était décevant ?

Watanabe Moriaki : Si le metteur en scène et les acteurs de *shingeki* jouent les tragédies grecques antiques, ils affichent en quelque sorte une sorte de complexe d'infériorité¹⁸. C'est à cause de cela que ce jeune professeur de grec de Tôdai a fait

¹⁶ *Tôkyôdaigaku Girisha Higeiki Kenkyû-kai* (東京大学ギリシア悲劇研究会). Ce club universitaire cherche à réaliser des reconstitutions archéologiques en réintroduisant des éléments antiques tels que les costumes grecs, l'usage d'un chœur ou de masques grecs. L'histoire de ce club, qui réalise la mise en scène de onze tragédies grecques entre 1958 à 1970, est racontée dans MORI et HOSOI 2019.

¹⁷ Il s'agit de KUBO Masaaki (1930-) qui se joint au Club de Tragédie Grecque de l'Université de Tôkyô en 1958.

¹⁸ Si l'on suit le raisonnement de Watanabe, le style de jeu réaliste du *shingeki*, étranger aux traditions japonaises et reposant sur un répertoire essentiellement européen, crée un complexe d'infériorité par rapport à l'Occident, d'où la nécessité de trouver de nouvelles formes. En revenant aux formes grecques antiques, le Club de Tragédie Grecque rompt avec le *shingeki* mais d'une façon qui n'est pas assez radicale pour Watanabe.

une sorte de compagnie spécialisée en théâtre grec qui voulait changer la mise en scène mais il n'était pas du tout spécialiste de théâtre donc ça n'allait pas toujours. À l'époque, je crois que c'était tout de même assez courageux mais le résultat était très discutable. J'ai rencontré les trois frères Kanze qui s'intéressaient au théâtre grec. Ils voulaient monter les choses sérieusement. Ce n'était pas le répertoire grec déformé par le modernisme du théâtre *shingeki* mais pour autant ils voulaient éviter de tomber dans un certain – comment dirais-je ? – maniérisme historique, c'est-à-dire de faire intervenir tout de suite le jeu de *nô* et de *kyôgen*. Ça, ils ne voulaient pas. Ils voulaient partir d'une sorte de « point zéro ». C'était très courageux. Et c'est pour ça que j'ai pu participer à ce moment-là et c'était très passionnant de voir un acteur comme Hisao Kanze mettre en question ce qui fondait son art d'acteur et là, il est un homme vraiment autocritique et c'était très sérieux. Et donc, en tant que metteur en scène, je ne pouvais pas donner comme indication de jeu : « Faites comme vous faites dans tel passage de *nô*, etc. ». Ça aurait été une sorte de collage esthétique du *nô* et ça, il détestait. Alors, il fallait repenser à la fois le texte d'origine et puis la traduction que j'ai établie selon la langue japonaise contemporaine et puis le corps des acteurs japonais contemporain. Et donc, il y a toute une série de « relectures », si j'ose dire, du texte. Heureusement, j'ai pu lire pendant plusieurs mois le texte grec et le texte latin. Je pouvais donc me référer à l'écriture d'origine.

Maxime Pierre : C'est vous qui avez traduit les deux textes ? Vous les avez retraduits complètement ?

Watanabe Moriaki : Oui. Ce n'est pas l'intégralité littérale que j'ai montée. J'ai coupé. Naturellement, c'est long. Le chœur est trop long, mais tout de même, je suis parti du texte grec avec mon pauvre savoir-faire en grec, et en latin aussi parce que *Médée* n'était pas celle d'Euripide mais la *Médée* de Sénèque.

Maxime Pierre : Mais pourquoi avez-vous choisi la *Médée* de Sénèque ? Tout le monde connaît la *Médée* d'Euripide mais généralement on oublie Sénèque...

Watanabe Moriaki : Oui, c'est vrai. C'est grâce à un auteur d'avant-garde français de l'époque, qui a écrit une version moderne de *Médée* de Sénèque parce que cette pièce, dans une traduction académique, aurait été injouable. Il a fait une sorte d'adaptation assez austère pour Maria Casarès. Alors ça m'a encouragé parce qu'avec ça, je pouvais faire quelque chose¹⁹

¹⁹ Il s'agit de Jean Vauthier. Sa nouvelle traduction de la *Médée* de Sénèque est mise en scène sur la grande scène du Palais des Papes au festival d'Avignon de 1967 par Jorge Lavelli avec pour les rôles principaux : Maria Casarès (*Médée*), Gabriel Cattand (*Jason*), Germaine Kerjean (*la nourrice*) et William Sabatier (*Créon*) (Source : Répertoire Evelyne Ertel et fiche-spectacle du catalogue de la Bibliothèque Nationale de France).

Maxime Pierre : Est-ce que vos mises en scène étaient jouées avec le masque de *nô* ou bien sans masque ?

Watanabe Moriaki : Pour *Agamemnon*, je voulais utiliser les masques de *nô* mais cela me semblait une solution un peu trop facile et les acteurs, surtout Hisao Kanze, n'aimaient pas refaire avec la tragédie grecque ce qu'ils faisaient dans le *nô*. C'était donc un masque de *pseudo-nô* et cela a très bien marché. En ce qui concerne la *Médée* de Sénèque, la partie lyrique est beaucoup plus importante que dans la version d'Euripide, donc j'ai mis le texte en prosodie et puis il y a la musique. C'était donc chanté. C'est pour cela qu'il faut un masque de *nô* : pour des raisons matérielles, il faut une certaine présence de la voix. Ce n'est pas mon décorateur qui a fait le masque mais quelqu'un que nous connaissions et qui était une vraie sculptrice de masques de *nô*²⁰, donc on lui a demandé de ne pas faire tout à fait un masque de *nô* mais, en s'inspirant d'un masque de *nô*, de faire quelque chose comme le masque de *nô* du point de vue de la matière, de l'esthétique et de la fonction. Et ça a très bien marché mais je crois que c'est la première et la dernière fois qu'on a fait faire des masques pour ce type de représentation.

Maxime Pierre : C'était une invention d'un nouveau style de masques (Voir fig.1)²¹ ?

Watanabe Moriaki : Non, non. C'est-à-dire, si on essaie d'inventer un nouveau style de masque, ça complique les choses probablement, beaucoup plus. Donc, nous sommes restés dans un certain code de masque de *nô* mais en déplaçant certaines significations. Ce n'est pas un travail facile mais, heureusement, ça a bien marché.

²⁰ D'après le programme de la pièce, il s'agit de Taniguchi Akiko. La factrice de masque avait reproduit deux masques de *nô* traditionnels que l'on trouve dans la pièce *Kanawa* : *deigan*, un masque de femme souffrante aux dents et aux yeux peints de couleur dorée, et *hashihime* un masque de femme furieuse. Cependant, au lieu d'utiliser la couleur chair et le rouge pour le masque *hashihime*, la factrice avait seulement utilisé la couleur blanche. En outre, les masques étaient dépourvus de sourcils.

²¹ Les photographies des masques, reproduites avec l'accord des ayants droit, ont été prises le 4 novembre 2022 par l'auteur à l'occasion d'une rencontre avec Kanze Tetsunojô IX, directeur de la branche Tessen-kai de la famille Kanze. D'après Kanze Tetsunojô, le second masque aurait été en possession d'un particulier en Australie pendant trente ans avant d'être acquis à nouveau par la Tessen-kai. Ceci peut expliquer que son aspect soit plus usé. On notera que les sourcils du premier masque sont un ajout ultérieur.



Fig. 1. Masques de Médée de la première et de la seconde partie, réalisés par la factrice de masques Taniguchi Akiko, détenus par la branche Tessen-kai de la famille Kanze.

Maxime Pierre : Quant au chant, est-ce que c'était un chant de *nô* ?

Watanabe Moriaki : Disons que la ligne mélodique ou rythmique s'inspirait de la prosodie du chant de *nô* mais ce n'était ni une simple imitation ni une simple divagation à partir du *nô*, c'était une sorte de chant de *nô* transposé. Je crois que ça allait assez bien mais, évidemment, à part ces quelques maîtres de *nô* et de *kyôgen* que j'ai présentés, c'était de jeunes acteurs de théâtre moderne appartenant à de petits groupes d'avant-garde qui apprenaient le *nô* plus ou moins. Il y avait beaucoup d'élèves de Shizuo Kanze, c'est-à-dire le frère aîné parmi les frères Kanze, mais je ne voulais pas d'adaptation trop facile des chants de *nô*, donc c'était un travail très difficile et j'y ai dépensé beaucoup d'énergie.

Maxime Pierre : Pour le chœur, est-ce que vous avez fait comme dans une tragédie grecque ? le chœur dans une tragédie ancienne et le chœur de *nô* sont assez différents, par exemple le chœur de *nô* n'a pas de personnalité alors que dans la tragédie grecque le chœur est un personnage²² ?

²² Le chœur grec ou romain interagit avec le protagoniste en tant que personnage. Dans le *nô*, en revanche, le groupe de chanteurs (地謡 *ji-utai*) joue la fonction de récitant externe. Voir PIERRE 2019.

Watanabe Moriaki : Oui, c'est vrai. Le chœur ne restait pas assis (NB : à la différence du chœur d'un *nô*), parce qu'après tout il jouait.

Maxime Pierre : Donc, comme le chœur grec, c'était des personnages finalement.

Watanabe Moriaki : Oui, c'était un groupe de personnages... Ah oui, et puis une chose à ajouter, c'est que pour *Agamemnon*, je n'ai pas manipulé le texte. J'ai joué le texte d'Eschyle. Il n'y a pas de thématique ou d'éléments ajoutés mais pour *Médée*, il y a d'abord ce que les metteurs en scène font souvent : c'est-à-dire l'apparition et la présence de Médée est due à une sorte de péché de l'humanité contre la nature donc il y a pas mal d'éléments magiques et incantatoires dans les paroles de Médée.

Maxime Pierre : Et comment avez-vous mis en scène le meurtre de *Médée* à la fin ? Parce que dans le *nô* on utilise de jeunes enfants, les *kokata*²³, mais, comme elle tue ses enfants sur scène, c'est vraiment très violent et très choquant...

Watanabe Moriaki : Tout à fait. C'est pourquoi, un seul garçon jouait les deux enfants. Médée accomplissait le meurtre au moyen d'une sorte de couteau agricole (i. e. : une faucille japonaise, 鎌 *kama*)²⁴.

Maxime Pierre : Vous avez donc pris quelques libertés avec le texte de Sénèque ?

Watanabe Moriaki : Oui, il fallait mettre la main au texte de Sénèque. Je n'ai pas touché à *Agamemnon* : j'ai simplement coupé le texte et puis je l'ai arrangé. Mais pour Sénèque, il fallait toute une série de recollages dramatiques parce que j'avais à ma disposition quatre acteurs de *nô* et deux acteurs de *kyôgen*. Il fallait bien distribuer et puis, d'autre part, il fallait le chœur mais tout de même le rôle de Jason, le mari, devait être présenté comme tel. Donc, c'est Mansaku Nomura qui jouait Jason et Hisao Kanze, naturellement, qui jouait le rôle de Médée. En ce qui concerne Créon, j'ai changé le texte : j'ai constitué une sorte de chœur qui représentait la royauté donc il y a trois acteurs qui forment une seule puissance.

²³ Dans le *nô*, certains rôles sont confiés à de très jeunes acteurs nommés 子方 *kokata* (enfant).

²⁴ Médée frappe l'enfant qui s'effondre lors du « premier meurtre ». Alors que Jason arrive et que l'enfant tente de se relever, Médée frappe une deuxième fois l'enfant, mimant ainsi le « second meurtre ».

Et puis, par rapport à *Agamemnon*, *Médée* exigeait beaucoup plus d'interventions musicales : j'ai utilisé principalement un tambour à la japonaise en recourant, du point de vue de la diction, à une sorte de « psalmodie à la *nô* ». C'était probablement beaucoup plus musical que le texte de Sénèque.

Maxime Pierre : Et vous avez gardé le personnage de la nourrice ? Dans la *Médée* de Sénèque, c'est un personnage important.

Watanabe Moriaki : Oui, j'ai gardé ce personnage. C'était une actrice qui jouait et qui était une sorte de chef du chœur²⁵. Donc c'est elle qui dit les dernières paroles après la sortie de *Médée*.

Maxime Pierre : Et il y avait des acteurs de *kyôgen* ? Quels rôles jouaient-ils ?

Watanabe Moriaki : Mansaku Nomura jouait Jason et son frère Mannojo Nomura jouait une partie de la royauté de la ville. C'est-à-dire, je ne voulais pas établir un acteur comme roi de Corinthe : ça aurait fait trop ridicule. Donc il y a une sorte de « chœur royal » constitué de trois acteurs de *nô* et de *kyôgen*.

Maxime Pierre : Est-ce que vous avez gardé la musique de *nô* avec les tambours, la flûte et les cris de *nô*²⁶ ?

Watanabe Moriaki : Non, je n'ai pas conservé la partie instrumentale de la musique de *nô*. J'ai seulement conservé le chant de *nô*.

Maxime Pierre : Et il n'y avait pas de musique ?

Watanabe Moriaki : Si, si, si. Il y avait de la musique tout le temps. Non pas des tambours de *nô* mais des tambours tout à fait populaires, ordinaires qui font beaucoup plus de bruit, qui marquent le rythme.

Maxime Pierre : Est-ce que c'est le même tambour qu'on utilise dans les *matsuri*²⁷ ?

72

²⁵ Il s'agit de Seki Hiroko (1929-2008). Formée au théâtre Gekidan Haiyûza de Tôkyô, elle intègre en 1954 le *Seinenza* dont elle est l'une des fondatrices. Elle épouse Kanze Hideo en 1969. Elle jouera aussi bien pour la télévision que le théâtre.

²⁶ C'est-à-dire la flûte de *nô* (能管 *nô-kan*), le tambour de hanche ou grand tambour (大鼓 *oo-tsuzumi*) et le tambour d'épaule ou petit tambour (小鼓 *ko-tsuzumi*) que les joueurs frappent directement avec leur main en s'accompagnant de cris caractéristiques (掛け声 *kakegoe*).

²⁷ Le *matsuri* (祭り) est une fête religieuse. Le principal *matsuri* est la fête d'*o-bon* (お盆) pour les morts au mois d'août. Il donne lieu à des festivités incluant des danses et des chants accompagnés de musique. Le tambour utilisé dans *Médée* est plus précisément un gros tambour nommé *jinjo taiko* (陣乗太鼓) et utilisé dans certains rituels régionaux.

Watanabe Moriaki : Oui, oui c'est ça. Oui.

Maxime Pierre : Donc en fait, c'est un *nô* un peu transformé par rapport au *nô* classique. À la même époque, Suzuki Tadashi, dans *Les Troyennes*, a aussi utilisé le *nô* mais j'ai l'impression que ce genre a été plus important chez vous que chez Suzuki²⁸.

Watanabe Moriaki : Oui, bien sûr, car dans *Agamemnon* et *Médée* les acteurs de *nô* et de *kyôgen* jouaient vraiment le *nô* et vraiment le *kyôgen*, alors que chez Suzuki c'était vraiment très différent.

Maxime Pierre : Oui, en effet. Et, à propos, avant *Agamemnon* et *Médée*, la *Mei no Kai* a joué l'*Œdipe* de Sophocle. Vous n'avez pas travaillé avec eux à ce moment-là ?

Watanabe Moriaki : Ah non, c'était le travail de Hideo Kanze qui est le deuxième frère des trois Kanze et qui, à un moment donné, a été expulsé du milieu de *nô* parce qu'il travaillait avec le théâtre moderne...

Maxime Pierre : Donc c'était assez différent du travail d'*Agamemnon* que vous avez fait ensuite ?

Watanabe Moriaki : Très différent. C'est-à-dire, la *Mei no Kai* a commencé par la mise en scène d'*Œdipe roi* avec Hideo Kanze. *Œdipe roi* était joué par Hisao Kanze et alors là comme trouvaille scénique, il n'y avait pas grand-chose ou plutôt le remaniement de plusieurs récits car on rapporte beaucoup de choses dans *Œdipe roi*. Mannojo Nomura jouait Tirésias. C'était une sorte de « tragédie grecque à la sauce de *nô* et de *kyôgen* ». Comme c'était Hideo, ça a très bien marché... Par hasard, Jack Lang était au Japon. On l'a emmené à une représentation d'*Œdipe roi*. C'était la première représentation du petit cercle de la *Mei no Kai*, c'est-à-dire *Hadès*, mais Jack Lang a été profondément déçu : comment les acteurs qui sont normalement si superbes avaient pu accepter de faire ce genre de... il n'a pas dit « cabotinage »... mais enfin une pâle copie de théâtre moderne.

²⁸ Suzuki joue *Les Troyennes* en 1974. L'acteur de *nô* Kanze Hisao joue le rôle de Ménélas. Cependant, Suzuki ne recourt ni aux chants, ni aux danses, ni aux masques de *nô*.

Maxime Pierre : Quel était le problème pour Jack Lang ?

Watanabe Moriaki : Peut-être Jack Lang s'attendait à quelque chose de beaucoup plus hiératique, de beaucoup plus formel mais, de toute façon, c'était, par rapport à son attente, beaucoup plus réaliste et plus explicatif.

Maxime Pierre : Donc trop réaliste pour lui ?

Watanabe Moriaki : Cinématographique.

Maxime Pierre : Et ensuite, quand vous avez repris la mise en scène d'*Agamemnon* et de *Médée*, vous avez voulu faire quelque chose de différent ? Qu'est-ce que vous avez voulu changer par rapport à cette première tentative ?

Watanabe Moriaki : J'ai évité ce retour à un réalisme de théâtre moderne. D'ailleurs, *Agamemnon* n'est pas une pièce réaliste. Heureusement !²⁹

Maxime Pierre : Je trouve vraiment intéressant que le théâtre d'avant-garde ait été rapproché du *nô* dans votre travail et c'est passionnant, mais, apparemment, après votre travail sur *Agamemnon* et sur *Médée*, on n'a pas beaucoup utilisé le *nô*. Dans le cas de la *Médée* de Ninagawa, c'était plutôt du *kabuki*...³⁰

Watanabe Moriaki : Hira Mikijiro (i. e l'acteur de la *Médée* de Ninagawa en 1979) est venu voir mes deux mises en scène mais, à ce moment-là, la *Médée* de Ninagawa n'était pas encore programmée donc je ne comprenais pas pourquoi il était venu nous voir. Mikijiro est venu avec sa femme de l'époque et je ne sais pas ce qu'il a pris de ma mise en scène mais de toutes manières c'était déjà une grande star. J'ai découvert ensuite qu'il voulait jouer un rôle de femme tragique avec son goût particulier pour les ornements baroques. Ça ne m'a pas touché à cause du côté superficiel de Ninagawa dans la mise en scène et du côté décoratif de l'acteur. C'était une sorte de grosse poupée... énorme ! *Médée* était énorme ! Non, je n'ai pas aimé, mais enfin cela a eu beaucoup de succès. Il a été invité à

²⁹ Pour Watanabe, l'usage grec du chœur, du masque et de l'*aulos* dans la tragédie grecque est sans rapport avec le réalisme théâtral moderne.

³⁰ Dans le *nô*, tout comme dans le *kabuki*, les rôles de femmes sont joués par des hommes mais de façon différente : l'acteur de *nô* porte un masque, alors que l'acteur de *kabuki* porte un « visage peint » de blanc et maquillé. Ninagawa Yukio met en scène la *Médée* d'Euripide (王女メデシア *Ôjo Media*) au Nissei Theater de Tôkyô avec l'acteur Mikijirô Hira (1933-2016). Cette mise en scène va immédiatement connaître un succès national et international. Voir SMETHURST 2002.

quelques festivals de province. Il y a un petit papier de la chroniqueuse du *Monde* : comme c'est un garçon qui joue un rôle de femme, elle était ravie ! Elle n'était pas méchante mais enfin c'était la seule fois que le travail de Ninagawa était présenté à Paris et donc il est presque totalement ignoré du public français.

Maxime Pierre : C'est vrai qu'il est assez mal connu en France et pourtant sa *Médée* a eu un très gros succès dans le monde... en tout cas, votre travail a été pionnier. Par exemple, vous avez fait jouer Médée par un homme avant Ninagawa. Est-ce que Clytemnestre était jouée par un homme aussi ?

Watanabe Moriaki : Oui. Oui.

Maxime Pierre : Est-ce que les femmes étaient toujours jouées par des hommes ?

Watanabe Moriaki : Ah, c'est-à-dire qu'en ce qui concerne *Agamemnon*, Cassandra était une femme et pour *Médée* aussi, la nourrice était une femme³¹.

Maxime Pierre : Si je comprends bien, vous avez opéré de gros changements par rapport au *nô*. Vous avez mélangé les acteurs de *nô* et de *kyôgen* à des acteurs de théâtre moderne³². Vous avez aussi mélangé les hommes et les femmes. Est-ce que l'on peut dire que vous avez gardé les rôles de *shite* et de *waki* du *nô*³³ ou bien est-ce que vous avez laissé de côté cette différence ?

Watanabe Moriaki : La dramaturgie était complètement différente...

Maxime Pierre : Donc il n'y avait pas de *waki* dans cette pièce ?

Watanabe Moriaki : Si j'ose dire, le rôle de *waki* c'était la nourrice, parce qu'elle est constamment présente et elle surveille l'évolution de la jalousie de sa maîtresse.

³¹ Il s'agit, dans les deux cas, de Seki Hiroko (mentionnée sous son nom de naissance dans le programme de *Médée*, et sous son nom de mariage Kanze dans le programme d'*Agamemnon*).

³² Rappelons que le genre du *nô* et du *kyôgen* appartiennent à une même tradition : le *nôgaku*. Les pièces de *nô* intègrent fréquemment un acteur de *kyôgen* : bien que leur rôle vise dans une pièce de *kyôgen* à faire rire, il est, dans un *nô*, dépouillé de toute fonction comique.

³³ Dans le *nô*, on appelle *shite* l'acteur masqué qui joue le rôle principal au centre de la scène. Le *waki* est le rôle secondaire, non-masqué, associé au *shite*. Il se place la plupart du temps en marge de la scène dans un lieu spécifique : le *waki-za*.

Maxime Pierre : Est-ce que la nourrice portait un masque ?

Watanabe Moriaki : Non, non. Elle ne portait pas de masque.

Maxime Pierre : Quels personnages portaient un masque ?

Watanabe Moriaki : Médée d'abord et les trois acteurs qui jouent le rôle de Créon.

Maxime Pierre : Et, dans *Agamemnon*, qui portait un masque ?

Watanabe Moriaki : Clytemnestre et Agamemnon. Et dans *Médée*, Médée portait un deuxième masque après la scène de meurtre.

Maxime Pierre : Et Cassandre ?

Watanabe Moriaki : Non, Cassandre ne portait pas de masque parce qu'en quelque sorte il fallait un élément, disons charnel, dans ce déroulement du drame. Et comme ce sont toujours des hommes masqués, parce que le chœur était masqué et Clytemnestre masquée, il fallait que quelqu'un apparaisse sans masque et c'est précisément une certaine sensualité charnelle qui était revalorisée.

Maxime Pierre : Les actrices ne portaient aucun masque dans ces deux mises en scène ?

Watanabe Moriaki : Non. Les rôles de femmes joués par des hommes avaient un masque mais les actrices montraient leur sensualité, leur corps sans le masque. C'est quelque chose de très beau parce que dans le *nô* il n'y a pas de femme.

Maxime Pierre : Et qu'en était-il du chœur d'*Agamemnon* ?

Watanabe Moriaki : C'était uniquement des hommes. C'était des jeunes acteurs de la compagnie *Seinenza* qui ont participé à notre production³⁴.

Maxime Pierre : Donc, en fait, les techniques d'*Agamemnon* et *Médée* étaient à peu près les mêmes.

Watanabe Moriaki : Oui. Mais tout de même, la part du chœur est beaucoup plus importante dans *Agamemnon* que dans *Médée*.

³⁴ Le nom de la compagnie *Seinenza* (青年座) peut être traduit littéralement par « Théâtre de la jeunesse ».

Maxime Pierre : Et pour parler de la fin de la pièce, comment est-ce que Médée quitte la scène ? Chez Ninagawa, elle part dans le ciel avec les dragons mais c'est très difficile à mettre en scène...

Watanabe Moriaki : Elle apparaît sur le char et puis elle tourne et puis elle descend vers le pont. Pour justifier tout ça, j'ai mis une sorte de prologue et d'épilogue : je fais référence à la fameuse pollution de Minamata dans le Kyûshû³⁵. Le récit de cette pollution permet d'implanter la pièce dans la modernité. L'histoire de Médée se superpose à la pollution de Minamata, ce qui permet d'associer à la *Médée* de Sénèque une sorte de message négatif. C'est la plus fameuse pollution au Japon et surtout c'est une femme qui a raconté cette pollution en utilisant le dialecte de la région. C'était très émouvant.

Maxime Pierre : Et donc, vous avez utilisé cette actualité historique du Japon pour introduire l'histoire de Médée³⁶ ? Qui raconte cette histoire ?

Watanabe Moriaki : Dans le livre, c'est une femme écrivain qui raconte cette histoire mais sur scène je l'ai transposée sur le garçon car il faut tuer un garçon. Normalement il y en a deux mais on peut se passer du deuxième... En tout cas, il fallait qu'au moins un garçon soit tué par Médée et évidemment je ne voulais pas faire un massacre sanguinolent de *kabuki*³⁷. C'était beaucoup plus symbolique. C'est comme ça que le drame se termine.

Maxime Pierre : Et vous avez ajouté un épilogue ?

Watanabe Moriaki : Il s'agit à nouveau d'une citation de ce livre sur la pollution de Minamata prononcée par la nourrice. En effet, le mythe de Médée pouvait raconter ce dont souffrent les Japonais actuellement avec la pollution de l'environnement.

³⁵ Il s'agit de l'enquête, non-traduite en français, d'Ishimure Michiko sur la pollution des eaux de Minamata par une usine et ses terribles conséquences sanitaires connues sous le nom de « maladie de Minamata ». Dans le prologue, Watanabe insère le témoignage d'une victime de cette maladie, Yuki, qui raconte son avortement (ISHIMURE, 1969).

³⁶ Cette technique permettant de situer la pièce dans un contexte japonais est utilisée à la même époque par Suzuki Tadashi dans sa mise en scène des *Troyennes* en 1974 : Suzuki superpose alors le contexte de la guerre du Vietnam à la guerre de Troie (CARRUTHERS et TAKAHASHI 2004).

³⁷ Dans le *nô*, la mort est suggérée seulement, par exemple par le départ de l'acteur hors de la scène. Le *kabuki*, au contraire, stylise les meurtres dans une pantomime pathétique très travaillée et n'hésite pas à représenter le sang.

Maxime Pierre : En effet, cette thématique écologique est plus que jamais d'actualité comme nous l'avons vu avec l'épisode de pollution de Fukushima³⁸. Vraiment, plus je vous écoute et plus je trouve que ce travail est pionnier et original dans l'histoire des mises en scène de tragédie grecque au Japon et je vous suis très reconnaissant pour cet entretien³⁹.

BIBLIOGRAPHIE

- BRIAN 2016 : BRIAN Powell, « Birth of modern theatre: *shimpa* and *shingeki* » in Jonah SALZ, *A History of Japanese Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, 200-232.
- CARRUTHERS et TAKAHASHI 2004 : Ian CARRUTHERS et Yasunari TAKAHASHI, *The Theatre of Suzuki Tadashi*, Cambridge, New York, 2004.
- CLAUDEL 1974 [1929] : Paul CLAUDEL, *Connaissance de l'Est suivi de L'Oiseau noir dans le Soleil levant*, Paris, 1974 [1929] .
- ECKERSALL 2006 : Peter ECKERSALL, *Theorizing the Angura Space: Avant-garde Performance and Politics in Japan, 1960-2000*, Leiden, Brill, 2006.
- FENOLLOSA 2017 [1916] : Ernest FENOLLOSA (ed. Ezra POUND), *Noh or Accomplishment. A Study of the Classical Stage of Japan*, Forgotten books, London, 2017 [1^{ère} éd., London, Mcmilan 1916], 103.
- ISHIMURE 1969 : Michiko ISHIMURE, *Kugaijōdo – Waga Minata byō* (Mer de souffrance, terre pure – Notre maladie de Minata), Kōdansha, 1969.
- ORI et HOSOI 2019 : Mitsuya ORI et Atsuko HOSOI (éd.), *Kodai Girisha haruka na yobi koe ni hikarete – Tōkyōdaigaku Girisha Kenkyū-kai no katsudō* (Attirés par la voix de la lointaine Grèce ancienne – l'activité du Club de Tragédie Grecque de l'Université de Tōkyō), Tōkyō, Ronsosha, 2019.

³⁸ Nous faisons allusion ici à la pollution radioactive produite par la fonte des réacteurs de la centrale de Fukushima suite au tremblement de terre du Tohoku en 2011.

³⁹ Je tiens à remercier Watanabe Atsuhiko, critique de danse et réalisateur de cinéma établi à Paris, qui a eu la gentillesse de me mettre en contact avec son père, le professeur Watanabe Moriaki.

PIERRE 2022 : Maxime PIERRE, « La tragédie grecque à l'épreuve du Japon : de l'*underground* au théâtre sans frontières », dossier « Pour une Antiquité monde » *Anabases* 36 (2022), 63-77.

PIERRE 2019 : Maxime PIERRE, « Le groupe de chanteurs du *nô* est-il assimilable à un chœur de tragédie grecque ? », *Revue de Littérature Comparée*, 113, octobre-novembre 2019, 379-398.

SIEFFERT et WASSERMAN 1983 : René SIEFFERT et Michel WASSERMAN, *Arts du Japon. Le théâtre classique*, Paris, Publications orientalistes de France, 1983.

SMETHURST 1989 : Mae SMETHURST, *The Artistry of Aeschylus and Zeami*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

SMETHURST 2022 : Mae SMETHURST, « Ninagawa's production of Euripides' Medea », *The American Journal of Philology*, vol. 123, No 1, Spring 2002, 1-34.

TSCHUDIN 2011 : Jean-Jacques TSCHUDIN, *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse, Anacharsis, 2011.

WETMORE 2016 : Kevin J. WETMORE, « The reception of Greek tragedy in Japan » in Betine VAN ZYL SMIT, (dir.), *A Handbook to the Reception of Greek Drama*, Chichester, Wiley, 2016, 397-421.

Maxime Pierre, CERILAC URP 441
Université Paris Cité
Bât. des Grands Moulins – Aile C. – Case 7010
16 rue Marguerite Duras – 7525 Paris cedex 13
Maxime.pierre@u-paris.fr