

# Konstantin Simonov et le théâtre japonais\*

ÉKATÉRINA SIMONOVA-GOUDZENKO

*Les notes faites directement à partir du vécu, qui ne relèvent pas d'un effort volontaire ni conscient, qui sont sans rapport avec ce qui a précédé et sans tenir compte de ce qui va advenir, possèdent une qualité particulière de véracité et un pouvoir persuasif que ne possède pas un texte structuré, un texte littéraire.*

Boris Agapov

En 1976, Konstantin Simonov (1915-1979) publia sous le titre *Japon*. 46 des pages du journal qu'il tint lors de son voyage au Japon dans l'immédiat après-guerre. Ce journal datait d'il y a trente ans, autrement dit il avait l'âge qu'avait son auteur au moment où il l'avait écrit. Dans l'introduction, Simonov écrit :

Je viens de relire le journal que j'ai tenu au Japon et j'ai pensé qu'en dépit de leurs trente ans d'âge, certaines de ces pages pourraient bien servir de « matériaux de départ » pour une réflexion sur le Japon non seulement de l'après-guerre mais aussi d'aujourd'hui.

---

\* Je remercie Lioudmila Ermakova, professeur à l'Université des langues étrangères de Kobe, pour son aide dans l'obtention de plusieurs informations nécessaires à la rédaction des notes du présent article.

Car le temps passant, j'ai mieux compris que je ne le faisais dans ma jeunesse combien nombre de choses dans la société prennent leurs racines dans le passé, surtout dans les années de transition et de crise, et cela de façon parfois insoupçonnée pour qui n'y prête qu'un regard superficiel<sup>1</sup>.

Cette année-là, j'étais moi-même en année de doctorat et j'eus à corriger la graphie des toponymes, des noms propres et des *realia* japonais mentionnés dans *Japon. 46*. Je m'acquittais de cette tâche, il faut bien le reconnaître, d'une façon qui laissait vraiment à désirer. Sur l'exemplaire qu'il m'offrit, Konstantin Simonov inscrivit cette dédicace ironique : « Pour ma petite Katia japonaise et consultante. Papa. 17. IX. 77 ».

Dans son introduction, Simonov précise également que son livre ne propose que des extraits du journal tenu au Japon. Plus tard, après la mort de « K. M. » (c'est ainsi que ses proches appelaient Konstantin Simonov), je me suis penchée à plusieurs reprises sur ses « matériaux japonais » en partie inédits, mais sans réussir à écrire quoi que ce soit. J'avais toujours des obligations de toutes sortes à remplir en priorité, cela dit la vraie raison n'était pas là ; en fait, je n'étais pas prête intérieurement. Je n'aurais pas su dire pourquoi, j'étais incapable de travailler sur ces matériaux comme j'étais incapable de dévoiler mes sentiments et mes pensées. De plus, tout cela avait peu de chance, me semblait-il, d'intéresser qui que ce soit.

Dans le présent article, je ne prétends pas revenir sur l'ensemble des trois séjours au Japon de l'écrivain. Je souhaite seulement insister, à travers notamment des textes inédits de Simonov, sur son expérience théâtrale lors de son premier voyage et surtout lors de son troisième voyage en 1967.

\*

Konstantin Simonov se rendit donc dans l'archipel une première fois en décembre 1945 en compagnie de trois autres écrivains soviétiques, B. N. Agapov (1899-1973), B. L. Gorbatov (1908-1954) et L. A. Koudrevatykh (1906-1981). La décision d'envoyer ces quatre correspondants de guerre au Japon avait été prise au plus haut niveau de l'État. Une fois sur place, ils devaient être affectés à l'état-major du Général MacArthur,

---

1. Konstantin Simonov, *Japonija. 46* [Japon. 46], M., Sovetskaja Rossija, 1977, p. 5.

Signalons que ce livre est d'abord paru en revue sous un titre légèrement plus long. Voir Konstantin Simonov, *Japonija 46. Stranicy dnevniki* [Japon 46. Pages de mon journal], *Novyj Mir* (M.), 6 et 7, 1976.

prendre connaissance de la situation et rendre compte du procès des criminels de guerre japonais. Voici ce qu'écrit Simonov à ce sujet :

De toute évidence, ce voyage était prévu pour être un long voyage, et moi, je n'avais pas tellement envie de partir. La date de départ n'était pas fixée, tout comme n'était pas fixé, pour autant que je l'aie compris alors et que je le comprenne à présent, le début du procès dont nous devons rendre compte<sup>2</sup>.

Simonov écrivit même à Guéorgui Malenkov, membre du Politburo, pour lui demander de reporter son départ prétextant qu'il était en train de finir d'écrire une pièce<sup>3</sup>. Dans *À travers les yeux d'un homme de ma génération*, sa dernière œuvre parue à titre posthume, Simonov explique les vraies raisons de son manque d'envie de voyager :

Je ressentais une telle fatigue au sortir de la guerre que je n'avais même pas envie d'éprouver de nouvelles impressions dont j'étais pourtant si friand alors.

Le départ était sans cesse différé.

En novembre, nous avions tant repoussé notre départ que cela remonta finalement jusqu'à Staline. Il était en vacances dans le Sud. V. M. Molotov, alors ministre des Affaires étrangères, le remplaçait et lors d'un de ses rapports téléphoniques avec Staline, celui-ci lui demanda soudain : « Et comment se portent nos écrivains là-bas ? Ils sont bien au Japon ? ». Molotov répondit qu'il allait se renseigner, et une fois qu'il l'eut fait, il lui annonça que non, que les écrivains n'étaient toujours pas partis au Japon. « Et pourquoi donc ? demanda Staline. Si je ne me trompe pas, la décision a été prise par le Politburo ? Peut-être ne sont-ils pas d'accord avec le Politburo et veulent-ils faire appel devant le Congrès du Parti ? »

---

2. Konstantin Simonov, *Glazami čeloveka moego pokolenija* [À travers les yeux d'un homme de ma génération], M., Izd. Agentsva pečati Novosti, 1988, p. 76. Le procès des criminels de guerre japonais se tint du 3 mai 1946 au 12 novembre 1948. Les quatre écrivains rentrèrent en Union soviétique en avril 1946. Les raisons du décalage dans les dates de leur séjour et celles du procès de même que la nature du travail attendu de la part de ce premier groupe de correspondants soviétiques envoyés au Japon demandent à être précisées.

3. Lettre du 18 octobre 1945 de K. M. Simonov à G. M. Malenkov, archives Konstantin Simonov (Moscou). Il s'agit de la pièce *Sous les Marronniers de Prague* parue dans la revue *Znamja* en 1946 (n° 2-3).

Les rédacteurs des trois journaux concernés furent aussitôt informés de la plaisanterie de Staline et une semaine plus tard, les écrivains partaient pour Vladivostok dans un wagon spécialement affecté pour eux<sup>4</sup>.

Lors de ce premier séjour au Japon, Simonov fut ébloui par la culture et l'art japonais. En août 1967, il souhaite refaire avec notre mère L. A. Jadova<sup>5</sup> (1927-1981) un voyage au Japon en empruntant le même itinéraire que celui qu'il avait suivi en 1946. Il lui semblait de toute évidence nécessaire de partager avec elle ses souvenirs et ses sensations. Il a laissé de ce voyage de courts mémoires dans lesquels il compare ses impressions de Kyoto, de Tokyo, de Hiroshima, du théâtre traditionnel et moderne, du musée d'art populaire de Tokyo et de bien d'autres choses qui le frappèrent, aux impressions qu'il en avait eues au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Dans ces mémoires, il fait également allusion à son second séjour en 1961 :

Quoique j'aie séjourné au Japon en 1961, j'ai dans l'ensemble l'impression de ne pas être venu ici depuis vingt ans. Le voyage de 1961 ne fut que de quatre ou cinq jours. Je me souviens de mon étonnement et de ma joie à voir Tokyo reconstruite. Je me rappelais la ville en ruine ; pour dire la vérité, seul le centre de Tokyo, Ginza, était encore debout et tout autour s'étendaient sur des kilomètres non pas tant des maisons écroulées que des maisons incendiées : en effet comme il n'y avait rien à démolir, les Américains n'avaient pas démoli Tokyo, mais ils l'avaient incendiée, et là, sous mes yeux, se dressait à présent une ville reconstruite. Voilà l'essentiel de ce que j'ai gardé en mémoire<sup>6</sup>.

\*

Pendant longtemps, je n'ai pas eu conscience de l'immense influence que la culture, l'art et l'esthétique japonais ont exercée sur mon père. Ce n'est qu'en 1998, alors que je me promenais à

4. Konstantin Simonov, *Glazami človeka...*, op. cit., p. 77. Les trois journaux qui employaient ces écrivains étaient la *Pravda*, les *Izvestija* et *Krasnaja Zvezda* (L'Étoile rouge).

5. Ce voyage a inspiré à L. A. Žadova un article sur le design japonais. Voir L. A. Žadova, «O japonskoj dizajne i ego sozdateljax» [Au sujet du design et des designers japonais], *Texničeskaja Èstetika*, 1968, 4, p. 15-19 ; 6, p. 31-37.

6. K. M. Simonov, *Japonija, 1967 god* [Japon, année 1967], Archives Konstantin Simonov (Moscou), *Besedy. Zapisnye knižki (Poezdki za granicu)* [Conversations. Carnets (Voyages à l'étranger)].



Konstantin Simonov et la famille de Hijikata Yoshi, 1945.  
© Archives K. M. Simonov (Moscou)

Musashino dans la banlieue de Tokyo que j'en pris soudain la mesure. Je ne cessais alors de tomber sur des intérieurs et des objets semblables à ceux que j'avais vus chez nous à Moscou ou bien dans notre datcha de Pakhra dans les environs de Moscou ou encore dans celle de Goulripchi en Abkhasie. Le plancher noir du bureau de l'écrivain à Pakhra, la forme des bancs dans la salle à manger, la chambre au sol surélevé (elle avait été aménagée en 1957 quand rares étaient les Soviétiques qui auraient pu avoir une telle idée d'aménagement intérieur), les meubles bas contre le mur, les livres reliés dans des tissus bleus et blancs, les gravures, les céramiques et bien d'autres choses encore, tout cela me revenait à l'esprit au fur et à mesure de mon propre séjour au Japon. Je compris alors que ma sœur et moi avions, sans nous en rendre compte, grandi entourées de décor et d'objets marqués au sceau de l'esthétique japonaise.

Pourtant dès 1958, Simonov avait fait paraître un petit volume intitulé *Récits sur l'art japonais* qu'il avait extrait de son journal<sup>7</sup>. Il s'agit de la première des œuvres publiées par un des quatre écrivains soviétiques envoyés au Japon à la fin 1945<sup>8</sup>, mais, fait plus important, il s'agit surtout du premier ouvrage soviétique qui traite des arts japonais dans leur ensemble.

Il se compose de sept essais consacrés à Kyoto, la ville-musée (« Autour de Kyoto »), aux principes esthétiques fondamentaux de l'art japonais (« Wabi-sabi »), à la céramique et à l'architecture traditionnelle (« Les Maisons et les tasses »), au théâtre (« Le Théâtre Kabuki à Tokyo », « Le Théâtre Nō à Kyoto », « Le Théâtre de poupées à Osaka ») et à la poésie (« Le Poète »). Les titres de ces essais suffisent à indiquer combien Simonov a porté attention au théâtre japonais.

De ses carnets de voyage, il ne retint que les pages qui concernaient le théâtre traditionnel, délaissant tout ce qui avait trait au *shingeki*, le « nouveau théâtre » contemporain qu'il avait découvert grâce à la famille de Hijikata Yoshi<sup>9</sup>.

7. Konstantin Simonov, *Rasskazy o japonskom iskusstve* [Récits sur l'art japonais], M., Iskusstvo, 1958.

8. Les quatre correspondants envoyés au Japon en 1945 avaient tous tenu un journal ; seule une partie de ces journaux est parue. Voir B. N. Agapov, *Šest' zagranic* [Six Pays étrangers], M., Sovetskij Pisatel', 1976 ; L. A. Kudrevatyx, *Japonskie Zapisi* [Carnets japonais], M., Pravda, 1960.

9. Hijikata Yoshi (1898-1959) : célèbre homme de théâtre, cofondateur et co-directeur du Petit Théâtre de Tsukiji, le premier théâtre présentant des pièces modernes au Japon. Il était originaire d'une famille de

Hijikata Yoshi et Simonov purent sympathiser aisément parce que le metteur en scène japonais parlait le russe. Il avait vécu quelque temps à Moscou où il avait travaillé au théâtre Meyerhold. Simonov évoque leur rencontre dans son journal de 1946 :

[...] avec notre interprète Hijikata [Keita]<sup>10</sup>, nous nous sommes rendus au rendez-vous avec Hijikata père, un célèbre homme de théâtre de gauche, qu'on appelle parfois le « comte rouge ». Pour autant que je sache, c'est un vrai aristocrate japonais, un comte. Après avoir quitté le Japon en 1933, il fut privé de son titre par décret spécial<sup>11</sup>.

Lors de leur première rencontre, Hijikata Yoshi parla à Konstantin Simonov du théâtre japonais et de l'histoire du kabuki<sup>12</sup>.

Toujours en 1946, Simonov rencontra également le célèbre acteur Onoe<sup>13</sup> ainsi que le directeur de la compagnie Shōchiku, Ōtani Takejirō (1877-1969), « qui tenait dans ses mains toutes les entreprises de spectacles du pays<sup>14</sup> », et le compositeur Yamada<sup>15</sup>. Il assista à des spectacles mais aussi à des répétitions.

samourais de la province de Tosa. Son grand-père, Hijikata Hisamoto (1833-1918), avait pris part à la Restauration de Meiji. Devenu ministre à la Cour, il avait été anobli et avait reçu le titre de comte.

10. Hijikata Keita (1920-1992) : fils aîné de Hijikata Yoshi, il fut l'interprète des quatre écrivains envoyés au Japon en 1945. Spécialiste et traducteur de la littérature russe, il présida de 1970 à 1983 l'Association de l'amitié nippo-soviétique.

11. Konstantin Simonov, *Japonija*, 46, *op. cit.*, p. 81.

12. *Ibid.*, p. 85.

13. Dans le journal de K. M. Simonov, le nom de famille de l'acteur est Onoe, mais dans *Récits sur l'art japonais*, Ozawa. Sans qu'on sache pourquoi, Simonov modifia intentionnellement, semble-t-il, le nom de l'acteur quand il publia en 1958 son livre. Car la famille Onoe appartient à une célèbre lignée d'acteurs de kabuki, alors qu'il n'existe pas de dynastie Ozawa. Le contexte porte à penser qu'il s'agit ici d'Onoe Kikuguro VI (1985-1949), un acteur célèbre qui commença à monter sur scène tout enfant. Il était le fils d'Onoe Kikuguro V (1844-1903), l'un des plus grands acteurs de kabuki de l'ère Meiji.

14. Konstantin Simonov, *Rasskazy o japonskom iskusstve*, *op. cit.*, p. 71-74.

15. Konstantin Simonov, *Japonija* 46, *op. cit.*, p. 73. Yamada Kōsaku (1886-1965) : compositeur et chef d'orchestre qui étudia en Allemagne et aux États-Unis. Il composa plus de 1 600 œuvres, dont 700 chansons. En tant que chef d'orchestre, il fut l'introducteur au Japon de nombreux compositeurs

L'une d'elles est évoquée dans les *Récits sur l'art japonais*. Nous en redonnons ici le texte dans sa version longue d'après le journal inédit.

*Hier 5 mars.* J'ai fait trois rencontres.

[...] je suis allé au théâtre Imperial où j'avais rendez-vous avec Onoe. En chemin nous sommes passés chez Hijikata père et nous sommes allés tous ensemble dans les coulisses.

Trois détails amusants. D'abord, dans les coulisses, près de l'entrée sur scène, un petit temple bouddhique était accroché au-dessus de la porte de même que quelques lanternes en papier avec des sentences religieuses. Tout près était suspendu un panneau en bois avec de très grands idéogrammes en rouge et aux traits épais. Ce panneau, en fait, n'aurait pas dû être là, car il signifiait que la salle était comble. Il n'était accroché que dans les cas où la salle était vraiment comble, telle une récompense pour les acteurs. Je demandai s'il était possible de trouver un tel panneau. J'avais envie d'en ramener un pour faire un cadeau à Moscou, mais on me répondit qu'avant la guerre on pouvait en acheter mais que ce n'était plus possible à présent. Enfin, il y avait tout près de l'entrée qui donne sur la rue une petite table en bois bien polie avec un plateau fait d'une simple planche. Sur cette planche étaient calligraphiés les noms de tous les acteurs ; au milieu de chaque idéogramme on avait fait un petit trou de deux centimètres environ de profondeur. Près de la table se trouvait un coffre plein de fines baguettes de bois. La table ressemblait à un porc-épic : des baguettes étaient fichées dans la moitié des idéogrammes. C'était comme une sorte de tableau de pointage. En arrivant, l'acteur prenait une baguette dans le coffre et la plantait dans la table, à l'endroit où son nom était écrit ; en repartant, il reprenait cette baguette et la rangeait dans le coffre. Il n'y avait là bien entendu rien d'original, mais c'était efficace et sûr : on savait toujours qui était au théâtre, qui n'y était pas. Il est vrai que si on instaurait un tel système en Russie, suivant notre façon à nous, on obtiendrait à coup sûr le résultat inverse : ceux qui seraient au théâtre oublieraient de planter leur baguette et ceux qui seraient partis oublieraient de la retirer, et cette petite table japonaise si raffinée ne ferait que semer la confusion.

On nous accueillit et on nous conduisit dans la salle de répétition. Il s'agissait d'une longue salle ; elle était moins longue que la scène du kabuki mais d'une largeur identique. Son plancher était recouvert de nattes assez sales, néanmoins il fallait se déchausser.

À droite, des musiciens et des chanteurs étaient assis et, de temps à autre, ils intervenaient à mi-voix. Au centre, contre le mur se trouvait une table basse devant laquelle deux souffleurs se tenaient agenouillés face à deux épais volumes de texte.

On répétait à ce moment-là une scène d'une pièce qui devait être représentée le surlendemain, c'est-à-dire le 7, et qui racontait la vie et les souffrances d'un bandit de la fin de l'époque Tokugawa. Onoe jouait ce brigand. À présent il répétait sans être costumé. C'était un vieillard vénérable au visage autoritaire, aux cheveux coupés court et complètement blancs, vêtu d'un kimono noir. Il répétait son rôle et, en même temps, dirigeait la pièce. Dans la scène qu'on jouait à mon arrivée, il était à genoux, entouré de gardes et parlait avec son jeune fils, sa femme et son père. De temps en temps, abandonnant son état de prisonnier, il faisait de petits signes à l'un ou à l'autre des acteurs ou de petits gestes de la main pour les corriger s'ils ne se déplaçaient pas comme il fallait.

Son visage ne laissait filtrer aucune hésitation ni aucun doute. De toute évidence, tout se faisait dans le respect de la tradition, selon une façon bien établie, fixée à l'avance, et Onoe donnait ses indications sans rien inventer ; il se contentait juste de faire des petits gestes quand un acteur commettait un écart par rapport à ce qui était convenu.

Près du souffleur, un homme frappait bruyamment deux planchettes l'une contre l'autre à la fin et au début de chaque « plan » de la mise en scène. On aurait dit un tournage de film. Au cinéma, on frappe de cette façon-là deux planchettes devant la caméra. Cela fait sens : un claquement se produisit tout à fait différent des autres bruits.

Les acteurs répétaient selon le système qui, à ce que j'ai lu, était en vigueur dans le théâtre impérial russe : on jouait en protégeant sa voix, sans afficher ses sentiments et ses émotions, on faisait tout à mi-voix comme pour un essai avant de jouer vraiment.

Après Onoe, ce fut Nakamura, un acteur de kabuki très âgé qui répéta la pièce suivante<sup>16</sup>. Il tenait le rôle principal, celui du mé-

---

16. Il s'agit peut-être de Nakamura Kichimon I (1886-1954). En 1945, il était le plus âgé des acteurs de kabuki. Considéré comme un des meilleurs *tachiyaku* (voir *infra*) du XX<sup>e</sup> siècle, il a exercé une grande influence sur le kabuki. Il a créé plusieurs *kata* (pose) qui sont entrés dans l'histoire du théâtre sous l'appellation de « Kichimon kata ». Il a créé la troupe Kichimon Gekikan, la plus célèbre dans le Japon de l'après-guerre.

chant *shōgun* qui, à la fin de la pièce devenait fou, et il jouait tout en dirigeant.

Telle est la tradition du théâtre kabuki ; un acteur célèbre qui tient le rôle principal dans une pièce assure en même temps la mise en scène. Il faut préciser que la distribution des rôles au kabuki ne dépend pas que du seul talent des acteurs, mais de quelle famille ils sont issus.

Au kabuki il existe de grandes lignées d'artistes dont la gloire se transmet par héritage, de génération en génération. Les représentants de ces familles, indépendamment de leur talent, jouent les rôles principaux et, par conséquent, font office de metteurs en scène. Bien entendu, pour avoir grandi dans une ambiance artistique et avec l'idée que cette profession leur est prédestinée depuis l'enfance, ils finissent par devenir d'une façon ou d'une autre des artistes. Mais il arrive que tout ne coïncide pas, que les représentants d'une lignée célèbre jouent le rôle principal sans être de bons acteurs et que des acteurs, disons, d'origine plus modeste, sont néanmoins très talentueux mais ne peuvent jamais obtenir de tels rôles.

Nakamura fut le premier maître de Hijikata. Ils se retrouvèrent avec joie et s'inclinèrent longtemps l'un face à l'autre, à quatre pattes ; de plus comme je le remarquai, Hijikata père tenait à tout prix à s'incliner plus longtemps et plus bas que son maître. Alors un jeu plutôt étrange commença entre ces deux hommes d'un âge certain. C'était comme s'ils se donnaient le change : l'un, après s'être s'incliné vraiment très bas, commençait à relever la tête et, au même moment, l'autre saisissait du regard son mouvement et à nouveau touchait du front la natte. Finalement Hijikata père l'emporta, si on peut dire ainsi, sur son ancien maître et me le présenta ensuite. [...]

J'écris le 6 mars.

Ce matin après avoir dicté un peu<sup>17</sup>, je me suis rendu à une répétition générale au théâtre Kabuki, il s'agit de l'unique répétition générale donnée sur scène. Elle devait commencer à dix heures et demie mais elle commença en fait vers midi – il n'y a pas qu'en Russie, comme je l'ai découvert, que ce genre de retard soit cou-

---

Un *tachiyaku* (ou *tateyaku*) désigne un acteur principal qui, généralement, dirige une troupe et qui est spécialisé dans les rôles de samouraï nobles, pleins de bons sens, volontaires.

17. K. M. Simonov dicta longtemps ses œuvres à une sténographe. Une fois celles-ci déchiffrées, il les reprenait plusieurs fois (voir note 34).

rant –, ce qui fait qu'en raison de mon emploi du temps chargé, je n'ai pu y assister qu'une heure.

Onoe répétait une scène de la pièce qu'il avait répétée la veille. Cette scène se déroulait dans une prison. Le rideau de scène, qui fermait le fond de la scène du sol au plafond, représentait une immense grille en bois entre les barreaux de laquelle une tête pouvait passer. Derrière cette grille, invisible à nos yeux, une sentinelle passait de temps en temps. Le long de cette même grille, sur les nattes, le visage tourné vers les spectateurs, des prisonniers étaient assis et, comme je l'apprenais, les prisons japonaises de cette époque possédaient leur hiérarchie à elle : il y avait un chef de la prison, son futur successeur et ses aides. On comprenait tout de suite qui était qui, car la position hiérarchique de chacun se définissait par le nombre de nattes sur lesquelles chacun était assis : une, deux, trois nattes, voire plus puisque le doyen des détenus était installé presque au niveau du premier étage en haut d'une vingtaine de nattes entassées les unes sur les autres et, de cette hauteur, considérait les autres prisonniers.

Dans cette scène, il y avait un tribunal, un tribunal de prisonniers pour juger ceux d'entre eux qui avaient commis des actions peu méritoires du point de vue de l'éthique des détenus, et même pour juger ceux qui, encore en liberté, avaient causé à l'un d'entre eux un préjudice que les autorités judiciaires n'avaient pas remarqué ni pris en compte, mais qui était néanmoins puni dans cette prison qui possédait son État, ses lois, sa justice à elle. Ici, on rendait un châtement qui consistait en ce que le condamné fût frappé sur le dos avec une planche ; bien entendu, on faisait semblant de le frapper en faisant des gestes légers et des mouvements convenus, la planche ne s'abattant jamais à moins d'une vingtaine de centimètres du dos du condamné.

Cette fois encore, il ne s'agissait pas d'une répétition où on jouait à pleine voix. Deux ou trois fois, Onoe, qui ici tenait le rôle d'aide du chef de la prison et qui dirigeait le châtement, [*manque dans le texte*] surtout en raison d'inexactitudes dans le texte. Le souffleur qui, lors de la précédente répétition, était intervenu très souvent, ne le faisait plus que rarement à présent, néanmoins, de notre point de vue, il le faisait à une fréquence que nous trouvions catastrophique non seulement pour une répétition générale mais même, disons, pour une petite répétition courante<sup>18</sup>.

---

18. K. M. Simonov, «Dnevnik poezdki po Japonii. Tetrad' četvertaja. S 28 fevralja po 30 marta 1946 g.» [Journal de voyage à travers le Japon. Troi-

Simonov et le metteur en scène Senda Korenari<sup>19</sup> avaient fait connaissance lors du séjour au Japon de l'écrivain soviétique en 1945-1946. Ils réussirent à se revoir en 1967 comme Simonov le rapporte dans ses carnets de voyage de septembre<sup>20</sup> :

La veille au soir de notre arrivée de Tokyo, après un long voyage, nous rencontrâmes ceux qui participaient à la mise en scène de *Mystère-Bouffe*<sup>21</sup> de Maïakovski, notamment le compositeur, dramaturge et écrivain Hasegawa<sup>22</sup>, qui, avec un des participants, mit au point la version japonaise de la pièce.

S. Hasegawa était le chef de la délégation nipponne venue à Moscou deux ans auparavant lors de la rencontre entre écrivains soviétiques et japonais ; je l'avais rencontré plusieurs fois alors. Je ne m'attendais pas du tout à ce que fût lui justement qui travailla ici sur la pièce de Maïakovski.

C'était un bel homme, grand et alerte. Il avait l'allure d'un samouraï habillé à l'européenne, tel qu'en Russie nous nous représentons les samourais à partir des œuvres picturales et des films japonais. Un visage fin et racé, des gestes sobres, un beau port de tête, un corps élancé. Si mes souvenirs sont bons, il avait été offi-

sième cahier. Du 28 février au 30 mars 1946], Archives littéraires et artistiques de l'État russe (suivant son sigle russe : RGALI), F. 1814, op. 2, ed. xr. 141.

19. Senda Korenari (Koreya) (1904-1994) : célèbre metteur en scène et acteur japonais. À la fin des années 1920, il passa plusieurs années en Allemagne et adhéra au Parti communiste. Il se rendit en Europe occidentale, il passa quelques temps à Moscou où il rencontra Konstantin Stanislavski (1863-1938) et Vsévolod Meyerhold (1874-1940). Il fut emprisonné à son retour au Japon. Après la fin de la guerre, il participa à la création de l'Association de l'amitié avec l'Union soviétique (l'actuelle Association de coopération Japon – Eurasie). Il traduisit des pièces de Brecht, et en 1932, il fut le premier à traduire *L'Opéra de quat'sous* en japonais. Il monta des pièces de Shakespeare, Tchekhov, Brecht et Kōbō Abe.

20. *Japonija 1967 god*, Archives Konstantin Simonov (Moscou), texte inédit.

21. La troupe Tōkyō Engeki Ansanburu mit en scène la pièce en 1967.

22. Hasegawa Shirō (1909-1987) : poète japonais, écrivain, dramaturge. Dans la liste de ses œuvres, on en relève quelques-unes qui sont liées à la Russie, dont le fameux *Récit de Sibérie* (*Shiberiya Monogatari*). Hasegawa a beaucoup traduit d'œuvres de la littérature européenne et russe. Il a écrit le scénario de *Mystère-Bouffe* pour la troupe Tōkyō Engeki Ansanburu ; la pièce fut de toute évidence traduite en japonais par Satō Kyōko. Cela est confirmé par la publication que celle-ci en a donnée dans le recueil *Kindai no han shizēnshugi* [L'antinaturalisme à l'époque moderne] (Tokyo, Hakusuisha, 1970-1971).

cier dans l'armée japonaise, il s'était retrouvé en captivité en Union soviétique et y avait acquis un certain niveau de russe, il le parlait avec difficulté mais le comprenait assez bien et le lisait peut-être couramment.

Ainsi donc cet homme montait avec d'autres *Mystère-Bouffe* sur une scène japonaise. Korenari Senda, un des metteurs en scène progressistes les plus importants du Japon, assurait la direction de la mise en scène.

Nous nous assîmes et discutâmes de cette mise en scène. Elle bénéficiait de l'aide de l'Association des travailleurs amateurs d'art théâtral, une association similaire à l'Association des ouvriers et amateurs de chant, mais en moins importante. Voilà comment les choses se passaient : l'Association finançait la mise en scène, et ensuite c'étaient essentiellement des membres de l'Association qui assistaient au spectacle.

26 jours de répétition étaient prévus, c'est-à-dire, si on compte à notre façon, non pas 26 mais bien 52 sinon plus, car au Japon on répète du matin au soir, à raison de huit heures par jour, et non pas trois ou quatre comme en Russie. Il n'y a là rien d'étonnant car le théâtre japonais fonctionne selon le principe suivant : d'abord on répète la pièce du matin au soir tant que c'est nécessaire et ensuite on loue un théâtre où elle est jouée chaque jour jusqu'à la fin du contrat. Elle cesse d'être jouée non pas quand il n'y a plus de spectateurs mais quand le contrat pour la salle expire.

Pour *Mystère-Bouffe* on avait prévu une quarantaine de spectacles. Dix furent donnés à Tokyo, seize à Osaka où la classe ouvrière est importante et où vivent de nombreux membres de l'Association des amateurs d'art théâtral, trois à Kobe, six à Kyoto et deux à Yokohama. C'est tout ou presque.

Le spectacle était monté à l'occasion du cinquantenaire<sup>23</sup>, mais l'usage que l'on faisait de Maïakovski obéissait aux recommandations du poète selon lesquelles ceux qui mettraient en scène *Mystère-Bouffe* seraient libres d'en modifier le texte selon les exigences politiques du moment<sup>24</sup>. Suivant ce principe, les metteurs en scène

23. Il s'agit bien entendu du cinquantième anniversaire de la révolution d'Octobre. (N.d.T.)

24. Alors qu'il rédigeait la seconde version de sa pièce, V. V. Maïakovski précisa :

*Mystère-Bouffe*, c'est un chemin. Le chemin de la révolution. Personne ne peut prédire exactement quelles montagnes encore nous devons dynamiter, nous qui empruntons ce chemin. Aujourd'hui, on nous fore les oreilles avec le mot Llyod George, mais demain même

et les acteurs japonais avaient retenu comme sujet le sujet donné par Maïakovski, ils l'avaient dans l'ensemble respecté au plus près, mais ils lui avaient adjoint un contenu politique actuel. Il y était question de la guerre du Vietnam, des affaires intérieures japonaises et, en général, comme je l'avais compris en discutant avec Hasegawa, on trouvait une ligne sur laquelle s'entrecroisaient la période de la création de *Mystère-Bouffe* et celle de cette mise en scène. Cette ligne était marquée par de grandes perturbations sociales et des bouleversements nationaux. Dans la mise en scène beaucoup d'éléments étaient liés à l'époque qui avait immédiatement suivi la capitulation du Japon, c'est-à-dire cette époque que j'avais eu l'occasion d'observer puisque je séjournais alors au Japon. Et beaucoup de l'actualité d'aujourd'hui y avait été ajouté.

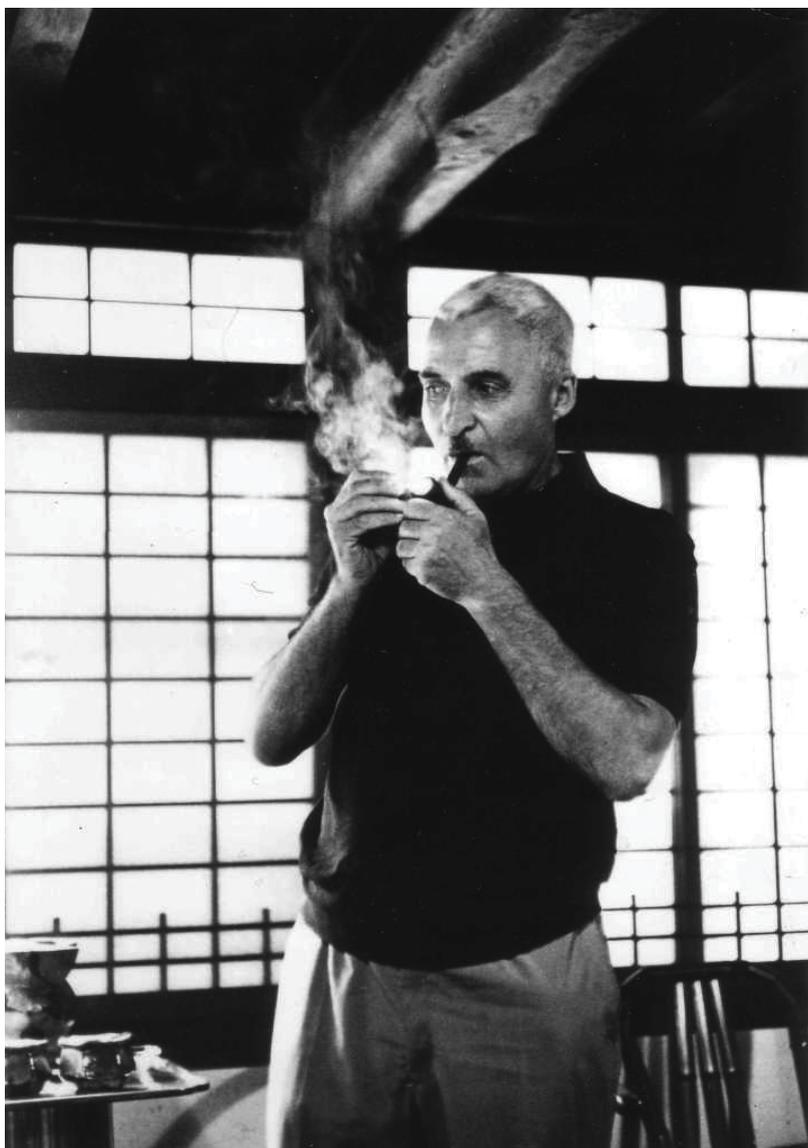
L'un des metteurs en scène<sup>25</sup> que nous avons rencontré à Tokyo appartenait à une célèbre lignée du théâtre *nō*, le vieux théâtre japonais. Comme on me l'avait déjà dit à Kyoto, il était en conflit avec son père, un représentant intransigeant d'une école de *nō*, parce que lui s'occupait de théâtre moderne et travaillait dans un théâtre moderne. C'était là une atteinte à la tradition. En effet, les traditions dynastiques sont très fortes dans le théâtre japonais, où

---

les Britanniques auront oublié ce nom. Aujourd'hui, la commune attire la volonté de millions d'hommes, mais dans un demi-siècle, peut-être, les *dreadnoughts* volants de la commune se rueront à l'attaque de lointaines planètes. C'est pourquoi, délaissant le chemin (la forme), j'ai à nouveau changé des morceaux du paysage (le contenu). Vous tous qui, dans le futur, jouerez, mettez en scène, lisez, publierez *Mystère-Bouffe*, changez-en le contenu – donnez à cette pièce un contenu du présent, du jour, de la minute même.

La seconde version de la pièce fut écrite un peu plus de deux ans après la première et cela parce qu'elle entra dans le répertoire du Théâtre de Moscou de la RSFSR n° 1, dirigé par Vsévolod Meyerhold. Commencée en octobre 1920, elle fut achevée entre décembre 1920 et début janvier 1921. Dans l'édition de ses œuvres qui parut de son vivant, Maïakovski donna les deux variantes comme deux œuvres indépendantes. Voir à ce sujet V. V. Majakovskij, *Polnoe Sobranie Sočinenij* [Œuvres], M., Xudožestvennaja Literatura, 1956, t. 2, p. 245 et, pour les commentaires, p. 508-509.

25. Kanze Hideo (1927-2007) : acteur et metteur en scène japonais. Second fils de Kanze Totsunojo VII, descendant des fondateurs du théâtre *nō*, Kan.ami et Zeami Motokiyo. Il fit ses débuts sur scène à trois ans. Son père était un maître de l'art traditionnel. Après la Seconde Guerre mondiale, il joua dans la troupe Kita. Il quitta ensuite le théâtre traditionnel et joua dans des mises en scène modernes, de même que dans des films. En 1979, avec l'aide de son frère, il réintégra la troupe Kanze.



Konstantin Simonov au Japon en 1967  
© Archives K. M. Simonov (Moscou)

le fils succède au père, le petit-fils au fils, et où l'art se transmet de génération en génération. Ainsi existent-ils des dynasties entières d'acteurs de *nô* et d'acteurs de kabuki, et le passage d'un membre de ces dynasties à d'autres formes théâtrales crée parfois un véritable problème.

À Kyoto nous rencontrâmes Senda, le metteur en scène du spectacle. Ce n'est que lorsque nous nous vîmes, que je reconnus un visage et une silhouette grande, carrée et massive qui m'était restée en tête ; je compris alors que j'avais déjà vu cet homme au large visage de lion, à la crinière grise.

Nous avions fait connaissance vingt ans plutôt. Il montait alors le *Reviȝor* et jouait Khlestakov<sup>26</sup>. À présent, il montait *Mystère-Bouffe*.

Nous nous assîmes et discutâmes de la mise en scène ; je pensais au fond de moi : quelle force malgré tout que celle de l'art révolutionnaire des années vingt, dont le symbole vivant, le premier et le principal, fut Maïakovski, quelle force possédaient ces traditions artistiques révolutionnaires pour avoir exercé de leur influence aux quatre coins du monde. Les artistes des années vingt, ébranlés par la révolution d'Octobre, bouleversés par l'art apparu à la suite de la

---

26. Dans *Japon 46 (Japonija 46, op. cit., p. 218)*, Simonov ne donne aucune information sur ce spectacle ni sur les rencontres avec Senda. Il écrit simplement :

Des premières du *Reviȝor* dans un des théâtres de Tokyo à la conversation avec une nonne d'un monastère bouddhique, j'établissais une liste de quinze points différents à retenir, mais, de toute évidence, le temps et l'énergie manquaient déjà pour des notes détaillées ; je pensais finir d'écrire tout cela une fois de retour à Moscou.

Cependant, comme je l'ai déjà rappelé dans mon introduction, les événements prirent une tournure différente de ce que j'avais prévu. À Moscou, en route vers les États-Unis, je ne passai en tout qu'une demi-journée, et ainsi ces dernières notes ne furent jamais écrites dans mon journal japonais.

Konstantin Simonov apprit qu'il était envoyé comme correspondant aux États-Unis dans le train qui le ramenait du Japon. En effet, il reçut à Tchita un télégramme lui intimant de prendre immédiatement un avion pour Moscou. C'était pour repartir aussitôt et rejoindre la délégation de journalistes soviétiques envoyée à Washington pour le Congrès annuel des rédacteurs et des éditeurs américains. Sans prendre en compte la demi-journée passée à Moscou, si l'on additionne le séjour au Japon au séjour aux États-Unis assorti d'un mois passé en France, Simonov fut absent d'Union soviétique pendant neuf mois consécutifs.

révolution d'Octobre, constituèrent comme une sorte de clan international.

[*nouvelle bande magnétique*] C'est ainsi que j'évoquais la création par les artistes des années vingt d'un étonnant clan international. Pour être exact, ce clan s'était créé tout seul. Ces artistes étaient reconnaissables, ils se distinguaient des autres. Ils avaient leur propre façon d'apprécier les années vingt, ils avaient leurs propres attirances enracinées très profondément, leur relation fébrile à la Moscou des années vingt, où chacun d'eux d'une façon ou d'une autre avait séjourné, ou bien, sinon, avait rencontré un de ces hommes de l'art révolutionnaire russe des années vingt, quelque part à Berlin, à Paris ou à New York. Ils aimaient Eisenstein et Poudovkine, Maïakovski et Meyerhold. Ils avaient toute leur vie durant gardé en mémoire ces souvenirs qui faisaient écho aux souvenirs de Brecht qui, à leurs yeux, était en quelque sorte le continuateur de l'art révolutionnaire soviétique des années vingt en Occident.

Ma rencontre avec Senda m'amena à toutes ces considérations. Il a sûrement maintenant soixante ans ou presque. Dans les années vingt, il vécut quelques années à Berlin. Tout comme Hijikata père<sup>27</sup>, il assista à l'Organisation théâtrale internationale des théâtres révolutionnaires<sup>28</sup> et, en tant que délégué de cette organisation, passa plusieurs fois à Moscou. De là, sa connaissance du russe. Connaissance relative, bien sûr ; il parle un peu, comprend assez bien.

Grand de taille, les cheveux gris, semblable à un de ces lions qui gardent les temples bouddhiques. Seulement un de ces lions qui sont gentils, qui sourient.

Lors de notre conversation, il se souvint de Poudovkine<sup>29</sup>. Et je me le rappelais aussi<sup>30</sup>. Nous avions chacun des souvenirs différents de lui. Je me souvenais qu'en 1932, je travaillais à Mejrabpomfilm<sup>31</sup> – Senda, bien sûr, connaissait le nom Mejrabpom-

27. Il s'agit ici de Hijikata Yoshi. Voir note 9.

28. De toute évidence, il s'agit de l'Union internationale des théâtres révolutionnaires (suivant son sigle russe, MORT), 1929-1936.

29. Vsévolod Poudovkine (1893-1953) : célèbre réalisateur soviétique.

30. Voir Konstantin Simonov, «O Vsevolode Illarionoviče Pudovkine» [Au sujet de Vsévolod Illiarionovitch Poudovkine] in *Id.*, *Sočinenija*, M., Xudožestvennaja Literatura, 1984, t. 10, p. 384-391.

31. Mejrabpomfilm (*mežrabpomfilm*) est une organisation cinématographique créée en 1928 à Moscou. Restructurée en 1936, elle prit le nom de Soiouzdetfilm puis, en 1948, fut renommée Studio cinématographique A. M. Gorki.

film car aussitôt que je l'eus prononcé, il s'exclama : « Oui, oui, tous connaissaient Mejrabpomfilm alors ». À ce moment, je me rappelai Poudovkine tournant le *Déserteur*<sup>32</sup>, je me rappelai qu'il m'avait semblé presque fou la première fois que je l'avais vu : je n'étais pas habitué à voir une telle expression sur un visage et je le regardai avec des yeux étonnés de gamin. Senda, lui, se rappelait que Poudovkine était venu à Berlin et que, réunis chez l'un d'entre eux, eux des représentants de différentes nations et de l'art révolutionnaire de ces années, ils avaient monté tout un spectacle de kabuki après le repas. Tous, même Poudovkine, avaient joué à la façon des acteurs de kabuki.

Je me le représentais très bien dans ce rôle.

La passion pour le théâtre kabuki était une des passions de l'art révolutionnaire des années vingt. Ce qui attirait dans le kabuki, c'était de toute évidence la précision de la forme, la rationalité, et peut-être cette concentration qu'on trouve, pourrait-on dire pour généraliser, dans l'art japonais, dans le caractère japonais, dans la nature japonaise. Et involontairement je me pris à penser que la concentration intérieure, le sérieux que les Japonais entretiennent avec les choses, en dépit de tout leur sourire trompeur, – cette concentration est liée à leur passion du sport, à la façon dont les Japonais pratiquent le sport ; j'ai oublié comment cela s'appelle, ils tapent sur une planche avec leur tête, ils s'entraînent aussi à casser une planche avec le dos de la main, ils font tomber un homme en le frappant sur le cou rien qu'une fois – tout cela c'est la force concentrée, la retenue, la concentration de la force.

Le théâtre occupe une place importante dans l'œuvre de Konstantin Simonov. Avant son premier voyage au Japon, il acheva la pièce *Sous les Marronniers de Prague* qui fut mise en scène dès l'année suivante ou presque. En route vers l'archipel, il écrivit en réponse à une lettre de Serafima Birman<sup>33</sup> :

Mouza Nikolaïevna<sup>34</sup> a déjà mis au propre les notes de plusieurs de vos répétitions, et j'ai lu avec intérêt et enthousiasme cette quarantaine de pages tapées à la machine<sup>35</sup>.

---

32. *Le Déserteur* est un film de 1933. Il est aussi connu sous le titre *Le Navire* « *Plan quinquennal* ».

33. S. G. Birman (1890-1976) : actrice et metteur en scène soviétique.

34. M. N. Kouzko (1891-1954) : durant la Seconde Guerre mondiale, sténographe à la rédaction de *Krasnaja Zvezda*. Elle accompagna Simonov et les trois autres écrivains soviétiques envoyés au Japon en décembre 1945. Elle devint par la suite la secrétaire de Simonov.

Ce goût pour le théâtre l'a accompagné tout au long de sa vie. Il écrivit des pièces, prit part aux mises en scène de ses textes, se lia d'amitié avec des metteurs en scène et des acteurs, soutint les jeunes compagnies théâtrales. Tout cela explique, en partie au moins, son intérêt pour le théâtre japonais.

Institut des pays d'Asie et d'Afrique  
(Université d'État de Moscou)

*Traduit du russe par Dany Savelli*

---

35. Il s'agit des notes de répétition de *Sous les Marronniers de Prague*, pièce qui fut mise en scène par S. M. Birman en 1946 au Théâtre Leninski Kom-somol. Voir Konstantin Simonov, *Sočinenija* [Œuvres], M., Xudožestvennaja literatura, t. 12, p. 31-32.

### Annexes

Les archives de Konstantin Simonov (Moscou) conservent des lettres de Hijikata Keita adressées à l'écrivain. Elles datent de différentes périodes et sont toutes en russe. En dépit de leur petit nombre, elles témoignent des multiples facettes des relations de Simonov avec la famille Hijikata. Elles évoquent les mises en scène de Hijikata Yoshi, la littérature soviétique, les traductions en japonais des pièces de dramaturges soviétiques, mais aussi des choses simples du quotidien. Nous publions ici deux de ces lettres écrites à seize ans d'intervalle.

Tokyo, 30 juillet 1946

Cher Konstantin Mikhaïlovitch,  
[...] je vous félicite de tout cœur pour le Prix Staline que vous avez reçu et pour le succès remporté par *La Question russe*<sup>36</sup>.

Début juillet, mon père a mis en scène *Résurrection* de Léon Tolstoï au théâtre Impérial, suivant la mise en scène du Théâtre d'art de Moscou, et presque tous les représentants de l'Union soviétique au Japon ont assisté à ce spectacle.

Actuellement il joue dans un film et prépare *Roméo et Juliette* pour l'automne.

Je pense me mettre à la traduction de *La Question russe* si, de votre côté, vous m'y autorisez [...].

Keita Hijikata<sup>37</sup>

\*

Tokyo, 7 août 1962

Cher Konstantin Mikhaïlovitch,  
Pardonnez-moi de ne vous écrire que lorsque la nécessité m'y pousse.

Cette fois, j'ai un service à vous demander.

---

36. *Russkij Vopros* [La Question russe] est une pièce de Simonov parue dans la revue *Zvezda* en 1946 (n° 12). Elle fut jouée au Théâtre Leninski Komsomol à Moscou. En 1948, elle fut portée à l'écran par M. I. Romm (1901-1971).

37. Lettre de Hijikata Keita à K. M. Simonov, RGALI, F. 1814, op. 9, d. 2424.

Sur votre recommandation, j'ai traduit la pièce *Le Combat inégal* de Viktor Rozov<sup>38</sup>, qui intéressait le théâtre Mingei et le metteur en scène Jukichi Uno<sup>39</sup> – sa mise en scène de *L'Histoire d'Irkoutsk* d'Arbouzov<sup>40</sup> a eu un grand retentissement. Il a été décidé de monter *Le Combat inégal* début 1963. C'est la raison pour laquelle je vous prie instamment d'écrire un texte sur Viktor Rozov et sur sa pièce pour le programme destiné aux spectateurs japonais, de même qu'un très court texte sur l'état actuel de la dramaturgie soviétique.

Keita Hijikata<sup>41</sup>

---

38. La pièce *Neravnyj boj* [Le Combat inégal] du dramaturge et écrivain Viktor Rozov (1913-2004) date de 1960. Elle fut durant plusieurs années au répertoire du théâtre Sovremenik à Moscou.

39. Uno Jūkichi (1914-1988) : célèbre acteur et homme de théâtre japonais.

40. *Irkutskaja Istorija* [L'Histoire d'Irkoutsk] est une pièce de 1959 du dramaturge Alexis Arbouzov (1908-1986). Elle fut jouée au théâtre Vakhtangov en 1960.

41. Lettre de Hijikata Keita à K. M. Simonov, RGALI, F. 1814, op. 9, d. 2424.