

Le Théâtre japonais

BORIS PILNIAK

[TRADUCTION ET NOTES DE DANY SAVELLI*]

Au Japon, à Tokyo, sur la colline de Kudan, au sanctuaire de Yasukuni **(1)**, il existe aujourd'hui encore un théâtre – le *nō* – où l'on donne des mystères religieux, où, qui plus est, les rôles masculins et féminins sont interprétés exclusivement par des hommes et où les acteurs ne jouent pas grimés mais masqués ; la fabrication de certains des masques utilisés lors de ces spectacles remonte à plus de cinq cents ans ; depuis cinq siècles, des acteurs interprètent un même rôle avec un même masque. À Osaka, il existe encore aujourd'hui un théâtre de poupées, qui, lui aussi, ne compte pas moins de cinq siècles **(2)** ; dans ce théâtre, les poupées sont de taille humaine ; elles sont manipulées par des hommes sur scène et ce sont des hommes qui parlent pour elles d'une voix qui n'a rien de naturel ; le spectateur est tenu de ne pas remarquer ces « nullit-chki » qui, sur scène, jouent pour les poupées.

Le théâtre de *nō* comme le théâtre de poupées sont les ancêtres du théâtre classique japonais d'aujourd'hui. Comme autrefois, les

* Je remercie Alexandre Auer (Université pédagogique de Kolomna) qui m'a signalé l'existence dans les archives du texte publié ici. De même, je remercie Jean-Jacques Tschudin (Paris VII) pour m'avoir suggéré des éléments de bibliographie.

rôles féminins y sont tenus par des hommes. Les acteurs se griment de telle sorte que leur grimage soit pareil à un masque. Selon la couleur de ce masque, suivant la façon dont les sourcils ou les commissures des lèvres sont levés ou abaissés, le spectateur doit reconnaître quel rôle – un homme noble ou vil, heureux ou malheureux – joue l'acteur. L'éclairage est entièrement conventionnel et irréel tout comme le grimage, les costumes, la décoration, les gestes et la voix des acteurs.

À une heure de l'après-midi, je me prépare à aller au théâtre japonais (3). Je sors de ma petite maison en paille ; au coin, à l'ombre des *cryptomeria*, des *kuruma* (rickshaw) attendent. Pour un Soviétique (4), il y a quelque chose de honteux à monter dans une carriole tirée par un homme : moi, je prends un *jidosha* (taxi). Nous traversons de grandes places, passons devant le palais impérial, empruntons des rues commerçantes pleines du bruit des tramways, des automobiles et des autobus pour déboucher dans l'extrême étroitesse des quartiers typiques où deux automobiles ne pourraient se croiser. Nous nous approchons d'un bâtiment qui rappelle un temple bouddhique. J'arrive au théâtre à deux heures de l'après-midi, j'en ressorts à onze heures du soir. On peut y déjeuner, boire du thé, dîner, acheter différentes petites choses : un peigne, un sac, un miroir, un mouchoir. Les toilettes pour hommes et pour femmes ne sont pas séparées, celles-ci ayant à passer devant celles-là. Très souvent, les Japonais se rendent au théâtre en famille, accompagnés de nourrissons ; ils se déchaussent à l'entrée, gagnent leur loge aménagée dans ce qui, en Europe, correspond au parterre, s'y assoient à même le sol, y grignotent un peu, y couchent leurs enfants en bas âge. Je regarde la scène et je me plonge dans un monde de conventions où tout est irréel, où un vieillard de quarante-vingt-quatre ans tient le rôle d'une jeune fille de dix-huit ans ; où les pièces, même celles des contemporains, tirent leur sujet des samourais du Moyen Âge ; où sentimentalité et beauté sont obligatoires. Accompagnés de deux *nullitchki*, un acteur avance vers la scène par « le chemin des fleurs » – par « chemin des fleurs », il faut comprendre deux estrades qui traversent toute la salle de spectacle en partant des derniers rangs et en allant jusqu'à la scène. L'acteur marche d'un pas qui n'est pas celui des gens ordinaires. Son visage, d'un blanc de craie, signale qu'il s'agit d'un héros noble mais malheureux ; ses vêtements blancs indiquent qu'il mourra d'une mort inique. L'acteur s'avance sur le chemin des fleurs durant une dizaine de minutes – une éternité au théâtre. Tous les regards sont tournés vers lui. Pourtant, des musiciens sont assis sur l'estrade qui

se trouve à sa droite. Ils jouent du *shamisen* (mandoline japonaise) et l'un d'eux, d'une voix qui n'a rien de naturel, d'une voix qui vient du ventre, raconte l'histoire de ce héros ; il achèvera son récit au moment où le héros aura traversé le chemin des fleurs et entrera sur scène. Les *nullitchki* qui l'accompagnent sont vêtus de noir et portent des masques. Il est d'usage de ne pas les remarquer quand ils arrangent le costume du héros, quand ils lui versent d'une petite théière de quoi s'humecter la gorge, quand ils déplacent les décors à son entrée sur scène, quand ils changent la scène sous les yeux des spectateurs, quand ils transforment les villes et les châteaux en bords de mer et lieux perdus dans les montagnes et quand, sur scène, ils changent les costumes des acteurs. L'action se déroule derrière la scène, le récit du joueur de *shamisen* nous la rapporte ; sur scène ce n'est que l'illustration d'une histoire de samourais parmi d'autres qui est donnée.

Un méchant *daimyō* (suzerain) extermine toute la famille de son vassal. C'est le joueur de *shamisen* qui raconte. Un des fils du vassal a été sauvé et il étudie secrètement dans une école publique. Le *daimyō* l'apprend et envoie un autre vassal tuer le jeune garçon. Mais, autrefois, cet homme a juré à celui qui a été exécuté de veiller sur son fils. Le joueur de *shamisen* raconte cette histoire en détail. Le vassal, dépêché par le *daimyō* pour tuer, avance sur le chemin des fleurs. Le joueur de *shamisen* raconte que son fils est lui aussi élève dans cette école publique. Sur scène, tandis que le héros avance sur le chemin des fleurs, on montre la mère qui câline son enfant. La tragédie s'achève ainsi : le père, pour respecter son serment et sauver le fils du vassal exécuté, tue à sa place son propre fils. Il lui tranche la tête. La mère et le père se lamentent sur la tête de leur fils. Par tous les gestes et intonations convenus, le père exprime la souffrance. Déjà le joueur de *shamisen* se tait. La salle plongée dans le noir pleure (5).

Ou bien : le joueur de *shamisen* raconte et les acteurs illustrent son récit ; il raconte comment au cours d'un orage, au milieu des éclairs, une princesse a perdu son fils. Les années ont passé. La mère, convaincue de la mort de son fils, a perdu l'esprit ; devenue pauvre, elle s'est mise à mendier. En proie à la folie, elle est allée partout et a raconté comment au milieu de l'orage et des éclairs son enfant a trouvé la mort. En fait, son fils n'est pas mort. Il a échoué dans un temple bouddhique, il y a grandi et il est devenu le grand-prêtre de la ville de Nara. Et la vieille femme et son fils devenu grand-prêtre se retrouvent là. Lui reconnaît sa mère ; elle ne le re-

connaît pas. Et, à nouveau, lorsque le fils et la mère ont pleuré l'un contre l'autre, la salle a pleuré... (6)

Le théâtre japonais, qui a conservé jusqu'à ce jour les traditions qui remontent au Moyen Âge a malgré tout exercé une certaine influence sur le théâtre européen : la scène tournante est une invention japonaise, qui plus est les Japonais en utilisent deux et obtiennent ainsi une plus grande illusion de rapidité dans les mouvements que sur les scènes européennes.

Les théâtres les plus importants du Japon sont le Enbujō (7), le Kabuki (8), le Teikoku (9).

Les acteurs les plus importants du théâtre classique sont Utaemon Nakamura, Kania Morita, Boiko Onoe, Koshiro Matsumoto, Sojura Sawamura (10).

Je suis allé au Japon deux fois, en 1926 et en 1932 (11). Outre les théâtres classiques comme le Enbujō, le Kabuki, le Teikoku, il existe à Tokyo le Théâtre de Tsukiji (12) qui est dirigé par Osanai Kaoru, un romancier, dramaturge, metteur en scène et militant révolutionnaire (13). Je m'y suis senti chez moi lors de la répétition de *Puissances des ténèbres* de Léon Tolstoï (14) ; on y a monté Tolstoï, Tchekhov, Gorki, Strindberg, Čapek, Pirandello, Vildrac, Kaiser, O'Neill (15). Osanai Kaoru se considérait comme l'élève de K. S. Stanislavski et un portrait de celui-ci signé de sa main occupait la place d'honneur dans le théâtre (16). Les pièces montées ici l'étaient en imitant si exactement le Théâtre d'Art que non seulement les décors, mais même les mises en scène étaient semblables. Ce théâtre regroupait l'intelligentsia progressiste du Japon...

En 1932, pas une seule fois je ne m'y suis rendu (17). Au tout début de mon séjour, j'ai reçu une invitation pour y assister à une réunion d'acteurs, de metteurs en scène et de dramaturges ; j'étais un peu en retard, je me dépêchais quand, en chemin, des personnes que je connaissais m'arrêtèrent et me dirent de ne pas aller au Tsukiji car tous ceux réunis là venaient juste d'être arrêtés, la réunion avait été annulée par la police. Ce théâtre est sous la tenaille policière ; il vit des jours très difficiles mais il ne meurt pas ; il a déjà à présent des enfants, des théâtres ouvriers qui montent des pièces européennes, réalistes et des théâtres organisés par la jeunesse paysanne (18).

Mais en 1932, j'ai assisté à Tokyo à quelque chose qui n'existait pas en 1926, quelque chose qui est venu au Japon avec la fascisation du pays. C'est le fameux Takarazuka, quelque chose comme le burlesque américain. Il s'agit de troupes de danseuses. Elles dansent de préférence à demi-nues ; leur principal talent consiste à

lever très haut les jambes. Avec une centaine de jambes, elles imitent le sifflement d'une locomotive. En formant deux rangs d'une cinquantaine de jambes – dans ce cas, un rang porte sur la tête des casquettes de l'armée japonaise, et l'autre des casquettes de l'armée chinoise – les filles représentent avec leurs jambes des combats en Mandchourie ; comme de bien entendu, les Japonais y sont justes et braves (!) tandis que les Chinois y sont lâches et peureux, et inévitablement les premiers ressortent vainqueurs. À dire vrai, on a honte d'aller dans ce théâtre, c'est à peine d'ailleurs s'il faut en parler comme d'un théâtre (19).

Je le répète : le principal théâtre du Japon c'est le théâtre classique, il existe parallèlement au théâtre de poupées et au théâtre de *nō*, on y donne obligatoirement des pièces féodales de samourais très éloignées de la vie réelle (20) ; le théâtre révolutionnaire réaliste est persécuté par la police ; à l'opposé, le Takarazuka, encouragé par la police, prospère. L'état du théâtre japonais dans son ensemble est une illustration concrète du régime fasciste actuel japonais (21).

Notes

(1) La colline de Kudan au nord-est du Palais Impérial de Tokyo est surmontée par l'enceinte de l'imposant sanctuaire *shintō* de Yasukuni (« la contrée paisible ») où l'on vénère depuis 1869 l'âme des combattants japonais morts au combat. Des danses rituelles et des représentations de *nō* sont données dans une salle de plein air près des portes principales. Le 4 mai 1926, Pilniak voit là *Kagekiyo*, pièce écrite pour le kabuki au XVIII^e siècle mais souvent montée au *nō*¹.

(2) Pilniak évoque ici le Bunraku-za, célèbre théâtre de marionnettes d'Osaka. L'écrivain eut l'occasion de s'y rendre le 14 avril 1926 pour y assister à une des pièces de la série des *Kagamiyama*².

(3) La journée de théâtre relatée ici est celle du 1^{er} avril 1926 au Kabuki-za. Elle est rapportée avec plus de détails dans *Racines du soleil japonais* (p. 70-72). Nous sommes particulièrement renseignés à son

1. Voir Akita Ujaku, *Nikki* [Journal], Tokyo, Miraisha, 1965, t. I, p. 418.

2. Voir *Ōsaka Asabi Shinbun*, 15 avr. 1926, p. 1.

sujet puisque plusieurs articles dans la presse japonaise évoquent cette première visite de l'écrivain russe dans le temple tokyoïte du kabuki³.

(4) Racontant les premiers jours d'une Russe au Japon dans un récit de 1927, Pilniak évoque « cette sensation de gêne insupportable qu'éprouve tout Européen la première fois qu'il monte dans un rickshaw⁴ ». Le remplacement en 1936 dans une phrase similaire du mot « Européen » par « Soviétique » est un autre exemple de l'adaptation idéologique à laquelle Pilniak soumet son texte.

(5) Il s'agit d'un résumé de *Terakoya* [*L'École de village*], tableau du quatrième acte de *Sugawara Denju Tenarai Kagami* [Secret de la calligraphie de Sugawara] écrite au XVIII^e siècle par Namiki Senryū, Miyoshi Shōroku et Takeda Koizumo. Notons que le père ne sacrifie pas son enfant de sa propre main mais, que sans souffler mot de quoi que ce soit au maître d'école, il incite celui-ci à commettre le meurtre. Pour la revue *Engenki shinbō*, Akita Ujaku témoigne que Pilniak et Chtcherbinovskaïa ont bien compris cette histoire de substitution d'enfant comme s'ils en connaissaient la trame dramatique⁵. On peut penser que Chtcherbinovskaïa a lu *L'École de village* dans sa version française⁶.

(6) Il s'agit de l'intrigue de *Nigatsudō Rōben sugi no yurai* [*L'Origine du cèdre de Roben à Nigatsudō*], pièce écrite par Kako Chikajo et Toyozawa Danpei et créée à Osaka en 1887. Précisons que le moine, enfant, n'a pas été victime d'une tempête mais a été enlevé par un aigle alors qu'il observait la cueillette du thé. Comme pour la pièce précédemment évoquée, Pilniak se fonde sur ses souvenirs retranscrits dans

3. Outre les articles déjà cités, signalons ceux parus dans *Bungei jibō*, 10 avr. 1926, p. 7 ; *Ōsaka Asabi Shinbun*, 2 avr. 1926, p. 5 ; *Tōkyō Asabi Shinbun*, 2 avr. 1926, p. 6.

4. Boris Pilniak, *Récits d'Extrême-Orient*, Paris, Le Serpent de mer, 2001, p. 41.

5. Voir Akita Ujaku, «Tsukiji to Kabuki toni okeru Pi-shi» [M. Pilniak au Tsukiji et au Kabuki-za], *Engenki shinbō*, 1926, mai, p. 24-25.

6. *L'École de village (Terakoya). Drame historique en un acte*, Tokyo, T. Hasegawa, 1900, III-32-9 p. Cette traduction de Karl Florenz, professeur à l'Université impériale de Tokyo, fit l'objet d'une édition luxueuse comportant des bois gravés de Yoshimune Arai. Notons l'existence d'une seconde adaptation française de la pièce (A. Billès, « L'École de village. Drame en un acte adapté du japonais », *La Nouvelle Revue*, 1^{er} déc. 1907, p. 302-322) et d'une traduction russe donnée par Vsévolod Meyerhold d'après la traduction allemande. *Terakoya* fut monté dans sa traduction russe au Théâtre Liteïni de Saint-Pétersbourg mais par un autre metteur en scène que Meyerhold. Voir Edward Braun (éd.), *Apud Meyerhold on the Theatre*, Londres, Methuen, 1969, p. 112). Olga Chtcherbinovskaïa assista-t-elle à cette représentation ?

Racines du soleil japonais sans chercher ni à retrouver le titre de la pièce, ni à en vérifier l'intrigue.

(7) Enbujō, plus exactement Shinbashi enbujō : théâtre situé à Ginza (Tokyo), ouvert en avril 1925 et consacré avant tout au *Azuma Odori* ou « danse des cerisiers », pendant tokyoïte du fameux *Miyako Odori* (Danse des cerisiers) de Kyoto, donné au printemps et à l'automne. On sait qu'au cours du mois de mai 1926, Pilniak assista à cette danse dans ce théâtre (voir Osanai Kaoru, « Les propos d'Hirschbein », *Teatoru*, mai 1926, p. 111). Reconstitué après la Seconde Guerre mondiale, le Shinbashi enbujō propose aujourd'hui des spectacles divers dont du *shinpa* et du *kabuki*.

(8) Kabuki-za : créé à Tokyo en 1600 puis reconstruit dans le quartier de Ginza en 1889, ce théâtre fut plusieurs fois entièrement détruit en 1921 et en 1923. Aujourd'hui, il est exclusivement consacré à l'art du kabuki.

(9) Le Teikoku gekijō ou Théâtre impérial, ouvert en mars 1911 à Tokyo et reconstruit en 1966, fut le premier théâtre japonais construit entièrement à l'occidentale. On sait que Pilniak s'y rendit lors de son premier séjour au Japon, mais ni la date exacte ni le programme des spectacles auxquels il y assista ne nous sont connus.

(10) Nakamura Utaemon V (1866-1940) : l'un des plus fins *onnagata* de son époque, membre de la troupe du Kabuki-za. – Morita Kanya XIII (1885-1932) : spécialisé dans le rôle de héros *wagoto* (jeune homme mélancolique). – Onoe Baikō VI (1870-1934) : Célèbre *onnagata*. – Matsumoto Kōshirō VII et Sawamura Sōjurō VII (1875-1949) : membres du Théâtre Impérial.

(11) Boris Pilniak séjourna une première fois au Japon du 16 mars à la fin mai 1926 et une seconde fois du 8 mai au 16 juin 1932. Nous sommes bien moins renseignés sur les journées de théâtre de Pilniak lors de ce second séjour. Les tensions apparues dans les relations nippono-soviétiques depuis le fameux « Incident de Mandchourie » du 18 septembre 1931 et l'avènement au Japon d'une dictature d'extrême droite n'ont pas permis un accueil aussi chaleureux à l'écrivain soviétique que celui de 1926. De plus, ses liens avec le monde théâtral japonais se sont défaits : lors de son séjour en URSS à l'automne 1927, Akita s'est brouillé avec lui⁷ et Osanai est mort en décembre 1928. De

7. Les raisons de cette brouille sont complexes. Lors de son séjour en URSS, Akita porte dans son journal intime des notations venimeuses contre Pilniak qu'il tient pour un « nepman ». Il n'est pas exclu que le train de vie de Pilniak ait choqué ce communiste naïf et sincère. Voir Akita Ujaku, *Nikki* [Journal], *op. cit.*, t. II, p. 54. Un autre incident a pu contribuer à altérer les relations amicales avec Akita et expliquer aussi la mésentente survenue avec

fait, le nombre d'articles qui sont consacrés à Pilniak dans la presse japonaise en 1932 est bien moindre qu'en 1926. Néanmoins, l'entretien du 1^{er} juin 1932 reproduit dans *Bungei Shunjū* nous permet de savoir que Pilniak s'est rendu au théâtre Meiji-za en mai⁸.

(12) Pilniak se rend pour la première fois au Petit Théâtre de Tsukiji le 22 mars 1926 pour assister à *En no gyōja* (*En, l'ascète*) de Tsubouchi Shōyō⁹.

(13) Osanai retrouve Pilniak à Moscou lors du court séjour qu'il effectue dans la capitale russe entre le 24 novembre et le 13 décembre 1927. Dans son journal, il mentionne quatre rencontres avec Pilniak dont une qui lui permet de revoir Olga Knipper Tchekhova qu'il avait connue en 1913¹⁰.

(14) Dans son journal, Akita Ujaku indique que, le 17 mai 1926, Pilniak assiste à une représentation de *Puissance des ténèbres* de Tolstoï. Il ne précise pas s'il s'agit d'une répétition¹¹.

(15) De 1924 à sa dissolution au printemps 1929, la Compagnie du Petit Théâtre de Tsukiji monte quatre-vingt-quatre pièces dont, à partir de 1926, quelques pièces japonaises. En fait, ce théâtre présente l'essentiel du théâtre européen. On complètera la liste donnée par Pilniak par les noms de Shakespeare, de Tourgueniev et d'Ibsen¹².

(16) Au cours du voyage qu'il effectua en Europe entre décembre 1912 et août 1913, Osanai fut enchanté par le Théâtre d'Art de Moscou. La soirée qu'il passa chez Stanislavski pour le Nouvel An russe

Evguéni Spalvine (1872-1933). En effet, avant de quitter le Japon, Pilniak avait promis à Spalvine de se charger de publier sa traduction d'une pièce d'Akita. Or, il n'en fit rien pour la raison qu'il jugea la pièce comme n'étant « absolument pas réussie ». Voir D. Savelli, « "Roli među nami otčtливо ne raspredeleny". Boris Pil'njak i Evgenij Spal'vin » ["Les rôles entre nous sont mal définis". Boris Pilniak et Evguéni Spalvine], *Japonija. Put' keisti i meči* (M.), 2/ 2004 (10), p. 24-29.

8. Voir «Pi-shi ni mono o kiku zadankai» [Entretien avec M. Pilniak], *Bungei Shunjū*, juil. 1932, p. 94 et une lettre du 8 juin 1932 adressée à Olga Tchcherbinovskaïa, alors à Moscou, indique qu'il a assisté à un spectacle de kabuki. Voir Boris Pil'njak, *Pis'ma* [Lettres], éd. K. B. Andronikašvili – D. Kassek, M., IMLI-RAN, 2010, t. II, 1923-1937, p. 528.

9. Voir *Yomiuri Shinbun*, 24 mars 1926, p. 4.

10. Voir Osanai Kaoru, *Engekiron zenshū* [Essais critiques complets sur le théâtre], Sugai Yukio éd., Tokyo, Miraisha, 1965, t. 3, p. 276-277.

11. Voir Akita Ujaku, *Nikkei*, *op. cit.*, t. I, p. 419-420.

12. Voir Tanaka Eizō (éd.), *Meiji taishō shingekishi shiryō* [Documents sur l'histoire du shingeki durant les ères Meiji et Taishō], Tokyo, Engeki shuppansha, 1964, 256 p.

marqua profondément son travail de metteur en scène¹³. Sur l'influence de Stanislavski sur Osanai, Pilniak est encore plus explicite dans *Racines du soleil japonais* (71) : « Osanai a repris presque tout le répertoire du Théâtre d'Art de Moscou [...]. Osanai considère le Théâtre d'Art comme le meilleur théâtre du monde [...] ».

Mais que pensait vraiment Pilniak de l'expérience menée par Osanai ? Dans ses textes, il ne la critique pas ; au Japon, il fait même sa louange. Cependant, il n'écrira pas sur les mises en scène d'Osanai pour des revues moscovites comme il en avait d'abord émis l'idée devant le metteur en scène¹⁴. Cela tient peut-être au fait que si Osanai a souhaité à un moment sonner le glas du kabuki, Pilniak, lui, n'a eu de regard que pour cet art d'une vitalité éclatante auquel ses écrits sur le théâtre japonais, y compris cet article de 1936, sont dans leur plus grande partie consacrés. Par le goût qu'il montre pour cette forme classique, nous pouvons comprendre qu'il fût peu en mesure d'apprécier la recherche de vraisemblance réaliste menée au Petit Théâtre de Tsukiji ; celle-ci s'inscrivait dans la droite lignée des premières années du Théâtre de l'Art et, depuis plusieurs années déjà, les artisans du renouveau théâtral occidental s'acharnaient contre elle.

Il est vraisemblable que Pilniak partageait l'avis de son ami, Peretz Hirschbein, qui l'avait accompagné le 1^{er} avril 1926 au Kabuki-za. Celui-ci, dans une interview à un journal anglophone de Pékin, se déclara fort sceptique sur les tentatives d'« européanisation » du théâtre japonais¹⁵.

(17) En 1929, la compagnie du Petit Théâtre de Tsukiji se scinda en deux : la Nouvelle troupe de Tsukiji (Shin Tsukiji Gekidan) et la Troupe du Petit Théâtre de Tsukiji (Gekidan Tsukijishōgekijō). Jusqu'à sa fermeture en 1934, la salle proprement dite accueillit l'essentiel du théâtre prolétarien et du *shingeki*. Signalons que Hijikata Yoshi (1898-1959), le mécène du Petit Théâtre de Tsukiji, s'exila en Union

13. Voir extrait du texte d'Osanai, «Rosia no toshihoku» [Réveillon en Russie] cité dans Masakazu Hayashi, *Le Théâtre japonais face au théâtre occidental et à la tradition : l'œuvre théâtrale d'Osanai Kaoru (1881-1928)*, thèse de doctorat d'études théâtrales, Paris III, 2010, p. 256. Voir également Matsumoto Shinko, «Osanai Kaoru on Russian Theatre» in J. Thomas Rimer (éd.), *A Hidden Fire. Russian and Japanese Encounters. 1868-1926*, Stanford, Stanford University Press – Woodrow Wilson Center Press, 1995 p. 66-79.

14. Déclaration faite le 18 avril 1926 et rapportée par Nakane Hiroshi. Voir Nakane Hiroshi, « Sous les cerisiers en fleurs. En compagnie du couple Pilniak », *Kyōdo*, 6, juin 1926, p. 5.

15. Voir «Jewish Dramatist praises Japanese», *The Peking Leader*, 5 août 1926, p. 9.

soviétique de mai 1933 à juin 1937 et qu'il fut alors en contact avec Pilniak¹⁶.

(18) Pilniak feint l'optimisme quitte à évoquer en partie ce sur quoi il possède peu d'informations. En 1936, en effet, les théâtres paysans n'ont plus grande audience dans les campagnes, quant aux théâtres ouvriers, ils ont été remplacés par des troupes auto-actives, sérieusement mises à mal par la police au point de voir leur existence compromise et leurs spectacles sans réel retentissement¹⁷.

(19) Contrairement à ce que laisse entendre Pilniak, la création de la Compagnie de Takarazuka n'est pas consécutive à l'avènement de la dictature ; elle remonte en fait à 1914. De plus, la présentation de cette troupe en revue licencieuse aux danseuses « à demi-nues » appelle un commentaire correctif. Rappelons que les spectacles que donne Takarazuka, à mi-chemin entre théâtre et music-hall, entre opérette et comédie musicale, ont été conçus par le fondateur de la troupe, Kobayashi Ichizō (1873-1957), comme d'« honnêtes divertissements familiaux ». Kobayashi, qui, de juillet 1940 à avril 1941, sera ministre du Commerce et de l'Industrie, a eu en effet à cœur d'exalter une image idéale de la Japonaise, bonne épouse et bonne mère. La nudité, on l'aura compris, n'était pas de mise à Takarazuka. De plus, le patriotisme, qui effectivement inspira les spectacles produits durant la période d'expansion coloniale du Japon, se doubla d'une résurgence suffisamment marquée de prudes valeurs confucéennes pour exclure tout manquement à la pudeur sur scène comme dans les coulisses. Bien entendu, la question des connotations homosexuelles véhiculées par les spectacles de cette troupe féminine fut soigneusement éludée par Kobayashi et ses successeurs. Pilniak, en admettant qu'il se soit rendu à un spectacle donné par Takarazuka – ce dont on peut douter – n'y a pas été sensible¹⁸.

Notons enfin qu'en déformant ainsi les caractéristiques de la scène japonaise de son époque, Pilniak manque la question essentielle que pose la multiplication des troupes entièrement féminines depuis l'ère Meiji (1868-1912).

16. Voir Ozaki Kōji & Ibaraki Ken, *Hijikata Yoshi, aru senkusba no shōgai* [Hijikata Yoshi, la vie d'un pionnier], Tokyo, Chikuma Shobō, 1961, p. 192.

17. Voir Jean-Jacques Tschudin, *La Ligue du théâtre prolétarien japonais*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 132-142.

18. Sur Takarazuka en général et sur la remise en question de l'asexualité reconnue à ses spectacles en particulier, voir Jennifer Robertson, *Takarazuka. Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, Berkeley, Un. of California Press, 1998, 320 p.

(20) Pourquoi le répertoire du kabuki est-il ici caricaturé comme un ensemble de « pièces féodales de samourais très éloignées de la vie réelle » ? Car le kabuki comprend aussi des *sewamono*, drames où sont dépeints les mœurs et coutumes des *chōnin* (classe des marchands) et qui comprennent d'autres sous-groupes tels les *shiranami-mono* mettant en scène des brigands. De plus, si le kabuki s'inspire des exploits des samourais dans les *jidai-mono* (dramas historiques), il fut interdit à ces derniers d'assister à des représentations de kabuki.

Il semblerait que Pilniak ait éprouvé une certaine difficulté à évoquer un théâtre qui incontestablement lui plaisait, mais qui, après la tournée de Sadanji en 1928, était devenu difficilement défendable en Union soviétique pour des raisons idéologiques et diplomatiques. Et fatalement, l'écrivain ne parvint pas à éluder le débat entamé au début du XX^e siècle sur la possibilité d'évolution du kabuki. Remarquons que les orientalistes soviétiques, amenés eux aussi à traiter ce sujet, n'ont réussi qu'à mettre en évidence les contradictions liées à cette forme théâtrale et la perspective idéologique qu'ils ont dû parfois adopter ne les a guère aidés dans leur approche. Ainsi, en 1928, dans le premier recueil en langue russe consacré au kabuki, les remarques de Nikolai Konrad (1891-1970) et d'Oleg Pletner (1893-1929) révèlent-elles une équation impossible : d'un côté, le kabuki, quoique conçu par la bourgeoisie marchande, n'en ferait pas moins les délices du petit peuple et, comme tel, aurait, selon Pletner, de beaux jours devant lui ; de l'autre, quoique honni par la « classe des samourais », le kabuki demeurerait une rémanence du passé féodal, autorisant Konrad comme Pletner à le juger condamné à disparaître en tant que forme théâtrale populaire. Selon Konrad, le kabuki ne pourrait survivre qu'au prix d'une réforme qui impliquerait sa disparition¹⁹.

En fait, on sait que les formes théâtrales nouvelles comme le *shinpa* (apparu à la fin du XIX^e siècle) ou le *shingeki* ne sont finalement pas entrés en rivalité avec le kabuki mais, pour reprendre l'image du critique Nicola Savarese, ont formé une nouvelle strate qui s'est agglutinée à lui²⁰. À raison donc, Pilniak a refusé, jusqu'à 1932 au moins, d'opposer de façon stérile tradition et modernité comme il a refusé d'entreprendre une analyse idéologique du théâtre japonais. Lors de son second séjour au Japon en 1932, il assure qu'il y a « beaucoup à apprendre du kabuki ». Au dramaturge Yamamoto Yūzō qui lui rappelle alors l'accueil hostile réservé par les associations soviétiques en

19. Voir Nikolaj Konrad (éd.), *Japonskij Teatr* [Le théâtre japonais] p. 10-12, 28 et 41.

20. Voir Nicola Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Rome – Bari, Laterza, 1997, 3^e éd., p. 243-269.

1928 à la pièce *Chūshingura* présentée à Moscou, Pilniak rétorque aussitôt que condamner le kabuki n'a pas plus de sens que de condamner Shakespeare, Goethe ou Tolstoï²¹. Cela dit, précisons qu'à notre connaissance, *Chūshingura* n'a pas suscité en 1928 de franche hostilité de la part de la critique soviétique ; en raison des impératifs diplomatiques, les autorités avaient veillé à ce que des critiques acerbes ne paraissent pas dans les périodiques²². Un article des *Izvestija* avait par contre évoqué une revue japonaise *La Voix du Japon*²³ qui, en 1926, avait jugé Pilniak bien trop enthousiaste pour le kabuki.

Les déclarations de Pilniak aux journalistes japonais lors de son premier voyage indiquent qu'il a été bel et bien ébloui par la modernité du kabuki, plus que par sa part « classique » qui, en tant qu'Européen, lui échappait. « Je n'ai pas encore tout vu. Je ne peux donc faire une critique générale du théâtre japonais, déclare-t-il au sortir de sa première journée au Kabuki-za. Mais je crois que le théâtre japonais est très en avance sur le théâtre européen. En Europe, l'acteur joue en récitant son texte avec brio, en revanche au Japon, les musiciens et les acteurs jouent en respectant l'harmonie. [...]. Si, à l'avenir, le théâtre européen ne respecte pas cette harmonie, il disparaîtra²⁴ ». Pilniak se montre comme déçu par le travail des metteurs en scène les plus novateurs d'Union soviétique ; ainsi au début d'avril 1926, il déclare au slaviste Yonekawa Masao (1891-1965) combien il a été impressionné par le travail de Meyerhold (1874-1940) et de Tairov (1885-1950) qu'il savait influencés par la Chine et le Japon, mais, ajoute-t-il, « hier en assistant pour la première fois à une véritable représentation de théâtre japonais à Shinbashi, je me suis dit que Meyerhold ne méritait guère l'étonnement admiratif qu'il suscite²⁵ ». De retour dans son pays, il écrit simplement : « la première fois que j'ai assisté à un spectacle classique japonais, j'ai compris que j'avais déjà vu tout cela chez Meyer-

21. Voir «Pi-shi ni mono o kiku zadankai» [Entretien avec M. Pilniak], art. cit., p. 96.

22. Voir Yukiko Kitamura & Dany Savelli, « L'exotisme justifié ou la venue du kabuki en Union soviétique en 1928 », p. 215-216 dans ce volume.

23. Voir «Gastrolī japonskogo teatra "Kabuki"» [La tournée du théâtre japonais Kabuki], *Izvestija*, 20 juil. 1928. Nous n'avons pu identifier la revue *La Voix du Japon* (*Golos Japonii*, en russe) dont le titre japonais devrait être *Nihon no koe*.

24. Voir *Ōsaka Asahi Shinbun*, 2 avr. 1926, p. 5.

25. Yonekawa Masao, «Piluniaku-shi to kataru I» [En discutant avec M. Pilniak (I)], *Hōchi Shinbun*, 7 avril 1926, p. 4.

hold²⁶ » ; la critique de ceux qui alors révolutionnent la scène russe est amplement édulcorée. Les déclarations faites « sur le vif » au Japon même invitent à penser qu'en Union soviétique, Pilniak a tenté de masquer une déconvenue ressentie dès la Mandchourie et confirmée par le séjour au Japon²⁷.

(21) En confondant Takarazuka avec d'autres compagnies de moindre importance offrant des spectacles déshabillés, notamment dans le quartier d'Asakusa à Tokyo, Pilniak recourt de nouveau à la thématique de la nudité. Dans son œuvre, la nudité est tantôt révélation de la vérité russe, marque de l'année révolutionnaire ou « année nue », tantôt exhibition vulgaire de corps nus dans les maisons closes et les salles de spectacle. Cette seconde nudité est scandaleuse car double : elle voisine avec celle des hommes morts de faim et entreposés dans les morgues ; elle est une expression de la décadence capitaliste occidentale²⁸.

En 1936, Pilniak feint d'en retrouver le spectacle désolant dans le Japon nationaliste de l'époque et ressert habilement une thématique présente dans ses œuvres antérieures inspirées par la révolution et la

26. *Racines du soleil japonais*, p. 68. Six ans plus tard, dans *Pierres et racines* (*Novyj Mir*, 7-8, 1933, p. 88), cette même phrase, donnée comme une auto-citation du texte de 1927, devient : « Lorsque j'assistai pour la première fois à un spectacle classique japonais, je compris que j'avais déjà vu beaucoup [de ce théâtre] chez Meyerhold ». Ne peut-on voir dans l'édulcoration de la critique un effort de la part de Pilniak pour cacher son admiration pour le Japon et le kabuki ?

27. « À Kharbine, en découvrant le théâtre chinois, j'ai compris que Meyerhold, le metteur en scène le plus novateur de Russie, a emprunté nombre de ses idées à ce théâtre » déclare Pilniak le lendemain de son arrivée au Japon. (Voir *Ōsaka Asabi Shinbun*, 17 mars 1926, p. 2). C'est la seule déclaration de l'écrivain qui nous soit connue sur son expérience de spectateur en Mandchourie où il séjourne du 1^{er} au 13 mars 1926.

28. Pour la description de cette double nudité à « Berlin, Paris, Vienne, Londres, Rome », voir *Mère Belle-mère in Œuvres*, Moscou, Gosudartsvennoe izdanie, 1929, t. IV, p. 159-160. Pour la description des danseuses nues sous le régime tsariste, voir *Ivan et Maria*, trad. de M. Garabédian, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988, p. 48-49. Pour la description des bouges de l'« Occident russe » où les prostituées sont nues, voir *Ivan Moskva*, trad. de S. Drablier, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1984, p. 53-54. Par une étrange métonymie, les lieux de plaisir dans les œuvres de Pilniak portent souvent des noms de pays ou de villes d'Europe occidentale : c'est le cinéma « Le Venise » de *L'Année nue* (1922), le cabaret « Europe » dans le récit « Le Côté impur » (1924), la taverne « Autriche » dans *Nouvelle pétersbourgeoise* (1922) et dans *Les Machines et les loups* (1925).

Guerre civile russes. De fait, ce thème rattache pleinement « Le théâtre japonais » à l'ensemble de l'œuvre pilniakienne.

(22) La critique idéologique que Pilniak tente d'appliquer au théâtre japonais ne tire pas profit, comme on aurait pu le supposer dans un premier temps, de la rupture entre *kabuki* et *shingeki*. L'écrivain préfère souligner la rupture entre *shingeki*, ou « théâtre réaliste révolutionnaire », et revues légères représentées par la Compagnie théâtrale de Takarazuka pour blâmer ces dernières. Il sauve ainsi le *kabuki* de la diatribe tout en remplissant son contrat : son tableau de la situation théâtrale contemporaine au Japon est suffisamment manichéen pour servir le procès de l'inquiétant ennemi d'Extrême-Orient jusque dans ses expressions théâtrales.