

## L'IDIOT SELON AKIRA KUROSAWA

TAKAFUMI KUDO

Parmi les œuvres de Kurosawa, il existe deux adaptations au cinéma de la littérature russe : *L'Idiot* de Dostoïevski et *Les bas-fonds* de Gorki. *Hakuchi* (*L'Idiot*) est achevé en 1951 et *Donzoko* (*Les bas-fonds*) en 1957. Bien que le premier soit sorti en salle un an après le chef-d'œuvre de Kurosawa *Rashomon* (1950), *Hakuchi* avait été élaboré par le cinéaste avant.

Il s'agit, dans les pages qui suivent, d'analyser la relation culturelle qui unit Kurosawa et Dostoïevski d'après *L'Idiot*. Nous pensons qu'il est utile de présenter préalablement la problématique qui sous-tend cet article.

### Réputation

Au Japon *Hakuchi* est considéré comme l'une des œuvres les plus renommées par son « échec » même. Kurosawa lui-même raconte à propos de son travail : « *Hakuchi* est une œuvre incohérente comme film, le spectateur ne peut arriver à en comprendre

même l'intrigue »<sup>1</sup>. Tadao Sato, critique japonais de cinéma connu pour ses publications sur Kurosawa et Ozu, estime aussi qu'il s'agit d'« un chef-d'œuvre de malchance »<sup>2</sup>. Le facteur à l'origine de cette mauvaise réputation consisterait dans le fait que Toho (la société productrice du film) avait obligé Kurosawa à raccourcir le film de moitié par rapport à l'original (l'œuvre diffusée était de 2 h 46, au regard de l'original qui était de 4 h 25), pour des raisons commerciales.

Pourtant nous pourrions chercher un autre facteur d'échec ailleurs que dans cette opinion communément admise. Sato, par exemple, insiste sur le fait que ce film décrit une démarche qui n'existe pas dans la vie quotidienne au Japon, et en explique ainsi le fiasco (nous examinerons cet avis plus tard). En tout cas, « Hakuchi » n'a pas pu gagner la consécration, ni au Japon ni dans le monde, au contraire de ces chefs-œuvre que sont *Rashomon* (1950), *Les Sept Samouraïs* (1954), *Kagumusha* (1980), *Ran* (1985) etc.

## Sympathie

On sait que Kurosawa éprouvait une forte attirance pour la littérature russe, surtout pour Dostoïevski. Ses propos suivants sont souvent cités : « [Dostoïevski] est toujours mon auteur favori, et c'est celui — je le pense toujours — qui écrit de la manière la plus honnête sur l'existence humaine. Il n'y a certainement pas d'autre auteur qui m'ait autant intéressé, qui soit si doux. Quand je dis "doux", je veux parler de ce genre de douceur qui vous incite à vouloir détourner les yeux quand vous voyez quelque chose de vraiment terrible, de vraiment tragique. Il a ce pouvoir de compassion. Et ensuite, il refuse de se détourner ; lui aussi, il regarde ; lui aussi, il souffre. Il y a quelque chose qui est plus qu'humain, mieux qu'humain à son propos. Il semble si

---

1. Masato Harada et Akira Kurosawa, *Kurosawa Akira kataru (Entretiens avec Akira Kurosawa)*, Tokyo, Benesse, 1995, p. 120.

2. Tadao Sato, *Kurosawa Akira no Sekai (Le Monde d'Akira Kurosawa)*, Tokyo, Asahi Bunko, 1993, p. 197.

terriblement subjectif que, quand vous avez fini le livre, vous pensez qu'il n'existe plus d'auteur aussi subjectif.<sup>3</sup> »

La « douceur », ou « subjectivité », dont parle ici le réalisateur, comment se reflète-t-elle dans son adaptation de Dostoïevski ? En examinant les marques de ce reflet, nous pourrions comprendre, non seulement les particularités culturelles qui sont l'essence même des films de Kurosawa, mais aussi la différence de conception artistique entre l'écrivain russe et le cinéaste japonais.

### Idiot saint

Chez Kurosawa, il y a, au moins, deux œuvres qui présentent le même sujet que *Hakuchi : Chronique d'un être vivant* (1955) et *Dodescaden* (1970).

Le héros de *Chronique d'un être vivant* est considéré comme un idiot par les autres : obsédé par la menace d'une guerre atomique, le vieux chef d'une usine (Nakajima) veut s'exiler au Brésil avec toute sa famille. Mais la famille ne prend pas du tout au sérieux sa proposition et le chasse, le condamnant à une folie solitaire.

Dans *Dodescaden*, le spectateur rencontre un jeune rêveur qui « conduit » toute la journée un tramway imaginaire. Il est appelé « Densha-Baka(tram-idiot) » par les enfants de la ville. Ces deux œuvres ont hérité des qualités de *Hakuchi*. Retrouver la douceur ou la bonté de l'être négligé par le monde, réhabiliter les gens dont on se moque quotidiennement, tel est le thème commun à ces trois œuvres.

En découvrant ce motif dans les œuvres de Dostoïevski, Kurosawa a proposé un prototype d'« idiot saint » dans le *Hakuchi*. Par ses descriptions d'« idiot saint » Kurosawa tente de critiquer les relations tourmentées de la société moderne. Comparées à une série de films de samouraïs dont les héros croient en leur pouvoir d'aller leur chemin (même si c'est celui de la ruine), les œuvres qui traitent du sujet de l'idiot ne sont pas vraiment caractéristiques des films de Kurosawa. Mais elles ont beaucoup d'importance pour

---

3. Hubert Niogret, *Kurosawa*, Paris, Payot & Rivages, 1995, p. 151.

comprendre en arrière-plan ses chefs-d'œuvre aussi bien que l'idée essentielle du réalisateur.

### Amalgame

La carrière de Kurosawa en tant que réalisateur a commencé pendant la deuxième guerre mondiale. Malgré les limites de la liberté d'expression sous un régime militaire, il a déjà essayé, dans une première œuvre (*La Légende du grand judo*, 1943) de décrire l'antagonisme entre deux éléments moraux : le traditionnel et le nouveau, ou ce qui est proprement japonais et ce qui est occidentalisé. Dès le début de sa carrière, le problème de la modernisation du Japon motive sa création cinématographique. Comme Dostoïevski, il est fortement inspiré par la culture occidentale, mais en même temps, il est quelque peu irrité par la divergence des valeurs morales. D'une part, il y a la morale rationnelle, le style de vie à l'européenne, les relations humaines dans la société civile qui sont véhiculées par le monde occidental depuis un siècle ; d'autre part, les survivances de l'époque féodale qui apparaît « belle » et « riche » comme une valeur morale. C'est dans ce contraste que Kurosawa s'efforce de rechercher l'identité des Japonais. Mais ce n'est pas à un simple schéma qu'il s'attache. Il dépeint le conflit entre les parents et les enfants, le maître et le disciple, la ville et le village, les riches et les pauvres etc. de manière à ne pas privilégier telle ou telle valeur et à présenter une réalité chaotique. Autrement dit, c'est à l'amalgame qu'il vise comme réalité de l'œuvre.

La tendance d'une telle description est notamment évidente dans les œuvres qui traitent de la vie urbaine de l'après-guerre (*L'Angéivre*, 1948 ; *Un chien enragé*, 1949 ; *Entre le ciel et l'enfer*, 1963 ; etc.). Une telle complexité qui tient à ce que des éléments comme l'urbanité euro-américaine, à savoir l'industrialisme, l'individualisme s'opposent aux « relations » traditionnelles, met en relief la réalité complexe de la société japonaise du milieu de l'après-guerre. De même nous considérons que *Hakuchi* est l'une des œuvres qui veut extraire pareille complexité de la réalité, tout en demeurant ambigu sur ce point. Plusieurs éléments (le sentiment moral sophistiqué et l'innocence, l'orgueil et l'humilité, la malhonnêteté et la sincérité etc.) ne réussissent pas à former une réalité

d'amalgame. On ne peut s'empêcher de sentir plutôt que cette œuvre finit par une simple histoire d'amour. *Hakuchi* est une œuvre inachevée en tant que telle. Kurosawa n'a pas donné toute la mesure de son talent pour décrire une réalité aussi complexe. Nous pourrions en trouver certaine raison dans l'aspect inachevé de *Hakuchi* (le découpage du film par exemple), mais ce qui est plus vraisemblable, ce sont les conditions d'adaptation d'un roman dostoïevskien à la culture japonaise.

### Adaptation

*Hakuchi* comme œuvre cinématographique a sa propre sphère créatrice, en marge du monde original de Dostoïevski. Il va de soi qu'il y a certainement un domaine indépendant où Kurosawa incarne librement son imagination artistique. Au sujet de cette liberté nous pouvons distinguer deux façons d'adapter chez Kurosawa : adaptation « variable » et adaptation « fidèle ».

*Le Château de l'araignée* (1957) serait un exemple de « variable » dans ce sens qu'il dispose d'un domaine créateur beaucoup plus spacieux, bien qu'il soit toujours basé sur le théâtre de Shakespeare (notamment *Macbeth*). Dans ce travail Kurosawa dispose la scène, les dialogues, le développement du sujet etc. comme il l'entend. C'est simplement l'intrigue abstraite de l'original qu'il garde.

En revanche, il y a aussi des adaptations qui se construisent en une sorte de reproduction. Kurosawa demeure dans l'agencement original et suit en principe une structure temps-espace dans déroulement d'histoire du roman ou du récit original. *Hakuchi* appartient à cette deuxième définition d'adaptation, comme *Rashomon* (1950) et *Dodescaden* (1970). Mais si l'on compare *Hakuchi* avec ces deux derniers films, on peut facilement remarquer une fidélité importante à une adaptation qui nous empêche presque d'en tirer une originalité pour Kurosawa. Il est bien possible que le caractère des textes originaux influe sur l'adaptation. Dans le cas de *Rashomon*, par exemple, le texte de Ryunosuke Akutagawa est composé uniquement de trois dialogues qui éclairent différemment le meurtre samourai-passant. L'auteur ne donne aucune description détaillée d'arrière-plan à propos du

conte. L'adaptateur peut donc créer plus librement ces détails en forme d'images cinématographiques. Et, dans le cas de *Rashomon*, Kurosawa a réalisé des images magnifiques.

*Dodescaden* est une adaptation d'un recueil de contes de Shugoro Yamamoto intitulé *La ville sans saisons* qui contient quinze contes sur la vie des milieux populaires. Kurosawa a tenté d'en arranger huit contes indépendants en une histoire organique et de situer la scène dans une ville imaginaire dont le décor était vraiment inédit et riche. Ce sont des adaptations fidèles, mais on l'on sent l'originalité du cinéaste. Est-ce que nous pourrions dire la même chose de *Hakuchi* ? La réponse serait négative. C'est plutôt d'« une reproduction fidèle du roman dostoïevskien »<sup>4</sup> qu'il s'agit. En adaptant cette histoire tout à fait pareille à celle du roman, Kurosawa a choisi la ville de Sapporo : une ville de neige comme Saint-Pétersbourg (malgré l'intrigue de l'original qui se déroule pendant l'été). Il adopte aussi des dialogues reproduits de l'original. Le réalisateur se comporte ici comme un opérateur qui copie fidèlement les événements romanesques. Ce travail qu'il qualifie lui-même de « film incohérent », il l'estime cependant beaucoup, et a contrario, comme image photographique. Dans une interview il dit : « *Hakuchi* est devenu quelque chose de cahoteux comme des photos, mais le film me plaît beaucoup. Si l'on me demande quel est mon film favori, je répondrais qu'il n'y a pas d'autre "photos" auxquelles je me sois autant consacré de tout mon corps et avec toute mon âme. Je l'aime sur ce point<sup>5</sup>. » Ce qui caractérise *Hakuchi*, c'est avant tout cette particularité dans l'adaptation.

## 1. LA CONSTRUCTION DE *HAKUCHI* ET LA DRAMATURGIE DE DOSTOÏEVSKI

Au tout début de *Hakuchi*, après le générique, une narration écrite précise : « Une personne qu'on appelle idiot est plutôt quelqu'un qui possède un bon cœur. C'est l'histoire de telle personnalité ». Certes, dans le roman dostoïevskien, Kurosawa reconnaît une personnalité (un idiot saint) dont l'existence peut révéler cer-

---

4. Tadao Sato, *ibid.*

5. Tadao Sato, *ibid.*, pp. 204-205.

taines bassesses (notamment bourgeoises), mais il ne faut pas oublier qu'il ne s'agit pas de la simple histoire de « telle personnalité » ni en film, ni en roman. La clé de voûte de cette œuvre ne consiste pas dans la bonté de Mychkine (Kaméda) lui-même, mais dans son jugement sur le monde éclairé par sa personnalité. En fait, ce héros se présente dans l'œuvre comme un champ dans lequel tous les personnages s'engagent et, en cela, découvrent leurs propres sentiments cachés au fond de leur cœur (nous discuterons de ce sujet par la suite). Mychkine est une personnalité inventée pour mettre en relief les contradictions de l'esprit humain.

Ce qui est important pour une adaptation, donc, c'est comment l'adaptateur peut décrire le monde divers et abondant qui se développe autour de lui. Cette diversité comme fruit de plusieurs rencontres avec ce personnage idiot est un sujet à explorer. Malgré la sympathie de Kurosawa pour le romancier russe, il y a un certain écart entre les deux hommes du point de vue de cette diversité et de la façon de l'exprimer. Cet écart expliquera la culture fondamentale qui soutient l'œuvre de Kurosawa. Nous commencerons par examiner le rôle de ce personnage à la base de la structure de cette œuvre.

## Mychkine

Il est vrai que le lecteur de *L'Idiot* distingue deux morales opposées dans le roman : innocente et coupable, mais cette différence n'est pas absolue. Innocent, simplement parce que cet esprit ne connaît pas ce qu'on appelle le savoir-vivre, coupable parce que cet esprit perçoit la dualité dans l'existence de soi : sa face extérieure et intérieure. Il ne s'agit pas de pureté absolue chez Mychkine. Il est simplement quelqu'un qui a le pouvoir de dévoiler cette dualité hypocrite. Ici l'innocence n'est pas un trait de caractère incarné indépendamment de la personnalité de Mychkine. En étant persuadés d'une sorte de sentiment de culpabilité due à son existence d'innocent-idiot, tous les personnages du roman connaissent une situation essentielle dans laquelle ils sont impliqués : chacun peut se sentir idiot, mais aucun ne souhaite le devenir. Tous les défauts sont possibles sauf celui d'être « idiot ». Parce que être idiot n'est

pas un défaut dans cette situation, mais une qualité qui évoque l'innocence qu'on a tuée ou enfermée au fond de son cœur.

Bien que Dostoïevski ait voulu créer un héros « absolument parfait », la valeur de la personnalité de Mychkine ne serait pas achevée sans la présence des autres personnages qui donnent du relief à son innocence d'idiot, à leur sentiment de culpabilité. Mychkine est, dans ce sens-là, un miroir dans lequel les gens se regardent. Le rôle d'évocateur de l'innocence que chacun possède potentiellement, c'est ce que le romancier veut montrer par la personnalité de Mychkine.

Dans le roman même, en expliquant le processus de création de ses héros, Dostoïevski nous donne une interprétation déterminante : Podkoliossine chez Gogol et George Dandin chez Molière. Il dit : « Dans la vie réelle, les reliefs caractéristiques de ces personnages s'estompent [...] tous ces George Dandin et tous ces Podkoliossine existent en vérité : ils s'agitent et circulent quotidiennement devant nous, mais sous des traits atténués<sup>6</sup>. » Nous appliquerons ces mots « s'estomper » ou « s'atténuer » au cas de Mychkine. Le caractère de Mychkine aussi « s'estompe » dans la vie quotidienne, mais ce caractère « idiot » constitue une sphère particulière : les personnages peuvent facilement rappeler ce caractère innocent, mais ils reconnaissent également qu'ils ne peuvent pas être « idiots ». Cela fait de Mychkine un saint.

Ainsi, Mychkine n'est pas simple porteur de l'idée d'innocence ou de quelque valeur d'indépendance que ce soit, mais il est en même temps une personnalité qui fonctionne comme évocatrice de plusieurs idées, humeurs, sentiments. En formant des champs magnétiques, son existence attire tous les conflits moraux. Tel est le rôle essentiel de Mychkine selon Dostoïevski.

### **Kaméda (adaptation de Mychkine)**

Comme la sympathie de Kurosawa envers Dostoïevski nous le suggère, l'intention principale de *Hakuchi* consiste à décrire l'aspect « doux » chez les êtres humains. Selon son expression, c'est « ce genre de douceur qui vous incite à vouloir détourner les yeux

---

6. Fedor Dostoïevski, *L'Idiot*, Paris, Gallimard (folio), 1972, p. 560.

quand vous voyez quelque chose de vraiment terrible, de vraiment tragique ». Mais comment se fait-il que ce soit la douceur ? Parce qu'il s'agit d'un sentiment provoqué par une conscience engagée dans un événement terrible. C'est la douceur qui lui permet de ne pas d'être indifférent. « Et ensuite, il refuse de se détourner ; lui aussi, il regarde ; lui aussi, il souffre ».

Une expérience vécue dans sa première enfance a dû influencer sur cette interprétation. En se souvenant des paysages terrifiants du Grand Séisme de Kanto (1923), le réalisateur raconte : « Je vis des corps complètement carbonisés ; des corps à moitié brûlés, d'autres laissés dans les caniveaux, des corps flottant sur les rivières, des corps empilés sur les ponts, des corps bloquant toute une rue à un croisement, [...] toutes les façons possibles dont peuvent se présenter les corps d'êtres humains morts. Si malgré moi je détournais le regard, mon frère me reprenait : "Akira, regarde bien maintenant"<sup>7</sup>. »

Il semble évident que l'interprétation de « douceur » chez Dostoïevski par Kurosawa se reflète dans *Hakuchi*. La tension qui soutient continuellement l'œuvre correspond aux sentiments de Kurosawa. Episode d'exécution interrompue (souvenir de Kaméda), de la folie dans la soirée (de Nasu = Nastassia), d'une intention meurtrière (de Akama = Rogojine pour Kaméda), d'une conversation autour du cadavre (entre Kaméda et Akama), toutes ces scènes prouvent l'intention chez Kurosawa de susciter un sentiment d'excitation paroxystique sous forme d'images cinématographiques. Dans ces scènes-là, pour augmenter la tension de l'émotion, le cinéaste met souvent le visage de Kaméda (Mychkine) en gros plan. Comme ces images nous le disent, Kaméda (Mychkine) adapté par Kurosawa est tout d'abord quelqu'un d'engagé dans les événements terribles, et paralysé devant des événements, ensuite il éprouve en lui ces douleurs, craintes et soucis. Kaméda est tout d'abord un héros qui a le « pouvoir de compassion ».

La personnalité de Kaméda présente ainsi l'aspect de « la compassion » comme une problématique à examiner dans ce film. Comme la personnalité originale de Mychkine peut être comparée

---

7. Akira Kurosawa, *Comme une autobiographie*, Paris, l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1995, p. 97.

à un miroir déposé au milieu d'un amalgame de passions diverses, Kaméda trouve parmi les gens une personne qui agit pour l'autre, c'est-à-dire qu'en cachant (ou perdant) sa subjectivité, il devient un foyer autour duquel se rassemblent et se confondent les passions des autres personnages. En saisissant l'essence du caractère de Mychkine, Kurosawa tente de mettre en scène un personnage qui n'est pas un simple porteur de quelque idée ou valeur fixée. On ne trouve nul stéréotype chez Kaméda. Il n'a qu'une angoisse vague et éprouve une certaine tension dans ses rencontres avec les autres.

### Mise en scène

Bien que le résultat du film fut d'un certain point de vue un échec, la structure de *Hakuchi* révèle un aspect important que l'on doit apprécier. Ayant une grande estime pour la dramaturgie de Dostoïevski, Kurosawa s'efforce dans cette œuvre de présenter la coexistence d'éléments contradictoires dans la réalité des personnages. C'est l'antithèse entre l'innocence de Kaméda et l'hypocrisie de la haute société, ou le ménage à trois entre Kaméda, Nasu (Nastassia) et Akama (Rogojine), ou encore le conflit d'Ayako (Aglaia) avec Kaméda car Kurosawa n'oublie pas que ces événements ne doivent pas être conditionnés par un héros stéréotypé. Tous les personnages filmés ont chacun une présence qui produit un effet réciproque.

En fait, c'est dans *Hakuchi* que Kurosawa a fondé l'un des ses styles de tournage : mettre en scène la pluralité ou l'amalgame déréglé qui devient source de contradiction. Par exemple dans une œuvre comme *Entre le ciel et l'enfer* (1963), il a illustré ce style de manière plus élaborée. Dans ce film, il décrit un état instable de la société prise entre deux facteurs symboliques : un riche (administrateur d'une grande entreprise) et un pauvre (jeune médecin = kidnappeur). Pourtant, chacun d'eux n'est pas le « modèle » qui se présente comme quelque valeur fixée, mais un vrai « facteur » qui enrichit la réalité de sa contradiction. Kurosawa ne compte pas sur la valeur déjà acceptée comme modèle. En revanche, il attend que la valeur se forme à travers les conflits de cette contradiction. Les autres personnages (inspecteur, policiers, chauffeur, etc.) s'engagent, de la même manière, dans cette situation « amalgamée ».

Comme Hubert Niogret l'indique : « Si les personnages de Kurosawa passent souvent de l'ombre à la lumière au cours de leurs évolutions, ils sont aussi ombre et lumière en même temps.<sup>8</sup> » Nous dirons que Kurosawa a appris une telle façon de mettre en scène dans les œuvres mêmes de Dostoïevski.

Il est vrai que le spectateur de *Hakuchi* ne peut s'interdire d'avoir l'impression que la mise en scène de cette œuvre est un peu inégale. En insistant avec la caméra sur les mouvements psychologiques du personnage de Kaméda, Kurosawa s'attache à réaliser des images troublées, qui peuvent produire cette impression. Malgré la richesse des « photos », la caméra n'arrive pas à exprimer suffisamment le contraste avec les autres personnages. L'excès de la mention photographique, si l'on peut dire, semble tuer la communication vivante entre les personnages. Mais ce résultat n'est que la tentative de retransmettre le travail de composition dostoïevskien.

### Sténographe

« Pro et Contra » : tels sont les mots qu'on a utilisés à plusieurs reprises pour critiquer l'univers dostoïevskien, et nous pouvons les appliquer aussi à certaines des œuvres de Kurosawa. Cependant, s'il y a un « Pro et Contra » qui se développe dans l'œuvre, aussi bien que dans l'esprit de l'auteur lui-même, quel point de vue pourrait-il adopter pour diriger le développement de cette contradiction ?

Quant à Dostoïevski, il semble plutôt s'étonner du produit de cette contradiction, et laisse tout de même les personnages parler. Il écrit avec une certaine fébrilité les dialogues de ses personnages qui tendent quasi-automatiquement vers un certain ordre, ces dialogues se construisant à partir de la réalité de « la vie vivante ». Bien sûr, ce n'est pas d'automatisme surréaliste dont il s'agit, mais il y a certainement quelque chose de plus que l'« auteur » ordinaire chez Dostoïevski. Il est auteur, mais souvent observateur en même temps, qui examine le développement d'affaires compliquées.

---

8. Hubert Niogret, *ibid.*, p. 57.

Il donne un exemple de telles circonstances dans la préface du récit *Douce [Krotkaïa]*, en nommant « sténographe », ce moyen qu'il adopte comme intermédiaire entre la création et le récit. Dostoïevski a écrit ce récit en supposant que ce sténographe a noté le monologue désordonné de l'homme du mont-de-piété qui vient de perdre sa concubine. Cette histoire n'aurait pas existé sans l'intervention du sténographe.

S'abstenir de jugement préconçu en tant qu'auteur, en se dissimulant dans la scène comme observateur (ou sténographe), concéder aux personnages une autonomie, c'est la façon fondamentale qu'a Dostoïevski de composer. « Pro et Contra » n'est pas un problème à résoudre dans la pensée de l'auteur, ce conflit existe comme base de la mise en scène qui peut animer les dialogues entre les personnages. Cet écrivain russe introduit le problème ontologique « pro et contra » avec sa mise en scène, mais pas avec des personnages qui représenteraient quelque idée philosophique.

C'est la méthode de la mise en scène que Kurosawa emprunte à Dostoïevski. Pour le cinéaste, l'écran n'est pas un simple lieu où il présente ses idées par l'intermédiaire des discours des personnages. C'est aussi un lieu où mûrit la réalité de contraste (ou contradiction) qui se produit spontanément entre les personnages. Puisqu'il s'agit d'images cinématographiques, l'effet sera produit grâce aux expressions des acteurs. C'est ce moment de tension dans la rencontre que le réalisateur veut incarner sur l'écran. Nous pouvons remarquer cette tendance surtout dans *Hakuchi*. Sato déclare : « Kurosawa a résumé la psychologie et la philosophie de Dostoïevski dans les visages des personnages. Il ne les a pas transmises par les mots, mais exprimées intuitivement avec les expressions de visages d'êtres humains. *Hakuchi* est un cinéma d'« expression » aussi bien que de « gros plan » [...] Masayuki Mori (Kaméda) et le cameraman Toshio Ubukata ont bien réussi cela. Le visage de Mori dans cette œuvre est probablement le plus photogénique de l'histoire du cinéma japonais<sup>9</sup>. »

Les deux créateurs, Dostoïevski et Kurosawa, sont aussi des metteurs en scène qui peuvent laisser les personnages agir à leur gré dans la scène qu'ils composent et grâce à cela examiner un monde ouvert vers la pluralité de l'existence.

---

9. Tadao Sato, *ibid.*, p. 202.

## 2. L'ESPRIT JAPONAIS ET L'INTERPRÉTATION DE DOSTOÏEVSKI CHEZ KUROSAWA

Dans son essai, Daisetsu Suzuki (1870-1966), philosophe japonais, écrit à propos de la pensée orientale : « Il est possible de faire des différences entre deux façons de penser : l'occidentale et l'orientale. Le point de départ de la pensée occidentale se trouve dans le monde qui apparaît après la Parole divine "Que la lumière soit...". C'est le monde divisé entre lumière et obscurité... En revanche, ce qui est le plus important pour la pensée orientale, c'est l'origine du monde avant la division : il n'y a rien, il n'y a aucune séparation comme entre la lumière et l'obscurité. Avant le nombre, avant le temps, avant la division en sujet et objet, avant la logique, c'est là où la pensée orientale trouve son intérêt central<sup>10</sup>. » Sans considération philosophique, l'esprit japonais pourrait comprendre (ou sentir) telle sphère du « néant ». Ce n'est pas un sentiment chaotique, mais plutôt une attitude qui voudrait contempler la pluralité vitale dans une certaine simultanété.

Kurosawa invite souvent le spectateur à éprouver un tel sentiment de « néant » qui se présente dans la simultanété. En donnant une description du conflit moral entre les personnages, il insiste aussi sur l'aspect indifférencié (néant) à l'origine du conflit. Dans son œuvre la simultanété des événements conduit à une situation où toutes les affaires sont dévoilées sous leur apparence différenciée. Il n'observe pas des événements du dehors, mais recherche en eux la phase qui peut apporter un éclairage d'« avant la division ». Si l'on examine cette approche par Kurosawa du problème de la contradiction, on s'aperçoit que son adaptation de Dostoïevski porte un cachet « oriental ».

### Annihilation de personnages

Si l'intention de Kurosawa dans *Hakuchi* est de décrire l'aspect d'êtres humains qui présente un conflit d'éléments opposés, les personnages de ce film sont composés pour enrichir cette réalité de

---

10. Daisetsu Suzuki, *Toyouteki na Mikata (Vision Orientale)*, Tokyo, Iwanami Bunko, 1998, p. 26.

conflit. Mais dans l'œuvre, ce conflit n'est pas forcément présenté pour chaque personnage par un caractère fixé au préalable. Eu égard aux autres œuvres de Kurosawa, la personnalisation de *Hakuchi* est un fait assez particulier : on ne trouve pas ici de personnage impressionné comme dans une série de films samouraï. Il est vrai qu'on peut distinguer en apparence la « pureté » de Kaméda, l'« égotisme » d'Akama (Rogojine), la « fierté » de Nasu (Nastassia), le « cœur de jeune fille » d'Ayako (Aglaïa)... etc., mais cette différence est vraiment superficielle. Au contraire, *Hakuchi* est un film où les caractères des personnages s'effacent devant une impression plus forte représentée par l'expression de Kaméda. Quand on compare ce traitement des personnages avec celui de Dostoïevski, on remarque que dans l'adaptation de Kurosawa il y a une certaine annihilation des personnages.

Bien que Dostoïevski donne à Mychkine un caractère spécial qui regroupe en lui les sentiments divers des personnages, il ne les subordonne pas forcément à ce caractère central. En revanche, les caractères des personnages s'expriment le plus clairement dans le contraste avec Mychkine. C'est celui-ci qui pousse les autres personnages à une vivacité caractéristique dans les dialogues. Mychkine comme héros, c'est une stratégie adoptée par l'écrivain pour animer les dialogues dérégés et spontanés des personnages. Grâce à cela, Dostoïevski défie l'algorithme du roman.

Kurosawa hérite également de cette idée et tente de garder la construction du roman, mais il n'arrive pas à transmettre la vivacité des dialogues entre les personnages. Au lieu de cette vivacité, il ne reste que la tension particulière des visages photogéniques chez les acteurs (notamment celui de Kaméda). Tous les visages sont uniformément tendus, telle est l'impression globale du film.

## Second rôle

Il est impossible de transposer au cinéma tous les personnages du roman qui ont leur propre raison d'être. Bien que Kurosawa choisisse une adaptation « fidèle », il est naturellement obligé d'extraire l'essence de l'original et de le composer à nouveau. Puisque le film original était perdu, nous ne pouvons savoir en quoi consistait ce processus. Ce qui est sûr, c'est que c'était un film exceptionnellement long (4 h 25). Nous ne pouvons plus savoir ce

qui a été coupé. Après ce remaniement (2 h 46), il a été projeté, tout de même, comme une œuvre qui suit fidèlement les événements principaux du roman.

Mais qu'est-ce que l'événement principal ? On peut prendre en compte par exemple la rencontre entre Mychkine et Rogojine, la soirée perturbée par Nastassia, la tentative d'assassinat de Mychkine par Rogojine, la crise épileptique de Mychkine, le meurtre de Nastassia par Rogojine, etc. Pourtant ces événements, même s'ils constituent des éléments importants pour le développement de l'histoire, ne constituent pas l'essence du roman. Sur ce sujet, il nous faudrait dire que *L'Idiot* est un roman qui se caractérise plutôt par une série d'événements périphériques par rapport aux événements majeurs (on peut comparer *Les Possédés* dont les événements sont centralisés). Dans le roman, il n'y a pas d'événement en tant que stimulateur extérieur qui implique et souvent détermine la destinée des personnages. Au contraire, l'événement de *L'Idiot* se développe toujours selon l'état psychologique du sujet, et expose la phase de ces conflits psychiques entre Mychkine et les autres. C'est dans des événements en tant qu'états psychologiques qu'un idiot ou que les personnages s'engagent. Si l'on ose dire, la personnalité de Mychkine elle-même est un événement essentiel dans ce roman.

Dans ces considérations on peut chercher ce qui suscite quelque fadeur dans l'adaptation de Kurosawa. Il a volontairement omis dans son œuvre des personnages comme Lébédév, le général Ivolguine, Hippolyte dont l'existence est, en effet, extrêmement importante pour expliquer la structure des événements psychologiques. En fait, le lecteur, dans la seconde moitié du roman, pourrait remarquer que la réalité des comportements et dialogues est plus forte que celle du personnage principal (Nastassia, Rogojine, les Epantines). Ici, ils ne sont plus ce qu'on appelle des seconds rôles, mais composent le rôle central même qui peut faire comprendre au lecteur la situation ennuyeuse de Mychkine. Si Kurosawa avait pu décrire cet aspect du roman (il le montre dans la confusion psychologique de Mychkine, soit comiquement, soit tragiquement), l'adaptation aurait pu obtenir autant de qualité dans la variété que ses œuvres dostoïevskiennes (*Entre le ciel et l'enfer*, 1963, *Dodescaden*, 1970, etc.)

La fadeur de *Hakuchi* n'en est pas, pourtant, un défaut. C'en est plutôt la condition de l'épanouissement du film kurosawanien.

Parce qu'il est incontestable que, avec cette œuvre-là, il a pu établir la base de sa méthode de mise en scène qui permet aux personnages une interprétation libérée du moule.

### La scène autonome

En dépit d'un certain chaos, *Hakuchi* montre assez bien la sphère autonome où les personnages agissent contre la subordination aux idées reçues. Il est naturel que le spectateur accoutumé au cinéma courant ne puisse s'empêcher de sentir une hésitation devant ce film. Une des critiques rédigée à l'époque de la sortie du film nous dit : « [dans la salle] un petit remous a parcouru l'assistance : on entendait un bonhomme chuchoter "qu'est-ce que c'est, ce film ?". Tout en se plaignant vaguement, le spectateur ne quittait pas la salle. On dirait que cette phrase critique le film qui gêne le spectateur par sa totale obscurité, mais il le retient aussi. Pas forcément parce qu'il a payé pour voir le film, mais parce qu'il éprouve quelque attirance... » (Tatsuhiko Shigeno, in *Eiga Hyoron* [*Critique de cinéma*], 1951, juillet)<sup>11</sup>.

Cette attirance étrange vient non seulement de la rareté d'un film japonais de l'époque (rappelons-nous le commentaire de Sato : ce film dépeint une démarche qui n'existe pas dans la vie quotidienne du Japon), mais de ce qu'il se montre hors d'atteinte. Le film présente au spectateur l'effet réciproque de voix intérieures. Ce que l'assistance voit sur l'écran, c'est un spectacle intériorisé qui l'emporte sur l'histoire ou l'intrigue du film. Les gens, se demandent : « Qu'est-ce qui se passera, ensuite ? », donc devront être désappointés. Mais au lieu de l'incident extériorisé, ils assisteront à une scène touchante de la collision psychologique entre les personnages.

Les personnages de *Hakuchi* n'existent pas simplement pour occuper le temps et l'espace de l'histoire, au contraire, en dérapant de temps en temps sur la route de l'histoire, il se forme une sphère privilégiée qui donne la primauté à la réalité de l'esprit de désordre ou de contradiction. Dans ce film, quatre personnages d'Idiot adoptés par le réalisateur (Kaméda = Mychkine, Akama =

---

11. Tadao Sato, *ibid.*, pp. 197-198.

Rogojine, Nasu = Nastassia, Ayako=Aglaiia) existent pour illustrer une tension ou un tremblement dans la rencontre inter-individuelle incarnée par ces propres visages. Cette crudité des visages dépasse parfois la considération narrative.

C'est dans ce dépassement du sujet que Kurosawa se montre comme un successeur de l'œuvre dostoïevskienne. Parce que, comme la préface de *Douce* nous le suggère<sup>12</sup>, Dostoïevski attachait du prix à la crudité ou la grossièreté de l'existence qui déborde souvent l'ordre du sujet narratif. Pour l'écrivain russe, la scène de roman n'est pas un cadre qui dirige l'existence de personnages. Au contraire, c'est toujours un théâtre occupé par les voix crues de l'existence. C'est ce traitement des personnages qui permet à l'écrivain d'amener le lecteur à une grande interrogation sur la réalité contradictoire.

En découvrant une telle composition chez les personnages de Dostoïevski, Kurosawa s'oriente vers sa propre interprétation du problème de la contradiction.

### Structure de « compassion »

La conversation qui se déroule entre Kaméda et Akama à côté du cadavre de Nasu est l'une des scènes les plus émouvantes de *Hakuchi*. Malgré tout ce qui les sépare, les deux hommes dans la chambre d'Akama ont l'air de s'entendre. Même la fin tragique de l'assassinat de Nasu semble les rassurer. C'est cette liaison singulière que le réalisateur a représentée qui expliquerait le mieux l'idée de l'œuvre.

Parmi les sentiments envahissant la personnalité de Kaméda, il y a celui suscité par Akama. Du commencement à la fin du film, Toshiro Mifune (Akama) s'exprimait par des gestes effrayés. Une peur indéfinissable le saisit et ne le lâche jamais. Soit par tourment de l'amour inaccessible, soit par l'obsession d'une intention meurtrière, soit par l'angoisse du châtement, hanté par une idée complexe ou une fixation, Akama s'adresse à Kaméda avec un sentiment de culpabilité autant qu'avec l'espoir éphémère d'être

12. Fedor Dostoïevski, *Krotkaïa*, (*Polnoe sobranie sotchinenii v tridsati tomakh*), Moskva, Nauka, 1974, Tom 24 str.5-6.

sauvé par cet homme idiot. Apparemment, le présence d'Akama est une menace pour Kaméda, puisqu'elle symbolise le crime a priori. Mais c'est un objet de compassion en même temps. Kaméda qui est capable de « comprendre » autrui en évaluant le « pro et le contra », ne s'interdit pas de partager la douleur et le désir d'Akama. Entre les deux héros il y a à la fois un fossé infranchissable et un lien fatal. Kurosawa concentre son énergie d'expression sur cette contradiction.

La structure de la compassion de Kaméda pour Akama est une chose qui représente l'idée même de Kurosawa. Cette structure serait paraphrasée par toutes les relations des personnages. Que ce soit envers Akama, ou envers Nasu, la compassion de Kaméda se base, en tout cas, sur un sentiment d'affinité. C'est le sentiment d'un accord spontané et profond entre les personnages que le réalisateur intrinsèquement exprime. D'une part, en dépeignant le conflit moral spectaculaire entre les personnages, d'autre part en insistant simultanément sur leurs sentiments cachés dans ce conflit. Pour le réalisateur, le conflit n'est pas le produit d'une rupture, mais bien plutôt un motif d'accord. Bien sûr, ce n'est pas d'une simple conciliation qu'il s'agit, mais d'une extinction de l'hostilité, et d'une contemplation de la réalité détachée de toute passion pour ce type de conflit. On trouve ici une approche par Kurosawa du problème dostoïevskien caractérisée par son interprétation orientale au sujet de la contradiction. Il sait bien que pour les esprits japonais le conflit apparent invite à des considérations sur l'enchaînement intérieur : un champ qui anéantit la différence entre les passions individuelles. C'est un point de vue qui veut atteindre les sources de la pluralité existentielle.

Ainsi, l'adaptation de Kurosawa nous montre une grande différence de perspective entre son œuvre et celle de Dostoïevski. Pour l'écrivain russe le fossé entre Mychkine et Rogojine est une chose à concilier. A ce stade, le lecteur est entraîné vers une réflexion sur la contradiction. Mais ce stade n'exige jamais l'annihilation des éléments opposés. Avec le conflit vivant, la relation entre les deux hommes représente à nos yeux l'union d'une passion opposée. C'est une réconciliation entre deux âmes qui est complétée par un amour encore plus grand pour un « idiot ». Le rôle que le réalisateur a voulu incarner en Kaméda ne lui permet pas de ressentir de l'affection envers le pécheur. En revanche, il éprouve plutôt la

puissance de la situation qui anéantit les passions de l'âme. Le monde où les héros se retrouvent, c'est le monde du « néant ».

Kurosawa décrit beaucoup de duels dans ses œuvres : le duel entre maître et disciple (*La Légende du grand judo*, 1943), médecin et yakuza (*L'Ange ivre*, 1948), inspecteur et voleur de revolver (*Le chien enragé*, 1949), responsable d'une grande entreprise et kidnappeur (*Entre le ciel et l'enfer*, 1963), etc. C'était l'un des thèmes favoris du cinéaste. A la fin de ces duels nous sommes toujours invités à une nostalgie de la naissance. Homme méchant et bon, fort et faible, puissant et humilié : de ces apparences contradictoires, le cinéaste tire une réflexion sur la source indifférenciée des existences. Le « duel » entre Kaméda et Akama n'aboutira jamais à la conciliation, mais éveillera toujours en nous des résonances profondes ; il nous amène à considérer le monde d'« avant la division ».

*Université de Sapporo (Japon)*