

**DETSOU OUSALA DE KUROSAWA :**  
**CONTREDIRE ET DIRE LE TEMPS QUI PASSE**  
**OU : UN TOMBEAU ANTI-UTOPIQUE**

PIERRE-YVES BOISSAU

On a pu traiter ce film de film pour enfants, peut-être parce qu'il y a un tigre aux couleurs aussi irréelles que celui qui se délecte de céréales d'une marque connue et propose celles-ci aux enfants, de film réactionnaire, parce qu'on se promène dans une forêt primitive, de film antimilitariste, parce que le bon sauvage, tout en rappelant l'idéologie fruste du samouraï, se gausse de l'armée occidentale, victorieuse, mais spirituellement si pauvre, sans parler de son adresse au tir, de film machiste, parce que deux hommes s'y embrassent et, embrassés, se roulent par terre de joie, alors que le militaire, homosexuel latent comme beaucoup de militaires, se montre on ne peut plus froid devant sa femme, à laquelle le film fleuve ne s'intéresse que quelques minutes. Nous voudrions cependant montrer que le film de Kurosawa est plus riche et plus subtil que certains critiques, français ou californiens, ont voulu le croire.

**L'EFFET DE BOUCLE DU FILM**

Arseniev dans ses deux livres, qui n'en font plus qu'un dans les dernières éditions russes et en français, racontait ses aventures : sa rencontre avec Dersou Ousala, même si l'un des deux titres était consacré à la personnalité même du chasseur golde, n'était jamais qu'un épisode, sans doute marquant, formateur, de la vie du Russe et de ses récits d'explorateur *Dans la région de l'Oussouri* (puisqu'ainsi s'appelait le premier livre où apparaissait Dersou). On aura

noté que ce livre est paru en français dans une collection intitulée *Les Grandes Aventures de l'exploration*. Sous-titré *La Taïga de l'Ooussouri*, ce livre annonce donc au lecteur l'importance de l'espace exposé, importance qui lui permet d'en faire un personnage rivalisant avec celui de Dersou, surtout rendu célèbre, lui, par Kurosawa et par l'Oscar que ce dernier avait obtenu.

À première vue, dans le film du réalisateur japonais, Dersou Ouzala acquiert une indépendance, une suprématie incontestables : de nombreuses scènes où n'apparaissait pas le Gold ont bien sûr été supprimées par le réalisateur japonais pour faire du chasseur autochtone l'axe du film et Arséniev, apparemment, ne fait qu'évoquer un être que l'on sait déjà mort. Dit autrement, le Russe ne serait jamais que le truchement qui nous permet d'être en relation avec celui qui mérite toute notre attention. Il serait facile de se laisser aller à croire qu'au point de vue égocentrique d'un Russe écrivain a succédé l'asiato-centrisme d'un réalisateur japonais. On a pu écrire qu'il y avait là une revanche de l'Est sur l'Ouest, de l'Asie autochtone sur le colonisateur. On sait d'autre part qu'un fort contentieux oppose les deux pays depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, si bien que ce film a été replacé dans un contexte diplomatique de main tendue vers l'économie japonaise, invitée à participer au développement économique de la Sibérie, au détriment des « méchants chinois ». Les deux lectures du film font à notre avis fausse route. La seule structure du film permet de voir que ces lectures sont erronées.

En fait, l'une des principales innovations de Kurosawa dans son adaptation des deux récits d'Arséniev réside dans la nouvelle économie du récit. Celui-ci tire sa force artistique de ce retour en arrière novateur qui permet le bouclage d'un récit, purement linéaire dans l'œuvre de l'explorateur sibérien, même si, notons-le dès maintenant, ce bouclage n'est pas parfait, puisque nous ne revenons pas au point de départ. Le livre d'Arséniev allait sagement de la première expédition à la mort de l'ami puis à la disparition de la tombe. Le récit se déroulait de manière non seulement linéaire mais aussi vectorialisée, puisque tendue vers une vie future hors texte. Le récit, dans son dernier chapitre, nous invitait en effet à passer, sans heurt, au printemps, alors que les oiseaux chantent, du monde de Dersou au nôtre, celui de la civilisation : « Tout aux alentours portait les traces de la civilisation » dit le texte russe <sup>1</sup>. « Tous les alentours portaient maintenant l'empreinte d'une vie nouvelle » propose le

1. *Dersu Uzala*, p. 562, Frunze, 1987 (en russe).

traducteur français qui, notons-le dès maintenant, brode rarement mais élague parfois avec une trop vive générosité le texte original<sup>2</sup>. Toujours est-il que cette promesse de civilisation ou de vie nouvelle est chassée du film de Kurosawa qui part du futur, nous plonge dans du passé pour nous laisser dans du passé, certes récent, mais déjà aboli. Et le film s'achève sur une image hivernale, sobre mais funèbre (la fourche plantée sur la tombe alors que tombe la neige).

Grâce aux images qui précèdent le générique, le cheminement même du film ressortit au pèlerinage, qui donne naissance ensuite à un cheminement intérieur, mouvement de re-visitation de moments présentés comme dignes de mémoire. Nous connaissons tous les images d'Arséniev recherchant la tombe d'un ami, tombe qui restera toujours invisible au spectateur. En effet, la perspective choisie sur le personnage, qui revient sur ses pas, nous empêche de voir ce qui se trouve à ses pieds, du moins si quelque chose s'y trouve. Le nom, seul, de Dersou, soupiré, déclenche alors, avec un brusque recul de la caméra qui filme la taïga en contre-plongée, la mise en branle du film, qui se refermera avec la reconnaissance du cadavre et le même soupir. De la tombe invisible (1910) au cadavre identifié (1907), mais, là encore, dérobé au regard du spectateur et mis en terre : le film forme bel et bien un monument funéraire, clos sur lui-même, cachant la dépouille mortelle, mais édifiant sa survie – en esprit – à lui-même. Il relève du genre, peut-être plus vivace qu'on le penserait à première vue, du tombeau, œuvre édifiée à la gloire d'un mortel que l'artiste juge digne d'une mémoire éternelle.

On aura alors songé à mettre en parallèle ce tombeau, qui lutte avec l'éternité, avec la cabane construite sur le lac Hanka, ouvrage éphémère, détruit le lendemain même de sa fabrication, et, relevant de la même série, le cadavre invisible du Gold en parallèle avec la masse noire allongée du Russe épuisé par sa lutte contre la tempête, le soupir impuissant du pèlerin qui se lance à la recherche d'un temps effectivement perdu avec les cris du connaisseur de la taïga qui veulent obliger le néophyte à ne pas sombrer dans la nuit, l'éveil enfin d'Arséniev dans un milieu inconnu (la hutte de roseaux coupés) avec la résurrection d'un Dersou évoqué. Les deux ouvrages mettent en pleine lumière les qualités intrinsèques de chacun des protagonistes ; les deux cherchent à assurer une survie, matérielle dans le premier cas, spirituelle dans le second, à celui qu'elle protègent. Le tombeau s'entend ainsi comme réponse et hommage de

---

2. *Dersou Ouzala, La Taïga de l'Oussouri*, Paris, Pygmalion, 1989, p. 313.

l'homme de lettres à l'homme de la taïga. Là encore, une boucle est bouclée : au don de Dersou a répondu le contre-don d'Arséniev.

Le schème kurosawien de cette évocation possède donc une puissance considérable. En fait, et paradoxalement, Kurosawa, par cette construction en boucle, qui, le temps du film, ressuscite le Golde, par son effacement qui laisse parler Arséniev en voix-off, formalise en artiste un équilibre entre les deux hommes et les deux mondes, équilibre que les critiques n'ont peut-être pas perçu ou ne l'ont fait que dans la seule thématique de l'amitié. L'analyse de détail prouve bien que le film rééquilibre les deux personnages. En effet, certaines scènes du livre ont été amputées ou délaissées par le réalisateur, scènes qui nous donnaient à voir un Arséniev plus naïf que dans le film. Ainsi, lorsque Dersou prépare des réserves de bois pour les laisser dans la cabane, Arséniev déclare avoir pensé que Dersou voulait incendier celle-ci. On pense aussi à la scène où Arséniev, l'ayant confondu avec un sanglier, blesse le Gold. Enfin, dans le film, la scène, étrange, avec le vieux chinois Li Tsou Bin, peut être interprétée en faveur d'Arséniev. En offrant du thé au Chinois, qui vit dans son monde depuis quarante ans, il provoque en effet un déclic et le retour de Li Tsou Bin à Tien t'sin. Ce schème du don éclaire de fait tout le film et nous interdit de penser qu'Arséniev n'est rien par rapport à Dersou. Dersou, d'ailleurs, qui est, dans un sens, très proche du rien.

### **DERSOU : PERSONNAGE PARADISIAQUE OU MEMENTO MORI ?**

Du retour en arrière, certains critiques avaient tiré la conclusion qu'il s'agissait d'une œuvre réactionnaire, d'un « film nostalgique pour enfants qui ne connaît pas les soubresauts de l'histoire <sup>3</sup> ». Le qualificatif « nostalgique » permettait de toute évidence au critique mécontent du spectacle de stigmatiser une certaine catégorie de films réservée dès lors aux enfants : il s'agirait de temps perdu pour l'adulte, qui, lui, n'a pas de temps à perdre avec ce qui éviterait l'historique, ses avancées ou son chaos. Ce qui, soit dit en passant, permet sans doute de mépriser *L'Odyssée* ou *La Recherche du temps perdu*, expressions diverses d'une même poétique de la nostalgie, mais montre aussi une certaine méconnaissance du principe même de nostalgie, exhibition d'une blessure qui, par nature, ne peut être refermée et jeu tragique sur la stratification temporelle. Ni l'exacerbation du tragique temporel ni la complaisance dans lui-

3. Aldo Tassone, A. Kurosawa, Paris, 1983, p. 172.

même du désir ne sont, de fait, le propre de l'enfance, stade de l'humanité qui n'a pas encore réalisé, peut-être parce qu'elle n'a pas lu René Girard, que ce que nous désirons avant tout, c'est le désir lui-même et que le désir du désir se vit de manière exacerbée dans la nostalgie, sentiment que son étymologie exhibe comme souffrance, mais souffrance délectable.

Il est vrai qu'avec *Dersou Ouzala*, Kurosawa semble désertier toute volonté de réfléchir à partir d'une problématique sociale ou politique pertinente *hic et nunc*. Il se réfugie auprès d'un auteur russe qui passe pour un romancier d'aventures qui, lui-même, semble se réfugier dans l'exaltation d'une amitié pour un être dépassé par la civilisation russo-soviétique. Nous sommes apparemment loin de *Les Salauds dorment en paix*, des *Bas-Fonds*, de *l'Ange ivre* ou de *Barberousse*. Alors, simple film d'évasion d'un réalisateur épuisé qui, après sa tentative de suicide, balbutie, sans grand style, une idéologie réactionnaire ?

Effectivement, le monde de Dersou n'existe plus. L'espace de ses chasses, où il a guidé et sauvé Arseniev, se brouille, s'efface de manière définitive : c'est ce que nous enseignent les premières images du film. Les arbres, abattus, laissent place aux objets travaillés de bois (la charrette auprès du conducteur de laquelle Arsevniev va tenter de s'informer, les tonneaux) et, plus particulièrement, aux maisons. La taïga et la fourche de bois brut laissent place à la ville, milieu d'abord inconnu de Dersou puis rejeté par lui. On pense alors à ce que déclare Kurosawa lui-même :

« La relation entre l'être humain et la nature va de plus en plus mal... je voulais que le monde entier connût ce personnage de Russe asiatique qui vit en harmonie avec la nature... Je pense que les gens doivent être plus humbles avec la nature, car nous en sommes une partie et devons être en harmonie avec elle. Si la nature est détruite, l'être humain aussi sera détruit. Par conséquent, nous avons beaucoup à apprendre de Dersou <sup>4</sup>. »

N'oublions pas que, dans son œuvre, Arséniev nous présente le vieil homme comme un « primitif » : « Je voyais devant moi un chasseur primitif qui avait passé toute sa vie dans la taïga et qui était étranger à ces vices que la civilisation urbaine apporte avec elle <sup>5</sup>. » Est-ce-à-dire alors que le film met en images une énième chute du paradis terrestre, le divorce entre l'homme et la nature (« lui et la

4. Voir D. Richie, *The films of Akira Kurosawa*, Berkeley, University of California Press, 1984, p. 199.

5. *Dersu Uzala*, p. 20.

nature ne faisaient qu'un <sup>6</sup> »), la rencontre inespérée bientôt suivie de l'agonie du dernier bon-homme naturel ? Rien n'est moins sûr qu'il y ait là le dernier mot du film, même si cela n'est pas faux. Parler « d'adoration rousseauiste de l'homme naturel », comme le fait un critique américain <sup>7</sup> revient à négliger quelques scènes du film sur lesquelles il nous faut nous arrêter.

Il s'agit de partir, en fait, comme le fait le film, de ce constat : non seulement le monde de Dersou n'est plus, mais Dersou lui-même n'est plus, *ab initio*. Dersou Ousala est mort ; il est même plus que mort, si tant est que cela soit possible. Interrogé par Arséniev lors de leur première rencontre, il lui donnait son âge (cinquante-trois ans) ; dans le film, il ne peut répondre, se disant seulement très vieux, comme s'il était déjà hors du temps ou du moins en-dehors de notre temps. Il semble bien que toutes traces de cet homme se soient effacées de la taïga. La tombe a disparu. Seules restent, mais à la ville, les photographies, que nous feuilletons lors du dernier automne passé avec Dersou et que nous pouvons interpréter comme ébauches de ce tombeau qu'édifiera Arséniev-Kurosawa. La construction du film fait de cet homme qui nous ressemble *a priori* si peu, comme le remarquent les soldats russes, un être qui n'existe que dans le souvenir d'un autre, où nous sommes invités à entrer.

Pourquoi ? D'abord parce qu'on peut douter du statut de simple primitif, si l'on peut dire de Dersou. Ce dernier semble définitivement informé par ce contexte de mort dans lequel le personnage cinématographique apparaît. Sa première apparition relève en effet de l'évocation au sens le plus fort du terme, comme si le présent transformait le passé. Ce n'est pas pour rien que les souvenirs d'Arséniev, alors, le placent dans un contexte d'évocation involontaire des forces d'au-delà de la Mort. La première rencontre *in vivo* qui a lieu en 1902 entre le chasseur et l'explorateur est, en effet, située dans un décor à la Walpurgis – le film impose quelques arbustes en formes de griffes rouges et blanches et, en fond sonores des hululements – qu'oublie de livrer la traduction française, mais le texte original parle bien en effet « d'impression vive d'un tableau de la nuit de Walpurgis <sup>8</sup> ». Kurosawa, lui, a exploité cette indica-

6. *Dersou Ouzala*, p. 115.

7. Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, *op. cit.*, p. 197. Ce n'est pas D. Richie, mais Joan Mellen qui a écrit le chapitre, parmi les trois ajoutés dans la nouvelle édition du livre, consacré à notre film, en lequel elle ne voit qu'une grossière mise en images, certes très belle, de l'idéal, bien entendu réactionnaire, du samouraï.

8. *Dersu Uzala*, p. 17.

tion jugée anecdotique par le traducteur français. Dersou apparaît à la stupéfaction des soldats russes, égarés et impressionnés par le paysage inhospitalier. Ceux-ci, effrayés, l'avaient alors d'abord pris pour un ours, alors que, soit dit en passant, le personnage d'Olentiév ressemble bien plus à un ours que Dersou et, qu'à la fin de l'épisode dramatique du blizzard, Dersou traitera ironiquement Arséniev d'ours. Encore une boucle qui sera bouclée avec la nuit du nouvel an, lugubre, où Amba vient chercher Dersou marqué par la mort dès son apparition lors de la nuit de Walpurgis. Boucle du funèbre qui nous pousse à nous interroger. Animal ou Homme ? D'ici ou d'ailleurs ? Telles sont d'ailleurs les questions que se posent les soldats russes, image dans l'œuvre du lecteur / spectateur, dont les propos jouent parfois avec l'idée d'homme : « un homme pour de vrai », « quel drôle d'homme », etc. D'autre part, lorsqu'on a lu le récit d'Arséniev, un phénomène d'écho s'instaure : les pierres qui roulent à l'arrivée de Dersou peuvent être placées en regard d'une autre scène, où un guide indigène, effrayé par une pierre qui a roulé, selon lui, sous le pied d'un démon, obtient le déménagement du camp. Dans la nuit, la foudre touchera l'endroit quitté. Pour les deux autochtones, c'est une divinité supérieure qui a chassé de ce lieu le démon qui s'y attardait trop. Lorsqu'il parle du vent qui peut se fâcher, le vent, immédiatement se fâche. On voit généralement en Dersou une simple parcelle de la Nature. Il y aurait en lui davantage quelque chose de surnaturel ou de naturel pour le moins imbibé de Mort au lieu de vie.

Une deuxième précision place le personnage dans un contexte mortifère, puisque Dersou a vu toute sa famille anéantie par une épidémie de variole, nous l'apprendrons par la suite, lors d'une confession du chasseur à l'explorateur. Interviendra une scène, où, à l'aide de vodka (il s'en sert pour faire des libations, ne faisons pas trop vite comme les soldats et les ouvriers de la fin du livre, qui pensent qu'il boit), Dersou semble dialoguer avec les siens. Cette capacité du sage golde à évoquer les morts, sinon à converser avec eux, le Russe la répètera. D'une certaine manière, donc, Dersou est autant l'homme de la mort que celui de la taïga.

Deuxième raison pour laquelle il est difficile, si ce n'est impossible, de voir dans le film une fable mythique, le monde qui est donné à voir ne ressortit ni à l'utopique ni même au paradisiaque ; il n'est jamais prétexte à des gémissements sur la pauvreté du présent. De même, l'argent n'est pas maudit. Seul Dersou se sent à l'étroit, prisonnier dans la ville. Certes, ce film s'appuie sur la confrontation entre le civilisé et ses armes et, d'autre part, l'homme

de la nature. Le pananthropomorphisme de Dersou, qui, tout comme les mots russes qu'il utilise en bon barbare, fonctionne d'abord comme procédé comique (le soleil, la lune, le blaireau, la fourmi, tous sont des hommes comme Dersou ou les soldats, mais aussi le phonographe qui enregistre sa voix, phénomène qui, du coup, ne l'étonne absolument pas) ne doit pas être passé sous silence. Il faut d'ailleurs noter que Dersou utilise toujours le pluriel (*ljudi*, pluriel de *čelovek*), comme si l'individuel ne pouvait être envisagé. À la lumière de Bakhtin on pourrait voir *Dersou Ousala* à travers le prisme du carnivalesque. Personnage marginal, difforme, à la démarche grotesque, loin du savoir officiel, en contact avec les morts comme le héros de *Bobok* de Dostoïevski : il nous livre, à travers le sourire, voire le rire, un savoir essentiel. Reste cependant à savoir lequel. Cette omniprésence de l'homme, qui, comme certains critiques l'ont noté, flirte avec le sentimentalisme, indiquerait le souci de l'homme et rejoindrait le filon humaniste qui parcourt toute l'œuvre cinématographique de Kurosawa. Toutefois, l'omniprésence de la mort que donne à voir tout en la combattant le film indiquerait que la temporalité et son action sur l'homme y constituent l'enjeu primordial.

Il est étonnant de voir qu'un certain critique ne voit dans Dersou qu'un « surhomme, une figure idéalisée » autour de laquelle tourne le film <sup>9</sup>. Le personnage de Dersou, répétons-le, n'a rien d'une image mythique : le film insiste sur sa déchéance, liée à une défaillance physique (la baisse de sa vue), qui le mène à s'aigrir. La bonhomie du sauvage n'est pas éternelle. Et Dersou, peu à peu, semble s'éloigner de l'équipe : on pensera ici à la scène, étrange, où un fusilier tente en vain d'attirer l'attention d'un Dersou plongé dans ses pensées, scène contemplée par Arséniev qui, finalement, laisse retomber le voile de la toile de tente. Dersou s'absente du monde. Là encore, nous retombons sur la mort. Il convient de se demander alors ce que signifie cette atmosphère de mort d'abord présente en filigrane, puis planant au-dessus de Dersou Ousala, pour finalement happer ce dernier, qui part sans laisser de traces autres que celle édifiée pour nous par Arséniev et si cette atmosphère n'est pas liée à ce savoir dont parle Kurosawa.

De même, on a souvent mis en exergue la présence de la figure du maître dans le cinéma de Kurosawa. On a peut-être pas assez dit que le monde exposé par le réalisateur japonais était un monde de

---

9. Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, op. cit., p. 197.

maîtres qui meurent. Le professeur d'allemand de Madadayo meurt, comme meurent Sato le commissaire de police d'*Un chien enragé* ou le maître de sabre dans les *Sept Samourais*. Reste que cette mort n'est ni tragique ni même dramatique (on aura noté que Kurosawa supprime le rêve angoissant que fait Arséniev avant de partir reconnaître le cadavre : il ne peut pas suivre le Gold qui dit aller rejoindre sa femme, s'empêtré dans une plantation de ging-seng et tombe à terre <sup>10</sup>). Comme si le lien en tant que lien qui nous unit au maître importait plus que le contenu de son enseignement. « Nous avons beaucoup à apprendre de Dersou ». Certes, le film est didactique, mais il convient de nous demander ce que nous apprend *Dersou Ouzala*, c'est-à-dire non plus le personnage, mais le film. Hubert Niogret lui-même, s'il nous parle d'un message moral évident, ne s'étend guère sur la signification de ce dernier <sup>11</sup>.

*Dersou Ouzala*, le film, évacue du livre toute autre figure de guide, chinois, oudéché, cosaque (on pense par exemple à ce tirailleur sibérien qui fait franchir un fleuve en crue à la caravane de l'explorateur), etc. « Veux-tu être notre guide ? » lui demande Arséniev la nuit de leur première rencontre. Il n'y aura pas de réponse, car la réponse va de soi : Dersou Ouzala est le guide. Or, ce que nous apprend le personnage n'est pas transcendant. Il s'agit d'un discours utilitaire et d'attention à autrui : il faut laisser traîner des bouteilles vides dans la taïga au lieu de s'entraîner au tir dessus, ça peut toujours servir. Ne pas laisser la viande au feu : les petits animaux ne pourraient la consommer. Il faut ouvrir les yeux et regarder ce qui se passe autour de soi : telle est la grande leçon de Dersou, qui comprend que la pluie s'arrêtera bientôt lorsqu'il entend les oiseaux chanter et qui lit tous les signes, pouvant annoncer le sexe, la nationalité et l'âge de celui qui le précède sur la piste. Dersou, en cela, rejoint la liste des grands détectives, ceux qui savent lire le monde comme une série d'indices, ceux qui, comme le veut Siegfried Kracauer <sup>12</sup>, incarnent la *ratio* (perspective étonnante pour ceux qui y voient le vestige d'un monde naturel). Dersou est un chasseur, un traqueur et on sait qu'on a pu voir dans le roman policier un héritier du roman américain. Dersou déborde d'attention, dans tous les sens du terme.

---

10. *Dersou Uzala*, p. 560 (paragraphe supprimé dans la traduction).

11. H. Niogret, *Kurosawa*, Paris, Rivages/Cinéma, 1995, p. 23.

12. S. Kracauer, *Le Roman policier*, Paris, Payot, 2001.

Sur ce point, on aura noté que le Russe aura écouté les leçons du sage gold, puisque dans son livre, riches de nombreuses descriptions, à maintes reprises, il fait preuve de cet esprit de déduction qui travaille l'évidence avec des tournures du genre « en un clin d'œil je reconnus en lui <sup>13</sup> ». En contrepoint, dans les dernières pages du livre, figurent des ouvriers, qui, en croisant Dersou en train de parler à une corneille, en déduisent qu'il est vraisemblablement ivre <sup>14</sup>. Il s'agit bien là de l'héritage de Dersou que ne cesse de louer Arséniev : « Pour cet être suprenant il n'existait pas de secrets [...] Je trouvai même singulier de ne pas avoir observé toutes les traces de ce genre par le passé » dit-il <sup>15</sup>. Le film n'illustre pas cet enrichissement dû à Dersou, cette capacité de re-construire l'absent à partir des traces qu'il a laissées et qui sont devant nos yeux. Mais l'espace qu'Arséniev a appris à lire disparaît.

Attention à ce que le passé a laissé dans le présent ; attention aussi à ce que le présent peut apporter au futur : l'humanité de Dersou résidait aussi dans cette aptitude à prévoir ce dont l'autre, quel qu'il soit, aura besoin (voir le long plan où il calfeutre la cabane qu'il va quitter quelques instants après). Le Gold s'oppose en cela à la figure, égocentrique et immorale, du « chercheur » présentée dans le livre <sup>16</sup>, à distinguer de celle du trappeur. Arséniev croira faire preuve d'attention à l'égard de Dersou, ce en quoi il se trompe.

Cependant, *Dersou Ouzala* dit bien plus que son personnage. C'est ce que pense Serge Daney dans son article des *Cahiers du cinéma*, qui explicite ainsi le « message du film » : « La ligne droite est le plus long chemin pour aller d'un homme à un autre, la proximité est un leurre, le face-à-face un danger, l'amour une tyrannie, le réel n'est pas le représenté <sup>17</sup>. »

En faisant faiblir puis mourir un être qui semble invincible et qui a effectivement plusieurs fois sauvé un brave blanc de l'adversité, en bâtissant le film sur cette absence, Dersou nous rappelle notre humanité, condamnée à l'errance, et par là-même, notre mortalité. Le monument à Dersou est aussi un *memento mori*. Dersou Ouzala, homme naturel, que l'on croit venir de la fin des temps, est mortel et rien ne peut lutter contre notre nature.

13. *Dersou Ouzala*, p. 117.

14. *Dersou Uzala*, p. 560. La phrase est absente de la traduction française.

15. *Dersou Ouzala*, p. 30.

16. *Dersou Ouzala*, p. 78.

17. Daney Serge, *Dersou Ouzala*, *Cahiers du cinéma*, n° 274, mars 1977, p. 35.

## L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE : ENCORE ET TOUJOURS UN ART DU TEMPS

La relecture de l'explorateur par Kurosawa se trouve là : l'axe de l'œuvre se voit déplacée de l'espace au temps. Le Dersou de Kurosawa est l'homme du temps quand Arséniev était l'homme de l'espace, dont il tentait de s'emparer par la topographie et que lui et les siens finiront par maîtriser, comme le laissent pressentir non seulement les premières images, qui donnent à voir l'essartage russe, mais aussi celles, à l'intérieur, du chemin de fer. Il suffit de se reporter au début du livre d'Arséniev pour en avoir confirmation.

« L'objet de cette mission [1902] était l'étude pour les services de l'armée de la région de Chkotovo et l'exploration des cols du massif montagneux du Dadian-chan où prennent leurs sources quatre fleuves : le Tzimou, le Maï-khé, la Daoubi-khé et le Lé fou. Je devais ensuite relever toutes les pistes avoisinant le lac de Hanka et le chemin de fer de l'Oussouri <sup>18</sup>. »

nous annonce-t-il dès l'ouverture : le projet s'avère bien de prendre possession de l'espace voulu désormais définitivement russe et de le maîtriser en l'inventoriant (ce que fait en quelque sorte, *mutatis mutandis*, *Le Tour de France de deux enfants* de notre III<sup>e</sup> République). Gorki, d'ailleurs, destinait lui aussi le livre de son compatriote, à la valeur scientifique indéniable, aux enfants, et ce afin qu'ils connaissent mieux la géographie de leur pays <sup>19</sup>.

Ainsi, *Dans la région de l'Oussouri* décrit cette région exotique pour un Russe, alors que Kurosawa, pour reprendre un terme déjà utilisé, l'évoquera. On pourrait gloser sur l'utilisation de ces deux langues scientifiques que sont le latin et l'allemand pour nommer les animaux autochtones <sup>20</sup>. Certes, comme le remarque Hubert Niogret, « la maîtrise, la conquête ou la défense d'un territoire sont au cœur des films de Kurosawa <sup>21</sup> ». Qu'on pense en effet aux *Sept Samouraïs*, à *Vivre* ou à *Rêves*. Si bien que la thématique de l'espace inconnu que le Russe, séduit, doit arpenter et soumettre à la

18. *Dersou Ouzala, La Taïga de l'Oussouri*, p. 11.

19. Voir la lettre de Gorki à Arseniev placée en épigraphe de l'ouvrage publié en URSS en 1987 : Arsen'ev, *Dersu Uzala*, Frunze, 1987, p. 574.

20. On aura noté que la traduction française omet le nom allemand (voir le rôle des Allemands dans la vie scientifique et en particulier dans les expéditions scientifiques en Russie).

21. Hubert Niogret, *Rivages-Cinéma*, p. 93.

science de la topographie et cataloguer puis qu'il se met, sous l'influence du chasseur gold à apprivoiser a sans doute séduit Kurosawa, même si l'espace à préserver aux yeux du Japonais n'est pas de même nature que celui que cherche à s'approprier, à clarifier l'armée russe pour laquelle travaille l'explorateur, c'est ce que montre la scène vespérale où Dersou expose les « hommes principaux » à Arséniev. À droite du plan, un ciel flamboyant à l'heure où l'homme principal, c'est-à-dire le soleil, se couche et les deux êtres humains, l'un, plus proche de l'homme principal, enseignant, l'autre écoutant ; de l'autre, le trépied, qui sert aux relevés topographiques, délaissé, vain, sous la lune et un ciel bleu nuit.

Enfin, le texte original nous montrait l'espace qui avait recueilli le cadavre de Dersou :

« Une colonie entière s'était créée près de la gare, on avait commencé à exploiter des carrières de granit dans les contreforts du Khekhztzir, à abattre la forêt et à façonner des traverses pour la voie ferrée. J'essayai à plusieurs reprises de retrouver la tombe de Dersou, mais ce fut en vain... les deux grands cèdres avaient disparu, remplacés par des routes, des remblais et des excavations de date récente. Tous les alentours portaient maintenant l'empreinte d'une vie nouvelle <sup>22</sup>. »

C'est que l'espace est maîtrisé, entre autres grâce aux travaux d'Arséniev. Or, dans *Dersou Ousala* de Kurosawa, l'espace importe finalement moins que le temps. L'espace dont le livre rendait compte de manière systématique et pointilleuse, établissant le catalogue des richesses oussouriennes, laissent place à quelques paysages qui, intégrés dans la trame dramatique, semblent parfois inviter l'homme mais le plus souvent l'écrasent, de sorte qu'il en vain de parler de paradis perdu.

Plongé dans ce milieu clos, oppressant, agressif qu'est la forêt, comme il sera noyé dans les roseaux du lac de Hanka, l'Arséniev du film n'en émerge que peu souvent, à des moments clés, comme l'instant où se déclenche le procès de remémoration, ou comme la journée où il retrouve son ami, comme si l'amitié l'élevait au-dessus de la forêt. Autre élément, qui, paraît tantôt enfermer l'homme, tantôt le happer (voir les scènes qui terminent la première expédition et accompagnent la première séparation) la neige, qui joue un grand rôle dans *L'Idiot*, où le paysage japonais est chargé de rendre compte d'une œuvre russe. Si la pluie n'exerce pas la fonction soulignée par Hubert Niogret dans les *Sept Samourais* ou d'autres films, en revanche, l'eau joue un rôle capital dans *Dersou Ousala*.

---

22. *Dersou Ouzala, La Taïga de l'Oussouri*, p. 313.

On pourrait approfondir cette direction : Dersou, qui relève de la symbolique du feu, aide Arséniev dans son combat contre l'eau (débâcle, labyrinthe des canaux, lac de Hanka où les plans saccadés, montrent de plus en plus d'eau et de moins en moins de lumière, rapides...).

L'espace importe finalement moins que le temps : cette affirmation peut sembler paradoxale tant la beauté de certains paysages, de l'avis de tous, reste gravée dans la mémoire du spectateur (la surface angoissante, mi gelée, mi mouvante du lac de Khalka, la forêt printanière contemplée par Arseniev en contre-plongée juste avant sa deuxième rencontre avec son ami). J Mellen, pour laquelle le paysage est le véritable héros du livre <sup>23</sup>, serait scandalisée par cette affirmation. Disons que cette nature splendide, majestueuse, met en valeur le flux du temps. La débâcle, par exemple, dit la circularité cosmique et l'inévitable désordre de la nature. Les paysages splendides, la vanité de l'homme qui se croit différent des autres animaux. Les tonneaux du début du film, la volonté prométhéenne qui s'attaque à la forêt. Tout est mortel : l'étau de glace, l'homme, la forêt...

La fin du film est éloquent, qui tente de contredire le temps : une fois la dépouille mortelle de Dersou identifiée, le regard du spectateur, qui se fixe sur la fourche de Dersou et, en arrière-plan, sur les arbres nus de la taïga, ne retrouvera plus l'Arséniev du temps présent, c'est-à-dire du temps de l'évocation. Arseniev a disparu ; il nous a laissés dans son passé. Et le reste de sa vie, depuis la mort de Dersou, importe peu. Le bouclage spectaculaire, lui, est quasi achevée grâce à la présence de la forêt. Dans les dernières pages du livre d'Arséniev, on trouvait cette étrange homélie funèbre : « C'est dans la forêt que tu es né et dans la forêt que tu as clos tes comptes avec la vie <sup>24</sup>. » Dans le film, plus que dans le livre, la forêt est l'alpha et l'oméga : devant elle l'homme n'est rien. Or, elle-même meurt et le temps passe.

On peut dès lors comprendre autrement la confrontation, pourtant peu dramatisée, entre la civilisation et la nature, entre ville et taïga, le dernier mot ou, plutôt, la dernière image étant laissée, contre le cours du temps, à la taïga : par deux fois, le narrateur tente d'arracher l'homme de la nature, non tant à son milieu qu'à son destin. De manière imagée, fantastique, Dersou sait qu'il va mourir. Il

23. Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, Berkeley, University of California Press, 1984, p. 199.

24. *Dersu Uzala*, p. 562.

voit dans le tigre Amba, aux couleurs si peu naturelles, extériorisation de la perte de son acuité visuelle, essentielle pour lui, l'annonce de la fin de sa vie <sup>25</sup>. Arseniev, lui, croit pouvoir sauver son ami, c'est-à-dire lutter contre le temps, arracher l'homme à la Nature, ce qui caractérise la démarche même de l'Utopie. D'abord en en faisant un être surnaturel, ce que Dersou n'est pas, ensuite en l'accueillant chez lui, ce qui est un échec : non seulement parce que Dersou n'appartient pas au monde de la ville, mais parce qu'on ne peut fuir la nature dans la ville. Enfin, en lui offrant un fusil à lunette, invention de Kurosawa. Ironie du sort, la technique offerte pour pallier les défaillances de la nature ne fera que hâter la mort de Dersou. On ne lutte pas contre le destin qui, ici, a pour nom Nature... ou Mort. Peu importe l'âge qu'il a, du moment qu'il perd la vue. Perdant la vue, Dersou est perdu.

Et le seul moyen de le faire vivre n'est pas à chercher dans la confrontation ou la composition avec la nature (domaine qui relève de la compétence de Dersou), mais dans la création de l'œuvre, qui certes, ne permet pas de figer le temps, mais lutte contre le pouvoir destructeur de celui-ci (ce que tente le film de Kurosawa lui-même pour dire la tristesse d'Arséniev). C'est là où l'homme de lettres peut se révéler supérieur à l'homme de la taïga. Dersou lui a montré que son amitié était plus forte que le temps. Un soldat vient rapporter au « capitaine <sup>26</sup> » Arseniev qu'un chasseur l'a questionné sur la composition de l'équipe, questionnement auquel il a opposé le secret militaire. L'officier comprend qu'il s'agit de son ami gold. Il part alors à sa rencontre. Là encore cette scène fonctionne avec une autre, celle, initiale, où Arseniev se rend sur la tombe de son ami. Cette fois, cependant, le miracle n'a pas lieu. Mêmes cris ou soupirs, ceux des noms, qui scandent le film aux instants clés, tous liés entre eux. Simplement le film préfère présenter la rencontre impossible avant les deux vraies rencontres, instaurant ainsi une gradation, brusquement stoppée : rencontre impossible (chronologiquement dernière, évocation vaine), rencontre neutre (la première, où les deux êtres font connaissance l'un avec l'autre), rencontre euphorique (la seconde, évocation réussie), et rencontre dysphorique (la troisième, où Arseniev est convoqué pour identifier le cadavre de son ami assassiné).

25. Le tigre a été photographié dans un zoo « sur un fond absolument noir », ce qui lui donne un aspect à la William Blake selon J. Mellen. (Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, op. cit., p. 201)

26. Une note nous indique que tout fonctionnaire russe est capitaine aux yeux des indigènes.

En rappelant la mortalité de l'homme, en se réclamant du principe de la nostalgie, où l'homme se sent attiré par le passé même du passé, en exhibant les vanités et de la ville et de la technique, ces deux échappatoires, auxquelles Dersou lui-même, pourtant, a voulu croire, l'écriture filmique, rejoint discrètement à notre avis les canons d'une écriture anti-utopique. On pourrait le mettre en parallèle avec un *Zamiatine*, qui fait aussi de la Nature, qui véhicule autant la pulsion de la chair que celle de la mort, le principe même de l'impossibilité de toute utopie. Mais la Nature elle-même n'est pas intouchable, seul un artifice – technique – permet de l'oublier.

*Dersou Ouzala* relève d'une écriture certes « réactionnaire », anti-utopique que tout le monde saisit puisque que la Ville, loin d'offrir un remède aux maux de l'homme naturel, ne peut que servir, au mieux, de réserve<sup>27</sup>. Mais le refus du film d'en finir comme le livre, qui se livre avec confiance au temps qui passe, civilisateur, est, à lui seul, éloquent et souligne l'importance accordée à l'œuvre de mort qu'introduit ce temps, absent par définitions de toutes ces utopies qu'il conviendrait mieux d'appeler a-chronies. L'architecture du film tente de s'opposer à cette fascination du nouveau sur laquelle s'achève le livre d'Arséniev. Cependant, ce film n'en propose pas pour autant un paradis perdu puisque, d'une part, dans le taïga, temps et déchéance ont cours, parce que la Ville est insupportable au seul Dersou, qui n'en a pas moins besoin des produits de la civilisation comme le fusil et les cartouches, mais aussi parce qu'il repose sur une double voix/voie. En effet, comme nous l'avons vu, au don de l'un répond le don de l'autre et ce qu'accomplit l'homme de la civilisation, l'homme de la Ville, l'homme de l'art en faveur de l'homme de la nature n'est pas à négliger. Non, l'Arséniev de Kurosawa n'existe pas que « par son admiration pour Dersou<sup>28</sup> ».

Certes, la hutte de Dersou est éphémère, mais, résistant au temps qu'il fait, c'est-à-dire aux forces de la nature, elle a permis à Arséniev de survivre dans ce monde, alors que l'œuvre d'Arséniev revisitée par Kurosawa, résistant au temps qui est, si elle ne peut rien faire pour Dersou dans ce bas monde, lui offre toutefois une Survie d'un autre type. Rappelons-nous ce que Dersou, mélancolique, près de l'endroit où il avait vécu et vu mourir les siens, apprenait à son ami russe : le Gold ne peut se rendre auprès des tombes, ce qui, soit dit en passant, ne peut qu'étonner un Japonais, qui se

27. Daney Serge, *Dersou Ouzala*, *Cahiers du cinéma*, n° 274, mars 1977, p. 31-40.

28. Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, *op. cit.*, p. 200.

rend périodiquement sur les tombes des siens et vit avec eux, et que toute activité près des tombes (tirer, faire du feu, cueillir des baies, fouler l'herbe) est interdite pour ne pas déranger les morts<sup>29</sup>. Il convient de laisser les morts en paix.

L'Arséniev d'Arséniev laissait les temps nouveaux accomplir leur œuvre et troubler le repos de Dersou. L'Arséniev de Kurosawa offre à Dersou un tombeau où on le laissera en paix. Le don d'Arséniev, on le voit n'est pas insignifiant devant ceux du Gold : tout dépend, donc, de notre façon de voir les choses. Voir les choses : Kurosawa nous place dans la peau d'Arséniev, car comme lui, nous sommes, au mieux, spectateurs éblouis de la nature et que notre œil n'aura plus jamais la fonction vitale qu'il a chez Dersou.

*Université de Toulouse-Le Mirail,  
Département de littérature comparée - CRIMS*

---

29. *Dersou Ouzala*, p. 115.