

Olga V. Solovieva, *The Russian Kurosawa. Transnational Cinema, or the Art of Speaking Differently*, Oxford, Oxford University Press, 2023, XVII-368 p. – ISBN 978-0192866004¹

Un Kurosawa russe ? Affirmer les liens entre le cinéaste et la Russie ne saurait surprendre quiconque : ressorti en copies neuves sur les écrans français en mars 2024, *Dersou Ouzala* (1975) est venu rappeler, si besoin était, que l'un de ses films les plus fameux est de production soviétique. Sa filmographie contient également les adaptations de deux classiques de la littérature russe, *L'Idiot* d'après Dostoïevski (1951) et *Les Bas-fonds* d'après Gorki (1957). Structuré en six chapitres monographiques, pour autant d'œuvres directement concernées par ces échanges transnationaux, l'ouvrage d'Olga Solovieva ne manque pas d'explorer longuement ces trois films. Moins attendus sans doute, les trois autres chapitres élargissent la démonstration à d'autres exemples moins évidents mais tout aussi probants : en effet, le film *Vivre* de 1952 ne cachait guère sa proximité avec Tolstoï, mais *Je ne regrette rien de ma jeunesse*, le premier film que Kurosawa tourne après la guerre, cachait mieux ces influences, comme, sans doute, l'autobiographie que le cinéaste a fait paraître au Japon en 1981. Ces cinquante pages (ch. 2, « Toad in a box », p. 56-106) sont les plus surprenantes et enthousiasmantes d'un ouvrage souvent passionnant, en dépit de certaines réserves.

Le premier chapitre, consacré à *Je ne regrette rien de ma jeunesse*, explicite le programme méthodologique de l'A. : il s'agit moins d'une approche *stricto sensu* esthétique ou formelle mobilisant les outils de l'analyse filmique, en dépit des scènes assez nombreuses qu'elle décrit au long de l'ouvrage, qu'une tentative pour mettre à nu le sous-texte de films envisagés comme autant de nœuds dans un tissu de références souvent extra-cinématographiques. Ainsi, ce chapitre dé-

1. Les noms japonais respectent, comme au Japon, l'ordre Nom – Prénom. Par ailleurs, toutes les citations sont traduites par mes soins.

ploie son argumentaire à partir d'une simple phrase musicale, que la protagoniste joue au piano lors d'une scène centrale. Dernier mouvement de *Tableaux d'une exposition* de Modest Moussorgski, « La grande porte de Kiev » permet à l'A. de placer le film dans l'héritage du mouvement populiste des *narodniki* et plus précisément de l'art populaire russe – notamment de Viktor Hartmann, architecte dont le *Plan pour la grande porte de Kiev*, dûment reproduit à la page 28, fournit à Moussorgski son inspiration. Par l'intermédiaire de la figure de Léon Metchnikov, l'A. souligne également sa dette envers les recherches de Konishi Sho sur les liens intellectuels entre anarchismes russe et japonais², abondamment citées, et dont *The Russian Kurosawa* se voudrait comme une « suite pour l'après-guerre » (p. x). Cette filiation permet d'éclairer l'un des mots-clés de l'ouvrage : *dissent* ou dissidence – au point que ce *Russian Kurosawa* aurait pu s'intituler *Dissenting Kurosawa*, mettant au jour un Kurosawa dissident, formé par sa fréquentation des auteurs russes, bien informé sur les pensées libertaires et anarchistes russes.

L'analyse de *Comme une autobiographie*, paru au Japon en 1981, est placée avec intelligence juste après un développement dont le motif (une simple phrase musicale, donc) et l'argument nous ont somme toute déportés loin du cinéma. Dans un effort à ma connaissance inédit dans la littérature sur Kurosawa, Olga Solovieva démontre la pertinence du prisme russe pour comprendre la sensibilité et l'esthétique du cinéaste. Ici, elle relève les traces de la pensée de Tolstoï dans l'éducation que Kurosawa reçoit auprès de son père et de son professeur d'école primaire. Là, elle rappelle l'importance pour le jeune Kurosawa d'un Tourguéniev qui, « introduit au Japon par le journal *Chōya Shinbun* en 1879 [...], reste fortement associé dans la mémoire culturelle japonaise [au Mouvement pour la liberté et les droits du peuple] » (p. 73). Olga Solovieva déploie, au cours de ce chapitre, une connaissance approfondie de la littérature russe du XIX^e siècle et des courants *narodniki* ou anarchistes, ce qui lui permet de montrer combien le texte de Kurosawa est tissé de motifs empruntés aux écrivains russes. Ainsi, « Kurosawa signale clairement son intention de donner une clé idéologique [pour comprendre] la généalogie historique de son cinéma intel-

2. Konishi Sho, *Anarchist Modernity: Cooperatism and Japanese-Russian Intellectual Relations in Modern Japan*, Harvard University Press, Cambridge, 2013, xi-411 p.

lectuel à ceux qui voudraient recevoir ce message » (p. 90). Message toutefois autrement plus complexe qu'un simple relevé d'influences. Car la question que l'A. entend traiter dans cet ouvrage apparaît le plus clairement dans ces pages : au regard de cet héritage, comment envisager en effet les compromissions de Kurosawa pendant la guerre ? Ce qui pouvait apparaître comme l'impensé du chapitre précédent était en fait différé pour mieux se donner ici dans sa dimension paradoxale ou contradictoire.

Il faut savoir gré à l'A. d'avoir rompu ici avec la chronologie pour, de 1946 à 1981, poser les bornes chronologiques de son étude. Se concentrer d'abord sur l'autobiographie lui permet de conférer une solidité réelle à l'hypothèse d'un Kurosawa profondément nourri par la culture russe du XIX^e siècle, passée au filtre des échanges et des traductions. En d'autres termes, il ne s'agit pas ici de traquer des références russes au milieu d'autres (on songe bien sûr à Shakespeare), mais bien de démontrer chez Kurosawa l'importance, intellectuelle plus que quantitative, d'une pensée libertaire plurielle née dans la Russie du siècle précédent. Ce que les autres chapitres se chargent d'illustrer de manière plus concrète, mais plus convenue aussi, puisque chaque film y est analysé à l'aune de l'œuvre qui l'a inspirée.

Le troisième chapitre s'intéresse ainsi à *L'Idiot*, notant d'abord la cohérence avec les films précédents : « Le thème des anciens meurtriers tapis dans la société d'après-guerre est sinistrement omniprésent dans les scénarios de guérison d'après les régimes totalitaires. [...] Kurosawa s'est déjà consacré au sujet dans ses films d'après-guerre, *L'Ange ivre* et *Chien enragé* » (p. 111). *L'Idiot* n'entend pas pour autant porter l'anathème sur les criminels de guerre. Il s'agit moins de condamner que d'apprendre à assumer « le fardeau psychologique pesant sur le Japon » (p. 112), ce qui légitime le recours à Dostoïevski, « célèbre pour ses explorations de la psychologie du crime ». Plus précisément, Olga Solovieva conçoit le film comme « le cas le plus significatif de la transformation chez le cinéaste d'une source russe en une allégorie politique du Japon d'après-guerre » (p. 145), Dostoïevski lui offrant « un véhicule pour la mise en scène d'idées déjà en cours au Japon », comme le moyen « de mettre à jour la critique civilisationnelle de l'ère Meiji en lui donnant une dimension d'espoir et la possibilité d'un recommencement radical » (p. 144). *Vivre*, qu'il tourne l'année suivante, poursuit cette « transition logique du thème du meurtre à celui de la reconstruction sociale » (p. 163), toujours fondée sur la

fréquentation des auteurs russes : en effet, ce film adapte Tolstoï sans le dire – ce qui, loin de trahir quelque plagiat, confirmerait plutôt combien la pensée de l'écrivain imprègne profondément la société japonaise, à même de la reconnaître sans indication aucune (p. 159). La métamorphose de Watanabe, atteint d'un cancer incurable, de fonctionnaire apathique en héros de la municipalité, reproduit ainsi la transfiguration du magistrat Ivan Illitch, conscient de sa mort prochaine. Mais *La Mort d'Ivan Illitch* n'est pas le seul objet d'attention ici : *Qu'est-ce que l'art ?* et surtout *Ravisez-vous ! Essai sur la guerre russo-japonaise*, « classique du pacifisme global » (p. 180) apparaissent aussi à l'arrière-plan du film, pour conférer à l'aventure individuelle du protagoniste une portée collective et nationale. Ainsi, quand Watanabe prend conscience de son incapacité à communiquer avec son fils comme de sa progressive « momification émotionnelle » (p. 179), Solovieva lit dans cette séquence introspective tissée de flashbacks (« pivot idéologique du film » [p. 185]) un impératif tolstoïen de repentance et de ressaisissement de soi.

Paradoxalement, c'est au plus près des films que certains doutes commencent à naître toutefois. Les références russes continuent de nourrir la démonstration, mais révèlent par contraste la fragilité de certaines références japonaises en lien avec le contexte d'après-guerre. L'idée que l'administration américaine pèse encore de toute sa censure sur l'expression cinématographique en 1952, quand elle s'assouplit *de facto* dès 1949-1950, quand surtout entre en vigueur le Traité de San Francisco mettant un terme à l'occupation, est très contestable. De même, les pages décrivant la dérive nocturne de Watanabe mériteraient une approche moins manichéenne : non sans puritanisme, le boogie-woogie y est assimilé en bloc à une « hystérie collective provoquée par le trauma de la guerre et l'occupation » (p. 194), il « appartient à la culture des riches, et est complice de la politique d'oubli de la société officielle » (p. 195) : en ce sens, il ne saurait exprimer que l'anti-américanisme de Kurosawa. Complice également, le romancier Tamura Taijirō et sa « littérature de la chair », associée aux danseuses de cabaret, condamnable pour détourner le protagoniste d'une méditation plus noble. Coupable enfin, « les différents écrans et cloisons à motifs qui obstruent la vision de Watanabe », ou l'« allégorie politique [...] de l'afflux superficiel de la culture pop américaine » (p. 192).

Mais ces remarques trahissent une certaine méconnaissance du contexte japonais. *Primo*, le jazz, le swing et leurs variantes hawaïennes

ont infusé dès les années 1920 la culture populaire au Japon : Kurosawa lui-même, quatre ans plus tôt, met en scène et en avant Kasagi Shizuko, « la reine du boogie-woogie », sur un « Jungle boogie » co-composé pour *L'Ange ivre* avec le jazzman Hattori Ryōichi. Anti-américanisme encore ? La question mériterait plus de prudence. *Secundo*, *La Porte de la chair* de Tamura s'achève en vérité sur une révélation proprement christique, qui rejoint en ce sens les figures de Watanabe et Kameda/Mychkine, comme chez tant d'autres auteurs à l'époque. Un autre croisement des sources, mieux informé sur le *Zeitgeist* du Japon d'après-guerre, aurait ainsi été possible pour interpréter Kurosawa dans son espace et dans son temps. *Tertio*, « les différents écrans et cloisons à motifs » constituent, indépendamment de toute espèce d'anti-américanisme, des éléments primordiaux du système esthétique de Kurosawa – des stores tendus au-dessus des rues de *L'Ange ivre* aux branches de la forêt du *Château de l'araignée* (1957) – dans une stratégie avérée de dessillement ou de révélation, toujours. On touche ici à une faiblesse structurelle de l'ouvrage, dont la modalité interprétative repose donc, comme on l'a dit, sur la recherche de références extracinématographiques et, corollairement, sur des métaphores ou des allégories parfois peu fondées, quand il faudrait reconnaître au contraire la récurrence de motifs propre au cinéaste. C'est comme si, finalement, la perspective russe finissait par corseter l'analyse, en l'empêchant de s'ouvrir à la dimension cinématographique. Ainsi, comment ne pas voir que le motif du double, dûment développé entre les pages 145 et 154, comme celui de « l'erreur sur la personne » (*bito chigai*), évoqué au début du chapitre trois, structurent, non seulement *L'Idiot*, mais aussi *Vivre* (ce que le chapitre 4 oublie de noter), pour s'articuler là encore aux motifs du dessillement (et des « écrans à motifs »), comme dans presque tous les films de Kurosawa depuis *L'Ange ivre* ? On ne peut que regretter que l'autrice n'ait pas eu un meilleur accès aux sources japonaises : notamment à cet entretien de 1952 où Kurosawa concède au critique Shimizu Chiyota que, depuis *L'Ange ivre*, chacun de ses films semble toujours plus « dostoïevskien »... Gageons qu'Olga Solovieva aurait su faire son miel de pareille affirmation – inversement, ou ironiquement, cela n'en souligne que mieux la pertinence de sa problématique d'ensemble.

Dans les deux derniers chapitres, Olga Solovieva fait preuve de la même érudition en ce qui concerne les références russes, au-delà des œuvres sources (Gorki et Arseniev), et des mêmes limites concernant

l'inscription dans le contexte japonais contemporain (on reste perplexe devant les références à l'art de l'époque, du groupe Gutai au photographe Domon Ken). Du reste, issus d'articles antérieurs au livre, ces deux chapitres rompent quelque peu la cohérence des quatre premiers – les presque vingt années qui séparent les sorties des *Bas-fonds* et de *Derson Ouzala* renforcent cette impression : en tout état de cause, sous ce prisme russe, les années 1960 semblent avoir peu existé, malgré des convergences notables entre *Barberousse* et *Humiliés et offensés* de Dostoïevski (p. 285).

Plutôt évoquera-t-on pour conclure le sous-titre de l'ouvrage : ou comment « parler différemment ». L'enjeu est important, et se décline sur deux niveaux. Comme l'explique le tout dernier paragraphe, « parler différemment » renvoie en premier lieu au thème général de la dissidence, puisqu'il s'agit d'inventer tout bonnement un nouveau langage pour contrecarrer les discours des « états oppresseurs et des idéologues » (p. 287). « L'histoire spiralée, entrelacée des intellectuels russes et japonais » (*ibid.*) définirait à ce titre un axe transversal, une échappée à l'écart d'une opposition Orient-Occident. Il se serait agi, pour Kurosawa, de cultiver une pensée rétive au militarisme des temps de guerre comme à l'américanisation d'après la défaite, pour répondre à cette question morale dont Olga Solovieva emprunte la formulation au dramaturge Grigory Kozintsev : « À quelle fin l'homme vit-il ? » (*ibid.*)

Mais apprendre à parler différemment concerne en second lieu le propre travail de l'autrice, dont la volonté, comme elle l'affirme d'emblée, est d'échapper elle aussi au binarisme Orient-Occident auquel Kurosawa aurait été trop souvent soumis. Il s'agit donc, ni plus ni moins, d'ouvrir une troisième voie pour la recherche sur le Japon et sa culture : en dépit des bémols ci-dessus, l'ouvrage, encore une fois, se montre convaincant. Mais là encore le bât finit par blesser. Car cette recherche jusque-là aveugle se donne de manière trop monolithique – en d'autres termes, massivement anglo-saxonne. Difficile de ne pas déplorer la trop maigre prise en compte des sources et des travaux en langue japonaise, pourtant pléthoriques. Les monographies d'Aldo Tassone ou d'Alain Bonfand³ sont ignorées ici, tout comme la littérature en langue française, aussi ancienne qu'abondante (on discerne les

3. Aldo Tassone, *Akira Kurosawa*, Paris, Edilig, 1983 ; Alain Bonfand, *Le Cinéma d'Akira Kurosawa*, Paris, Vrin, 2011.

figures de Gilles Deleuze ou Michael Lucken⁴) – et dont la fréquentation aurait justement permis d’éviter erreurs et approximations. Pour répondre à la nécessité d’entendre des voix alternatives et se placer soi-même à l’écart de discours dits dominants, il faudrait savoir accueillir des langues et des approches autres. Sur ce point, il est dommage qu’en dépit de ses incontestables qualités, *The Russian Kurosawa* n’ait pas su parler différemment.

Mathieu Capel
Université de Tokyo

4. Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983 ; Michael Lucken, « Les films de guerre de Kurosawa Akira », *Revue historique des armées*, 275, 2014, p. 61-70.