

KUROSAWA AKIRA ET LA LITTÉRATURE RUSSE

CHRISTIAN GALAN

« Savez-vous, Athanase Ivanovitch, il paraît qu'il y a une tradition de ce genre au Japon, disait Ivan Petrovitch Ptsine. L'offensé se rend auprès de son offenseur et lui dit : "Tu m'as offensé et c'est pour cela que je suis venu m'ouvrir le ventre devant toi !" Et sur ces mots, il s'ouvre en effet le ventre sous les yeux de son offenseur et en éprouve probablement une satisfaction extrême comme si vraiment il s'était vengé. On rencontre de curieux caractères de par le monde, Athanase Ivanovitch ! ! »

INTRODUCTION

Par trois fois le cinéaste japonais Kurosawa Akira ² (1910-1998) a porté à l'écran des œuvres de la littérature russe : *L'Idiot* de Fédor Dostoïevski (1821-1881), *Hakuchi*, en 1951, *Les Bas-Fonds* de Maxime Gorki (1868-1936), *Donzoko*, en 1957, et *Dersou Ouzala* de Vladimir Arséniev (1879-1930), *Derusu Uzâra*, en 1975.

-
1. Fédor Dostoïevski, *L'Idiot*, traduction par G. et G. Arout, commentaires de L. Martinez, Paris, Librairie générale française, 1972, (Le Livre de poche, n° 4627), p. 258.
 2. La transcription des noms de personnes respecte l'usage japonais qui est de citer d'abord le nom de famille, puis le nom personnel. Sauf indication contraire, les traductions du japonais ou de l'anglais sont de l'auteur. Enfin, en ce qui concerne les règles de translittération : *e* se prononce *é*, *ch* se prononce *tch*, *s* est toujours sourd, *w* et *y* sont des semi-voyelles, *u* est proche du *ou*, *h* est toujours aspiré, *r* se prononce entre *r* et *l*, *g* est toujours occlusif (*gi* = *gui*), *j* est toujours prononcé comme dans le prénom anglais *John*, chaque voyelle se prononce distinctement de la précédente (*ai* = *ai*), et l'accent circonflexe marque une voyelle longue (*ô* = *oo*, etc.).

N'étant spécialiste ni de cinéma ni de littérature russe (!), je laisserai de côté l'analyse cinématographique-littéraire proprement dite de ces œuvres pour m'intéresser essentiellement à leur choix et à leur adaptation par Kurosawa, ainsi qu'à leur réception respective au Japon et en dehors du Japon.

Les « regards croisés » se porteront ainsi, ici, davantage sur l'amont et l'aval de chaque œuvre plutôt que sur les œuvres elles-mêmes³.

1. LA LITTÉRATURE RUSSE AU JAPON⁴

La personnalité et le parcours de l'écrivain Futabatei Shimei (1864-1909) sont assez exemplaires de la façon dont l'intérêt pour la littérature russe s'est développé au Japon à partir de l'ère Meiji (1868-1912). Formé aux études classiques, mais passionné par les problèmes politiques et sociaux ainsi que par les questions internationales, Futabatei intègre en 1881 la section de russe de l'école des Langues étrangères de Tôkyô⁵ motivé en cela par la « menace » stratégique que représente l'empire russe pour la nouvelle nation de Meiji. Il y découvre les œuvres de Gogol (1809-1852), Tourgueniev (1818-1883) et Dostoïevski qui vont rapidement le détourner de ses motivations initiales et le conduire – après une rencontre décisive avec le grand écrivain Tsubouchi Shôyô (1859-1935) – à s'engager corps et âme dans la littérature en tant que critique, essayiste, journaliste et bien sûr écrivain.

3. Les aspects que je n'aborderai pas ici sont en général assez abondamment traités dans les ouvrages critiques consacrés à Kurosawa et à ses films. Voir notamment, pour les publications les plus récentes : Sylvie Rollet, « Kurosawa et Dostoïevski – un dialogue souterrain », *Positif*, juillet/août 1999, n° 461/462, p. 46-49 ; Kudo Takafumi, « L'Idiot selon Akira Kurosawa », *Slavica occitania*, Toulouse, 8, 1999, p. 209-227 ; et, surtout, l'ouvrage de James Goodwin, *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*, Baltimore et Londres, The John Hopkins University Press, 1991.
4. Les informations sur l'introduction et l'influence de la littérature russe au Japon proviennent pour l'essentiel des sources suivantes : Nihon kindai bungakkan (Institut de la littérature moderne japonaise) (éd.), *Nihon kindai bungaku daijiten* (Grand dictionnaire de la littérature moderne japonaise), 6 volumes, Tôkyô, Kôdansha, 1977 ; vol. 2, p. 538-539 ; vol. 3, p. 37, 495 ; vol. 4, p. 337, 354-355, 406-407 ; Itô Sei et al., *Shinchô Nihon bungaku shôjiten* (Petit dictionnaire Shinchô de la littérature japonaise), Tôkyô, Shinchô-sha, 1968 ; Jean-Jacques Origas (sous la direction de), *Dictionnaire de littérature japonaise*, Paris, PUF, « Quadrige », 2000.
5. L'École des langues étrangères de Tôkyô, *Tôkyô gaigo*, fondée en 1873, fut, avec l'École nouvelle Nikolaï, *Nikorai no shingakkô*, fondée par l'église orthodoxe russe en 1874 à Tôkyô, et la librairie internationale Maruzen, l'un des trois lieux par lesquels la littérature russe fut introduite au Japon à la fin du XIX^e siècle.

En l'espace de quatre ans, entre 1886 et 1889, Futabatei rédige une « Théorie générale du roman », *Shôsetsu sôron* (1886), qui est l'un des textes fondateurs de la littérature moderne au Japon et dont la rédaction a été clairement influencée par les romans russes qu'il a lus ; il publie « Nuages flottants », *Ukigumo* (1887-1889), un roman dans la construction et la rédaction duquel l'influence de la littérature russe apparaît également clairement – celle de Tourgueniev et Dostoïevski notamment –, et qui, bien qu'inachevé, est considéré comme l'un des tout premiers romans contemporains du Japon ; enfin, il traduit coup sur coup en 1888-1889 deux nouvelles de Tourgueniev tirées des *Mémoires d'un chasseur* (1852) : « Le rendez-vous », *Ahibiki*, et « Les retrouvailles », *Meguri ahi*. Entré dans les services du gouvernement où il est chargé de la traduction de la presse russe, il développe un intérêt certain pour les idées socialistes et chrétiennes, ainsi que, plus généralement, pour toutes les grandes questions philosophiques et politiques de l'époque. Il traverse cependant une crise sur le plan de la création littéraire et ne reviendra à la littérature que près de dix ans plus tard avec, notamment, la traduction à partir de 1897 d'œuvres de Gogol, Andreïev (1871-1919) et, de nouveau, Tourgueniev – avant de revenir au roman. Sa traduction de *Roudine* (1856) sous le titre *Ukigusa*, « Herbes flottantes » (1897), aura une influence déterminante sur le développement du courant naturaliste japonais. Parti en Russie en 1908 comme correspondant du grand journal *Asahi shinbun*, il doit rentrer l'année suivante atteint par la tuberculose et souffrant d'une grave pneumonie. Il décédera sur le bateau qui le ramenait dans son pays.

Le destin de cet écrivain remarquable illustre parfaitement combien furent à la fois profonds et vastes non seulement l'intérêt de certains intellectuels japonais vis-à-vis de la littérature russe mais également la diffusion de celle-ci dans ce pays, et cela dès la fin du XIX^e siècle.

Les spécialistes japonais distinguent en général trois périodes dans l'influence de la littérature russe au Japon. La première période qui couvre à peu près l'ère Meiji (1868-1912) vit au travers du travail d'un Futabatei, par exemple – mais il ne fut pas le seul –, le courant naturaliste japonais se constituer sous l'influence – entre autres – de l'œuvre emblématique de Tourgueniev. 1883, avec la parution de la traduction de la toute première œuvre de la littérature russe en japonais, « La fille du capitaine » (1836) de Pouchkine (1799-1837), peut en être considérée comme l'année inaugurale. La deuxième période, durant l'ère Taishô (1912-1925), se caractérise,

au travers notamment de l'œuvre de Tolstoï (1828-1910), par l'émergence du sujet, du « je » dans la littérature japonaise ; et la troisième, enfin, une fois entré dans l'ère Shôwa (1925-1989), parce que le grand critique japonais Kobayashi Hideo (1902-1983) a appelé la découverte du « moi social » principalement au travers d'une nouvelle approche de l'œuvre de Dostoïevski.

Le premier ouvrage de Dostoïevski présenté au public japonais fut *Tsumi to batsu*, une version abrégée de *Crime et châtiment* (1866) publiée à Tôkyô en 1892-1893 à partir de la traduction anglaise parue à Londres en 1886. D'autres traductions suivirent et, en 1924-1925, parurent les premières « Œuvres complètes de Dostoïevski », *Dosutoêfusukû zenshû*, en dix volumes. Y figuraient bien sûr *Les Frères Karamazov* (1879-1880) et, surtout, pour le sujet qui nous intéresse ici, *L'Idiot* (1868-1869) dont la traduction avait été confiée à un des plus éminents russologues de l'époque Yonekawa Masao (1891-1965). À partir des années 1930 et jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale Dostoïevski ne cessera d'avoir une très forte influence sur les écrivains et intellectuels japonais, notamment ceux qui se rattachaient au courant du *watakushi shôsetsu*, « roman-je » ou « roman du moi ». Son influence perdurera également après-guerre et se fera sentir notamment sur les œuvres du mouvement dit de la « littérature prolétarienne ». L'intégralité des œuvres de Dostoïevski fut retraduite durant cette période et une nouvelle édition de ses « Œuvres complètes » parue en 1962, cette fois en 21 volumes.

D'une manière générale, c'est à partir des années 1910-1920, que les traductions des œuvres de la littérature russe, maintenant réalisées à partir de leur langue d'origine, ont commencé à se multiplier : Tchekhov (1860-1904), Gorki, entre autres, Tolstoï, bien sûr... et leur influence sur la production littéraire des écrivains japonais n'a cessé de grandir – influence véritable à présent et non plus simple exercice d'admiration et d'imitation.

En ce qui concerne Gorki, qui nous intéresse ici plus particulièrement, il fut essentiellement présenté au Japon par le russologue Nobori Shomu (1878-1958). Auteur de très nombreuses études et publications, ce dernier est considéré comme l'un des principaux « passeurs » de la littérature russe au Japon. Les *Bas-Fonds* furent traduits par ses soins sous le titre de *Donzoko* en 1910.

Il est intéressant de le noter, l'intérêt que les Japonais manifestèrent pour la littérature russe n'était pas lié uniquement à des considérations artistiques ou esthétiques, mais reposait également sur des préoccupations plus vitales et stratégiques : il s'agissait de connaître

dans toutes ses dimensions un pays et un peuple qui constituaient, depuis l'ouverture de Meiji – et même avant –, une menace certaine pour l'archipel. Et ce n'est pas un hasard, si les épisodes tragiques de la guerre russo-japonaise (1904-1905), de la Révolution russe ou encore de la conquête par les Japonais de la Mandchourie et les prémices de la seconde guerre sino-japonaise dans les années 1930 provoquèrent, à chaque fois, un regain d'intérêt pour les œuvres des écrivains russes. C'est d'ailleurs dans le cadre de ce dernier conflit et de l'intérêt suscité par les terres de l'Oussouri et de la Sibirie orientale que fut présenté et traduit en 1941, sous l'égide de l'Office de renseignement sur la Mandchourie, le troisième et dernier ouvrage auquel nous nous intéresserons ici, à savoir *Dersou Ouzala*, l'œuvre de l'écrivain-explorateur Vladimir Arséniev publiée à Moscou en 1923.

Le détour était peut-être un peu long pour en arriver à Kurosawa, mais il m'a semblé nécessaire pour bien montrer combien le terrain était propice pour que celui-ci, qui naquit en 1910, rencontre la littérature russe et ses principaux auteurs. La connaissance qu'il en acquit se fit très certainement au travers des traductions que je viens de citer et qu'il eut entre les mains dès son adolescence... comme d'ailleurs un grand nombre de ses compatriotes. Le détour était, en effet, également nécessaire pour bien montrer que l'intérêt que Kurosawa a pu manifester pour cette littérature

était loin d'être marginal : une grande partie des Japonais de cette époque plongea avec délice et ferveur dans la littérature russe et s'en régala autant que lui – il faudra garder ce fait en mémoire lorsqu'on abordera la question de la réception, pour le moins contrastée, des films « russes » de Kurosawa par le public japonais.

Signalons, enfin, dans le même ordre d'idées, que l'importance de l'influence de la littérature russe sur la société japonaise



apparaît clairement dans le fait que l'on trouve plusieurs adaptations de romans russes parmi les tout premiers films japonais inspirés de la littérature non japonaise : *Kachûsha* (Katyusha) ⁶ réalisé dès 1914 par Hosoyama Kiyomatsu (1888- ?) à partir du roman *Résurrection* (1899) de Tolstoï – film qui présentait la particularité d'être tourné en costumes et en décors « russes » mais avec des *oyama* dans les rôles féminins, c'est-à-dire des acteurs masculins spécialisés dans les rôles féminins du théâtre *kabuki* – ou encore, quatre ans plus tard, en 1917, *Ikeru shikabane*, « Le Cadavre vivant », un film de Tanaka Eizô (1886-1968) d'après la pièce de théâtre éponyme (1911) du même Tolstoï. Citons encore ⁷, bien que plus tardif, mais qui témoigne de la constance de l'intérêt des Japonais pour cette littérature, *Sensô to heiwa*, adaptation de *Guerre et paix* (1863-1869) réalisée en 1947 par Yamamoto Satsuo (1910-1983) et Kamei Fumio (1908-1987) –, un film qui, tout en suivant le roman de Tolstoï, permettait à ses auteurs d'engager une réflexion sur la tragédie que venait de vivre leur pays.

2. KUROSAWA ET LA LITTÉRATURE RUSSE

Sur les trente films que Kurosawa a tournés, quinze – si mes comptes sont bons –, soit exactement la moitié, sont des adaptations – plus ou moins libres – de romans, de nouvelles, ou encore de pièces de théâtre. Parmi ces adaptations, six reposent sur des ouvrages de littérature non japonaise : *Macbeth* (*Kumonosu-jô*, « Le Château de l'araignée », 1957) et *Le Roi Lear* (*Ran*, 1985) de Shakespeare (1564 ?-1616), *King's Ransom* (*Tengoku to jigoku*, « Le Paradis et l'enfer », 1963) d'Ed McBain (1926-) et les trois œuvres de la littérature russe dont il est question ici.

-
6. D'après Richie et Anderson, *Résurrection* fut plusieurs fois portée à l'écran par des cinéastes japonais et cela jusqu'en 1950 où le rôle principal fut tenue par Kyô Machiko (1924-), le film se déroulant en Hokkaidô (Donald Richie, Joseph L. Anderson, *The Japanese Film : Art and Industry*, préface de Kurosawa Akira, New York, Grove Press, inc., 1959, p. 330). Il est intéressant de noter, par ailleurs, que, au Japon, « tous les films mettant en scène une héroïne se sacrifiant furent catégorisés en tant que *kachûsha-mono* [films de type "kachûsha"] d'après le nom de l'héroïne du *Résurrection* de Tolstoï » (*ibid.*, p. 316).
 7. D'après Anderson et Richie toujours, « dans les premiers temps [du cinéma japonais] une majorité [des adaptations d'ouvrages de la littérature étrangère] était russe – pas de Dostoïevski, mais de nombreux [livres de] Tourgueniev, Gorki et Tolstoï » (D. Richie, J. L. Anderson, *op. cit.*, p. 330).

On le voit, si, contrairement à l'idée répandue d'un Kurosawa « cinéaste occidental(isé) », celui-ci n'est allé chercher ses scénarios hors du Japon qu'à six reprises (et encore *Ran* se présente comme une adaptation très libre du *Roi Lear*), en revanche, l'importance des œuvres de la littérature russe apparaît clairement, au moins par leur nombre – trois sur six –... mais également, comme on va le voir, par la façon dont il les a traitées... et la place qu'elles occupent dans sa filmographie.

Il me semble toutefois (ouvrons ici une parenthèse que l'on refermera rapidement) que les affirmations péremptoires que l'on trouve ici et là dans certains articles consacrés au réalisateur japonais, affirmations telles que : « Kurosawa, le Japonais, plus marqué par la littérature russe que par sa propre culture ⁸ », sont à la fois inexactes – il n'est qu'à voir le nombre d'ouvrages de la littérature japonaise que Kurosawa a adaptés – et absurdes... – il suffit pour s'en convaincre de lire ses mémoires et les interviews qu'il a données tout au long de sa carrière... –, car elles conduisent à commettre de graves contresens et sur l'homme et sur l'œuvre.

À l'évidence, en effet, Kurosawa appartient à cette génération de Japonais avides, dès leur plus jeune âge, de lecture et de littérature – littérature japonaise et littérature du monde entier –, comme en témoigne l'extrait suivant de son autobiographie :

« Et, tout en marchant, d'un bout à l'autre de ce trajet, qui me conduisait à l'école [en fait au collège] et m'en ramenait, je lisais.

« C'est le long de ce chemin que je lus les romanciers japonais [Higuchi Ichiyô] (1872-1896), [Kunikida Doppo] (1871-1908), [Natsume Sôseki] (1867-1916), et le Russe Ivan Tourgueniev. Je lisais des livres que me prêtaient mon frère et mes sœurs, mais aussi des livres que je m'achetais de mes deniers. Je lisais tout ce qui me tombait sous la main, que j'y compris ou non quelque chose. À ce stade de ma vie, je ne comprenais pas encore grand-chose à la psychologie humaine, mais j'étais sensible aux descriptions de la nature. Il y a un passage de Tourgueniev que j'ai relu mille fois, dans le début du *Rendez-vous*, où est décrit le paysage : "Rien que par le son des feuilles sur les arbres dans la forêt, vous pouvez dire quelle est la saison ⁹". »

Kurosawa lut, et apprécia très tôt, la littérature russe, tout d'abord parce que, on l'a vu précédemment, elle était largement accessible et disponible au Japon, ensuite parce qu'il y avait été ini-

8. Claude-Marie Trémois, « L'Idiot – La douceur japonaise », *Télérama*, n° 1626, 11 mars 1981, p. 31.

9. Kurosawa Akira, *Comme une autobiographie*, traduit de l'anglais par Michel Chion, Paris, Seuil/Cahiers du cinéma, 1985, p. 60-61.

tié par son frère aîné auquel le liait un profond attachement, et, enfin, comme on le voit dans l'extrait ci-dessus avec Tourgueniev – même s'il ne l'a pas porté à l'écran –, parce qu'il partageait avec ses auteurs une profonde communauté de vue et de sentiments.

Il est ainsi extrêmement significatif de voir que les trois « films russes » de Kurosawa ont en commun d'avoir été des projets portés très longtemps par le cinéaste et, en ce qui concerne *L'Idiot* et *Les Bas-Fonds*, de plonger leurs racines dans ses lectures d'adolescence. Voilà ce que dit sur ce point, au sujet de *L'Idiot*, Kurosawa lui-même :

« En vérité, j'avais décidé [de réaliser *L'Idiot*] avant *Rashômon*. J'avais lu avec ferveur Dostoïevski depuis ma jeunesse et je voulais à tout prix en faire un film. Bien sûr je ne me compare pas à Dostoïevski, mais c'est vraiment mon écrivain préféré. Dostoïevski est un homme dont les écrits nous servent de soutien moral pour continuer à vivre ¹⁰. »

Il en va de même de la pièce de Gorki lue dans sa jeunesse, Gorki qui faisait partie de ses écrivains favoris ¹¹.

Quant à *Dersou Ouzala*, l'intérêt de Kurosawa pour le livre remontait au moment de sa parution au Japon, époque qui voyait Kurosawa s'essayer à l'écriture de scénarios qu'il ne réalisa jamais dont *Daruma dera no doitsujin* (Un Allemand au temple de Daruma, 1941) :

« L'adaptation cinématographique de *Dersou Ouzala* est une chose à laquelle je pensais depuis plus de trente ans. Cela remonte à l'époque où j'étais assistant-réalisateur et où, passionné par les récits d'exploration, j'avais lu par hasard le livre *Dersou Ouzala* et avais adoré le personnage de Dersou ¹². »

Kurosawa avait tout d'abord envisagé de le tourner juste après *L'Idiot* – soit dix-huit ans plus tôt, au tout début des années 1950 –, mais après avoir entrepris l'écriture du scénario avec Hisaita Eijirô et effectué des repérages en Hokkaidô où il avait envisagé de le tourner, il prit conscience que la nature japonaise ne correspondait pas à l'image des paysages de l'Oussouri et abandonna le projet – ou plutôt, comme il le dit lui-même, l'enfouit au plus profond de son cœur.

10. Tsuzuki Masaaki, *Kurosawa Akira (1) Sono ningen kenkyû. (2) Sono sakuin kenkyû* [Kurosawa Akira (1) L'homme. (2) L'œuvre], Tôkyô, Intanaru shuppan, 2 volumes, 1976 ; vol. 2, p. 126.

11. *Ibid.*, p. 202.

12. *Ibid.*, p. 307.

3. LES ADAPTATIONS DE KUROSAWA : QUESTION(S) DE FIDÉLITÉ... OU LA FIDÉLITÉ EN QUESTION

Outre le caractère ancien des projets d'adaptation cinématographique qui se trouvent à l'origine de chacun de ces trois films, ceux-ci partagent (au moins) un autre point commun : celui d'avoir été reconnus – et salués – comme des films extrêmement fidèles aux œuvres originales.

Pour chacun pourtant, la démarche de Kurosawa fut différente et la fidélité en question ne se réalisa pas de la même manière empruntant chaque fois un cheminement différent.

3.1. *L'Idiot* : fidélité aveugle

En ce qui concerne l'adaptation de *L'Idiot*, Kurosawa et son co-scénariste, Hisaita Eijirô, accomplirent différentes transpositions. Ils transposèrent l'action dans l'espace : géographique – de la Russie au Japon –, culturel – d'une civilisation « slave » à une civilisation non slave ou asiatique –, et religieux – d'une civilisation chrétienne à une civilisation bouddho-shintô-confucéenne. Ils la transposèrent également dans le temps : du XIX^e siècle au milieu du XX^e siècle, et modifièrent par ailleurs la condition sociale des personnages en choisissant des héros appartenant à la bourgeoisie commerçante pour remplacer ceux que Dostoïevski avait fait vivre au sein de l'aristocratie. Et on pourrait relever encore une sixième transposition, climatique celle-là : en passant des saisons douces ou chaudes à l'hiver le plus froid.



Pourtant, malgré toutes ces modifications, d'aucuns considèrent en général, parmi la critique occidentale et russe, qu'il s'agit

là du film « le plus intelligemment fidèle à l'univers de Dostoïevski ¹³ ».

L'une des premières raisons que l'on peut avancer pour expliquer ce paradoxe est que, ces changements mis à part – même s'ils ne sont pas négligeables –, Kurosawa est d'une fidélité exemplaire, sinon bornée, à l'œuvre originale. Et que, aux yeux occidentaux en tout cas, cette fidélité faisait plus sens que la réussite ou l'échec des différentes transpositions.

Un exemple très éclairant de cette fidélité, recherchée et revendiquée, nous est donné par Kurosawa lui-même, au travers d'une anecdote relatée au cours d'un entretien qu'il a eu avec l'écrivain Inoue Hisashi en 1988 :

« Il s'agit exactement de cela dans les romans de Dostoïevski... Tout ce qui est important est décrit avec une attention qui va jusque dans les moindres détails.

« Dans *L'Idiot*, il y a un moment où Mychkine dit à Nastassia "vous n'êtes pas vraiment ce genre de femme..." Hara [Setsuko] me demanda alors : "Monsieur Kurosawa quelle expression dois-je avoir ici ?" Après un temps d'hésitation, je lui dis : "Attendez. [Et j'appelle :] Nomura apporte le livre !". Je relus le passage dans lequel était écrit : "À ce moment-là Nastassia sourit ironiquement." Aussi dis-je [à Hara] "essaye de sourire ironiquement". Ce qu'elle fit, et Mori [Masayuki, qui joue Mychkine/Kameda], surpris, vint me dire : "Fantastique, cette mise en scène est fantastique ! Fantastique !" Mais il n'en était rien... c'était simplement écrit dans l'original. (Rires) ¹⁴ »

D'après Hisaita Eijirô, Kurosawa aurait lu pas moins de sept fois *L'Idiot* avant d'en achever la version cinématographique.

Nombreux, cependant, sont ceux qui, comme le grand spécialiste américain du cinéma japonais en général et de Kurosawa en particulier, Donald Richie, voit dans ce parti pris du réalisateur une des limites du film et le plus gros travers de sa mise en scène :

« La foi de Kurosawa dans son auteur était si forte, et si aveugle, qu'il a semblé penser que le simple fait de filmer les scènes du roman donnerait le même effet sur l'écran que celles-ci ont sur la page ¹⁵. »

-
13. Michel Estève, « Hakuchi (*L'Idiot*) – II – Une pureté fascinante », *Études cinématographiques*, « Akira Kurosawa », n° 30-31, 1^{er} trimestre 1964, p. 50-54 ; p. 51.
 14. Kurosawa Akira, *Zenshû Kurosawa Akira* (Œuvres complètes : Kurosawa Akira), Tôkyô, Iwanami shoten, 6 volumes, 1988 ; vol. 6, p. 359.
 15. Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1998 (3^e édition augmentée avec une nouvelle post-face), p. 82.

De fait, toute la controverse autour de *L'Idiot* de Kurosawa tourne autour de cette question de l'adaptation et d'une fidélité à l'œuvre qui, selon Kudo Takafumi, par exemple, est plus synonyme d'enfermement que de création, de « reproduction » que d'adaptation¹⁶. Comme le remarque par ailleurs celui-ci¹⁷, il y a dans l'adaptation de Kurosawa « une certaine annihilation des personnages » autres que Mychkine qui en viennent à ne plus présenter qu'une seule facette dont Mychkine offrirait, lui, la synthèse. Tout tourne autour du conflit que ce dernier entretient avec chacun et qui semble né de sa seule présence-existence au sein de leur groupe. De fait, plus qu'au roman c'est à Mychkine que Kurosawa a été fidèle. À lui, et aux trois autres principaux personnages, car c'est autour de leurs seuls faits et gestes que se circonscrit la totalité de l'action du film, les personnages « secondaires » du roman étant gommés ou éliminés, voire dénaturés – la mère d'Aglaé/Ayako par exemple.

Ce qui n'a pourtant en rien diminué les éloges des critiques européens au sujet de la fidélité du réalisateur vis-à-vis non seulement de l'écrivain mais également de l'œuvre... L'adaptation de *L'Idiot* est cependant si particulière et la controverse à son sujet si vive que je m'en tiendrai pour le moment à ces quelques considérations de façon à pouvoir continuer de présenter les autres films dans l'ordre chronologique de leur réalisation – j'y reviendrai plus loin.

3.2. Les Bas-Fonds : fidélité complète

Le tournage des *Bas-Fonds* fut d'après les témoignages de Kurosawa et des autres acteurs facile et agréable. Une véritable partie de plaisir à l'opposé des affres de *L'Idiot*. La rédaction du scénario, selon, Oguni Hideo qui en était le co-auteur avec Kurosawa, ne leur donna « absolument aucune peine » :

« Il y avait une base solide ; de plus, on s'entendait bien [Kurosawa et moi] et on n'avait pas à prendre des gants l'un envers l'autre. Quand, une fois effectué le choix d'écrire [le scénario] en restant fidèle à l'œuvre originale, on a annoncé qu'on allait terminer de l'écrire en deux semaines et revenir, personne ne nous a cru et on a dit que c'était des bobards... Mais une fois que nous avons commencé à écrire, c'est allé très vite et on a trouvé que le résultat était bon, alors on est revenu au bout de deux semaines, comme on en avait pris l'engagement public¹⁸. »

16. Kudo T., *op. cit.*, p. 214.

17. *Ibid.*, p. 222.

18. Kurosawa A., *Zenshû Kurosawa Akira, op. cit.*, vol. 4, p. 356.

L'adaptation des *Bas-Fonds* repose, comme celle de *L'Idiot*, sur différentes transpositions ; dans l'espace tout d'abord : de la Russie au Japon, dans le temps ensuite – mais à rebours cette fois par rapport à *L'Idiot* – : de la fin de l'époque impériale/tsariste à l'époque d'Edo (1603-1868). Le pari pour Kurosawa était double : s'attaquer à la fois à l'un de ses auteurs préférés, Gorki, et à la mise en scène d'une pièce de théâtre pour, disait-il, « voir ce dont il était capable ¹⁹ ». La réalisation de ce film à partir d'un classique du répertoire du théâtre japonais moderne fut ainsi l'occasion pour Kurosawa, qui venait de terminer *Le Château de l'araignée* adapté de Macbeth, de poursuivre sa réflexion sur les rapports entre cinéma et théâtre :

« Les *Bas-Fonds*, au Japon aussi, ont à ce jour été joués de nombreuses fois sur les scènes du théâtre *shingeki* [le théâtre moderne d'inspiration occidentale], mais la plupart [des mises en scène] donnaient à voir le triste spectacle de personnes gémissant dans les bas-fonds de l'existence.

« En ce qui concerne mon film, les *Bas-Fonds*, en revanche, il décrit de façon plutôt amusante et incontestablement gaie des gens qui, même s'ils vivent dans les bas-fonds de l'existence, tentent de surnager et de vivre, comme vit la mauvaise herbe, avec énergie, sans avoir perdu tout espoir ni abandonné leurs rêves quant au futur ²⁰. »

Foin du pathétique, de la désespérance et du sordide intégral, Kurosawa a voulu en faire un film où l'on pouvait rire – où l'on pouvait *aussi* rire, car le noir n'est jamais loin :

« [...] dans les moments où en apparence les gens s'amuse, comme pendant la scène où on entend le *bakabayashi* [musique de fête rythmée par les tambours et les flûtes], j'ai voulu ajouter des touches sombres.

« Sous le pouvoir tyrannique des *shôgun* Tokugawa, la vie du peuple d'Edo se caractérisait par l'absence totale de liberté. Je pense que c'était extrêmement suffocant... les gens, dans un tel lieu, essayaient de noyer leur colère, leur rancœur... je voulais parvenir à créer une atmosphère qui fasse sentir cela ²¹... »

Malgré le parti pris initial de faire un film qui soit *aussi* « joyeux », la fidélité au texte de Gorki est totale – jusque dans le respect des actes de la pièce (ouverture en fondu). Selon Aldo Tassone, il n'y aurait qu'une seule réplique ajoutée par Kurosawa lorsque Kahei/Louka s'adresse à Rokubei/Kostylev en lui assurant

19. D. Richie, *op. cit.*, p. 125.

20. Tsuzuki M., *op. cit.*, vol. 2, p. 202.

21. *Ibid.*, p. 204.

que « celui que personne n'aime a ses jours comptés ²² ». Pour Donald Richie, cependant, une autre réplique a été ajoutée, celle par laquelle le joueur, en réponse à celui qui le menace de se retrouver en enfer s'il continue à vivre ainsi, affirme qu'il s'y trouve déjà ²³. Notons, au passage, que ces deux ajouts de Kurosawa vont à l'opposé du parti pris initial et tirent le texte vers le sombre

Sur le plan du scénario, le double défi de Kurosawa de mettre en scène Gorki en transposant la pièce à l'époque d'Edo est une réussite totale tant le texte de l'écrivain russe apparaît plausible sinon « naturel » dans la bouche de ces personnages d'une autre époque et d'un autre lieu...

Pas d'effets de caméra particuliers, mais l'intelligence de la composition des scènes – notamment celles qui réunissent la plupart des personnages – est vertigineuse, des scènes qui nous donnent à voir « tout », du premier plan au fond du champ, en nous proposant différents niveaux de lecture. La seule ponctuation est celles des entrées et des sorties des acteurs soulignées par le claquement sec des portes coulissantes, et celui des *cut*, secs également. Peu de gros plans, des acteurs qui parlent sans qu'on distingue bien toujours où ils se trouvent – et le spectateur devant l'écran se surprend à avancer la tête en direction de la voix, comme au théâtre...

Si la fidélité au texte est totale, la lecture qu'en propose la mise en scène est, elle, réellement kurosawaienne. Et la réussite du film tient sans doute à cela. Peut-être également que l'époque d'Edo était *vraiment* un cadre propice à l'adaptation – à la différence de l'Hokkaidô de *L'Idiot* –, à moins que ce ne soit Kurosawa lui-même qui, par son travail, l'ait rendue telle en réussissant – une nouvelle fois à la différence de *L'Idiot* – à se dégager du « poids de l'auteur ».

Sur le plan de l'adaptation encore – et toujours à la différence de *L'Idiot* –, Kurosawa a peut-être également été aidé par le fait que bouddhisme et christianisme se rejoignent sans doute plus en ce qui concerne leur vision de l'enfer qu'en ce qui concerne la question du destin ou de l'espoir messianique... Dans le groupe que Kurosawa met sous nos yeux, chacun a ou voit des solutions pour les autres – certains des autres – ou pourrait être lui-même la solution de l'autre, mais aucun n'a de solution pour lui-même, jamais... et tous refusent celle qui leur est suggérée. Le monde est un et toutes les choses – et les destins – sont liées. Cela sera souvent le cas dans les films de

22. Aldo Tassone, *Akira Kurosawa*, Paris, Champs Contre-champs / Flammarion, 1990, p. 192.

23. D. Richie, *op. cit.*, p. 126.

Kurosawa, mais en général les personnages en prennent conscience avant que les choses ne deviennent irréversibles. Ici, seul Kahei/Louka, qui est lui-même sa propre solution, parvient à faire ce qu'il doit faire – et au moment où il faut le faire : fuir. Les autres n'arrivent jamais à ce niveau de lucidité.

« En ce qui concerne ce personnage [Louka], dans l'œuvre originale, il semble certain qu'il a, bien auparavant, tué une personne. C'est le personnage le plus difficile à saisir dans cette œuvre et on éprouve l'impression que c'est le plus mauvais. Le Louka [Kahei] de Hidari [Bokuzen], c'est le meilleur des *Bas-Fonds*, film ou pièce, que l'on ait vu jusqu'à présent. C'était difficile pour lui, mais c'est un homme qui joue admirablement, et c'est la personne qui correspondait exactement au rôle de Kahei ²⁴. »

Pour relever les défis sur lesquels reposait sa mise en scène, Kurosawa ne s'entoura que d'acteurs confirmés et il est évident qu'il prit un grand plaisir à les diriger. Kurosawa porte un intérêt certain à l'humain et si ses films sont souvent bâtis sur une relation duale, il aime à peindre des portraits de groupe en rassemblant, comme avec les « Sept samouraïs », *Shichinin no samurai* (1954), des personnages aux caractères différents. En cela, il est certain que la pièce de Gorki lui offrait un sujet en or, comme allant de soi, et l'étonnant au regard de sa passion pour la littérature russe aurait été qu'il ne la portât pas à l'écran.

La « clarté » présente dans la version de cette pièce par Kurosawa relève en grande partie de ce souci de l'humain, et tient également au fait que le réalisateur s'est attaché à dépeindre les personnages des bas-fonds en deux groupes distincts. Celui de ceux qui se résignent à leur sort : l'ancien *samurai* (Chiaki Minoru), Osen, la prostituée (Negishi Akemi) qui se réfugie dans le rêve, Tatsu (Tanaka Haruo), le joueur (Mitsui Koji), la marchande Otaki (Kiyokawa Nijiko). Et celui de ceux qui ne s'y accoutument pas et veulent – ou disent vouloir – s'extraire de leur condition : le voleur au caractère bien trempé, Sutekichi (Mifune Toshirô), la sœur de la propriétaire, Okayo (Kagawa Kyoko), ou encore l'acteur (Fujiwara Kamatari), sans oublier la femme malade, Asa (Miyoshi Eiko).

Pour rendre l'aspect à la fois tumultueux et brouillon du quotidien de ses personnages, pris sur le vif – Tsuzuki parle à ce propos de symphonie ²⁵ –, Kurosawa a utilisé un procédé qu'il avait testé

24. Tsuzuki M., *op. cit.*, vol. 2, p. 205-206.

25. *Ibid.*, p. 212.

notamment au cours du tournage des « Sept samourais » ainsi que dans celui des « Chroniques d'un être vivant », *Ikimono no kiroku*, 1955, un procédé consistant à utiliser plusieurs caméras pour saisir des scènes entières au travers d'une seule prise – le plus long plan-séquence de *Donzoko* dure près de huit minutes.

« Avec la méthode qui consiste à filmer de cette façon [...], le temps de jeu se raccourcit par rapport à la technique du montage cinématographique. Cela devient vraiment plus court. Les dialogues se superposent et dix minutes deviennent huit ou bien encore beaucoup moins. Je pense que ce que l'on appelle « le temps du film » est naturel, et cela signifie que la mise en scène doit suivre le « temps de la réalité ». On met en scène le jeu [des acteurs] d'un seul tenant jusqu'au moment où cela se termine, sans rien abrégé²⁶. »

À la différence de *L'Idiot*, ce qui frappe dans *Donzoko* lorsqu'on le visionne à la suite de ce dernier, c'est la maîtrise complète du sujet et de la technique au service du projet artistique qui caractérise le travail propre de Kurosawa... la rigueur de l'exposé, encore, et une économie de moyens (deux décors seulement) assez étonnante par son efficacité et son caractère presque invisible – on est loin d'en prendre tout de suite conscience la première fois que l'on voit le film. Je donnerai un seul exemple : par le simple fait de montrer, au début du film, des « gens de la ville » jetant leurs ordures vers les « bas-fonds » – une scène inventée par Kurosawa – et le seul mouvement de la caméra qui suit la chute des détritits, il nous donne à sentir, à palper, le confinement, l'isolement du monde dans lequel il nous conduit : un monde à l'extérieur des murs, à l'extérieur de la vie – un effet plus efficace et moins coûteux que celui que devait induire les tonnes de neige de l'Hokkaidô utilisées pour *L'Idiot*.

Le tournage de *Donzoko* se déroula en deux temps : près d'un mois et demi de répétition impliquant quotidiennement tous les acteurs en costume, les techniciens, et les caméras tournant à vide, puis un temps de tournage très court d'une quinzaine de jours. Un mois et demi pour décider de tout : le jeu de chacun, la « chorégraphie » d'ensemble, les mouvements des personnages et des caméras, les placements « sur la scène » ; et, à l'arrivée, un film où les acteurs vivent plus qu'ils n'interprètent leur rôle. De fait, tout est vraiment réaliste dans les costumes – y compris leur usure après plus de cinquante jours de répétition – et les décors, même si ceux-ci sont clairement organisés pour fonctionner comme une scène.

26. *Ibid.*, p. 203.

« Pour aucun film, on n'a autant répété. Après s'être entraîné de façon systématique, dans un décor extérieur et un décor intérieur, on a tourné d'une traite [...]. Avec trois ou quatre caméras. Même dans les scènes où tout le monde apparaissait, il n'y avait en général qu'une seule prise. À un moment du tournage, Chiaki [Minoru] en plein milieu de la prise définitive a cassé la lanière de sa sandale... lorsqu'il s'en est aperçu, il s'est, comme si de rien n'était, appuyé contre un pilier, l'a refixée et est sorti... "Quel culot ce type !" ai-je pensé, mais c'était vraiment intéressant... après tout, c'était pour cela que l'on avait tant répété ²⁷ »

En jouant la carte du réalisme tout en conservant des performances d'acteurs qui restaient fondamentalement « théâtrales », Kurosawa parvint indéniablement à proposer avec ce film, comme l'écrit Yoshimoto Mitsuhiko, « un autre modèle innovant pour l'adaptation d'une pièce de théâtre au cinéma ²⁸ ». Kurosawa chercha d'ailleurs à conserver jusqu'au bout un caractère théâtral à son film, comme il nous le signifie, juste après la dernière scène au moment où apparaît le mot fin, avec le claquement du *hyôshigi*, le claquoir du théâtre japonais qui marque la fin du spectacle et renvoie le spectateur au monde réel.

3.3. *Dersou Ouzala* : fidélité sélective

Comme cela avait été le cas pour *L'Idiot* et *Les Bas-Fonds*, l'adaptation de *Dersou Ouzala* fut elle aussi saluée pour sa fidélité au contenu et à l'esprit du livre d'Arséniev. Mais à la différence de ce qui s'était passé pour les deux autres scénarios, l'adaptation ne reposa cette fois sur aucune transposition. Kurosawa resta non seulement fidèle à l'« espace » et au « temps » du livre, mais, pour la première et l'unique fois de sa carrière, il tourna hors du Japon, avec des producteurs et des acteurs étrangers, ainsi que dans une langue qui n'était pas la sienne.

Même si, on l'a vu, Kurosawa avait envisagé très tôt de faire un film à partir de l'ouvrage d'Arséniev, c'est l'effet conjugué de l'échec commercial de *Dodesukaden* en 1970 et de la grave crise personnelle qu'il traversait alors – il tenta de mettre fin à ses jours en décembre 1971 – qui l'amena à accepter la proposition des autorités russes de tourner un film en URSS. L'invitation avait été formulée une première fois à Kurosawa par le réalisateur soviétique Sergueï Guerassimov (1906-1985), lors de son passage au Japon

27. Kurosawa A., *Zenshû Kurosawa Akira*, op. cit., vol. 4, p. 357-358.

28. Yoshimoto Mitsuhiko, *Kurosawa – Film Studies and Japanese Cinema*, Durham, Duke University Press, 2000, p. 271.



cette même année 1971. L'idée fit son chemin dans l'esprit de Kurosawa qui, passant outre à ses réticences vis-à-vis des coproductions étrangères (ici Mosfilm et Nippon-Herald), finit par franchir le pas au vu de l'impossibilité de trouver des financements dans son propre pays. Après sa tentative de suicide, ce devait être à la fois le film du retour au succès mais aussi – surtout – celui du retour à la vie.

Du côté russe, si l'admiration envers le travail de réalisateur japonais était réelle et ses films

véritablement appréciés en URSS, inviter Kurosawa relevait également d'une « entreprise plus générale de séduction des Japonais ²⁹ » que les autorités soviétiques cherchaient à entraîner dans un projet ambitieux de partenariat concernant l'exploitation des ressources de la Sibérie.

Une fois l'invitation acceptée, Kurosawa hésita entre deux adaptations : celle des *Récits de la maison des morts* (1861-1862) de Dostoïevski et celle, donc, de *Dersou Ouzala* vers laquelle se porta finalement son choix. Le scénario fut écrit par Kurosawa lui-même et Yuri Nagibin – Kurosawa abandonnant pour la première fois ses co-scénaristes habituels. Véritable collaboration, leur travail aboutit à un résultat qui, tout en étant fidèle à l'original, brisa – à la différence de ce qui s'était passé pour les deux autres adaptations « russes » – la linéarité du récit originel d'Arséniev pour reconstruire l'histoire sous la forme d'un long et unique *flashback* en deux parties : 1910 > 1902 > 1907. Dans le numéro de mai 1974 de *Kinema junpô*, Kurosawa expliquait ainsi ses choix de scénariste :

29. D. Richie, *op. cit.*, p. 196.

« En ce qui me concerne, je redoutais de produire un scénario énorme et touffu et j'ai réduit à leur minimum les descriptions de la nature – en fait je n'ai presque rien mentionné à ce sujet. Pourtant, les gens qui l'ont lu n'ont pu faire abstraction du fait qu'à l'arrière-plan de cette histoire il y avait continuellement la présence de la nature effrayante, étonnamment belle et immense de la région de l'Oussouri. Ce que j'ai montré sans réserve lorsque le scénario est devenu film. À ce sujet, je dois dire que, s'il s'agit bien de l'adaptation des récits d'exploration d'Arséniev dans la région de l'Oussouri, dans les provinces maritimes et dans la chaîne de montagnes de Shikhote-Alin, j'ai cependant modifié ou omis des personnages, et, des trois expéditions, j'en ai fait deux. Par ailleurs, nombreux sont les points qui diffèrent de la véritable histoire. Avant tout parce qu'un film doit être un film. Ensuite, parce que les activités d'arpentage et de cartographie qui étaient l'objectif principal d'Arséniev sont des choses complexes : je ne les ai donc pas non plus incluses dans le scénario ³⁰. »

La fidélité au récit d'Arséniev n'est pas ainsi totale, non seulement pour les raisons que Kurosawa évoque ci-dessus, mais également parce que son adaptation rompt l'équilibre existant entre les trois lignes de force autour desquelles me semble s'articuler le livre, à savoir : Dersou, Arséniev lui-même et ce que je résumerai sous le terme de « la Taïga ». De ces éléments, Kurosawa n'en conserve véritablement qu'un seul : Dersou, réduisant le deuxième à un rôle de simple comparse – dont on peut se demander s'il a même une existence quand il n'est pas avec Dersou –, et traitant le troisième comme un décor – certes somptueux – dans la vie du premier et comme la métaphore d'un monde en train de disparaître. Arséniev, me semble-t-il, disait, dans son livre, autre chose de ces paysages fabuleux ainsi que de lui-même.

Certes, la nature dans ce film est superbe et elle l'est d'autant plus qu'elle est filmée « humainement » sans effet de caméra, sans esbroufe, et toujours à hauteur d'hommes. La séquence de la tempête ou encore celle qui ouvre la seconde partie sont véritablement inoubliables... Il n'en reste pas moins que le film est bâti presque exclusivement sur le personnage du chasseur gold, Dersou, et de sa relation avec le Capitaine, Arséniev lui-même. À tel point que Donald Richie évoque à leur sujet un comportement amoureux homosexuel ³¹ – ce qui donne une coloration particulière au « lapidaire » résumé du film que propose un site de vente de vidéos sur internet : « amitié virile dans la taïga ».

30. Kurosawa A., *Zenshû Kurosawa Akira*, *op. cit.*, vol. 6, p. 210.

31. D. Richie, *op. cit.*, p. 200-201.

C'est également ce déséquilibre par rapport au livre que souligne un critique japonais en rappelant les incessantes apostrophes « Capitan !... Dersou !... », « Dersou !... Capitan !... » qui rythment les aventures des deux personnages ³².

L'idée principale de Kurosawa était de montrer, au travers du personnage de Dersou, la nécessaire harmonie qui devait exister entre l'homme et la nature. Il s'en expliquait de la façon suivante :

« Je pense que c'est de l'attitude de ces hommes, qui, comme Dersou, vivent seuls dans la nature, la tiennent pour importante, la respectent et la craignent, que doivent essentiellement s'inspirer les hommes du monde actuel ³³. »

La civilisation actuelle est, selon Kurosawa, une civilisation malade. C'est une idée qui lui était chère dans la dernière partie de sa vie et sur laquelle il est revenu à plusieurs reprises, dans « Rêves » (*Yume*, 1990) notamment et aussi dans « Rhapsodie en août » (*Hachigatsu no kyôshikyoku*, 1991).

Qu'on ne s'y trompe pas cependant, avec ce film encore Kurosawa continuait de nous parler du Japon, Dersou présentant, comme le souligne Richie, toutes les caractéristiques d'un valeureux *samurai* : compétence, efficacité, courage, loyauté, persévérance, précision, sobriété, frugalité, solitude... De la même façon, ce film est aussi un film sur le temps qui passe, sur la vieillesse et sur... Kurosawa lui-même. Il est difficile en effet, au vu des épreuves traversées par Kurosawa dans les années qui ont précédé la réalisation de ce film, de ne pas établir un parallèle entre Dersou et lui, tous deux luttant à la fois contre un monde qu'ils ne comprennent plus et qui ne les comprend (dans les deux sens du mot) plus, et contre un processus de vieillissement implacable et dégradant qui les prive petit à petit de leurs capacités physiques et intellectuelles...

Le film, avec ses multiples facettes, fut en tout cas, tout au long des quatre années que durèrent sa conception et sa réalisation, loin d'être une partie de plaisir équivalente à celle du tournage des *Bas-Fonds*. Et lorsque, de retour au Japon après deux années de tournage dans des régions dont les températures descendaient de plusieurs dizaines de degrés au-dessous de zéro, des journalistes demandèrent à Kurosawa quel était son état d'esprit, il leur répondit :

32. Tsuzuki M., *op. cit.*, vol. 2, p. 306-322.

33. *Ibid.*, p. 308.

« Pardon ? Mon état d'esprit actuel ? Eh bien, comment dire... je me sens comme si je venais de subir une très grave opération et que je quittais enfin l'hôpital ³⁴... »

Mais Kurosawa, si l'on reste dans la tonalité chirurgicale, ne put faire l'économie du choc postopératoire. L'histoire de ses relations avec les autorités soviétiques se termina, en effet, mal : à la grande colère du réalisateur – et sans bien sûr son accord –, ses producteurs acceptèrent, lors de sa sortie dans certains pays européens, l'Italie notamment..., vingt minutes de coupe sur les 2 heures 20 du film.

4. RETOUR SUR *L'Idiot* : ŒUVRE SUBLIME OU FILM RATÉ ?

Plus qu'avec Gorki ou Arséniev, c'est toutefois avec Dostoïevski que Kurosawa entretient le plus d'« affinités » ... Je voudrais donc à présent me repencher sur le cas de *L'Idiot* à la lumière de ce que l'on vient de voir et en laissant tout d'abord la parole à Kurosawa. Il s'agit d'extraits de différentes interviews données à des revues ou journaux japonais dans lesquels le réalisateur explique sa relation avec l'écrivain russe et son rapport à *L'Idiot* :

« J'aime la littérature russe et je l'ai vraiment beaucoup lue, mais c'est dans la lecture de Dostoïevski que je me suis plongé le plus éperdument et, finalement, c'est lui que je préfère ³⁵. »

« Le plus important dans [*L'Idiot*], c'est la volonté de décrire un être humain beau et positif. Il n'y a pas de travail plus difficile que celui-là. Particulièrement à l'époque actuelle où tous les écrivains non seulement japonais mais également européens ont, sans exceptions, abandonné l'idée de faire le portrait de personnes belles et positives. Il est vrai que c'est là une tâche immense et sans fin. Ce que l'on appelle la beauté, c'est l'idéal. Mais l'idéal, même dans notre pays, même dans l'Europe civilisée, c'est une chose qui est encore loin d'être réalisée ³⁶. »

« Quand j'étais en train de faire ce travail, c'était très pénible... Vraiment très difficile à faire. Parfois je voulais réellement mourir, n'est-ce pas... le poids était énorme... Dostoïevski pèse très lourd quand on est dessous. En ce qui me concerne, en tournant ce film, j'ai eu l'impression que je comprenais vraiment pour la première fois ce qu'endurent les lutteurs de *sumô* et, en même temps, j'ai eu le sentiment d'apprendre comme jamais ³⁷. »

34. *Ibid.*, p. 320.

35. *Ibid.*, p. 125.

36. *Ibid.*

37. *Ibid.*

Au critique Shimizu Chiyoda qui lui demandait de préciser ce qu'il aimait chez Dostoïevski, Kurosawa fit la réponse suivante :

« J'ai une très grande admiration [pour Dostoïevski]. Je l'ai vraiment beaucoup lu. J'ai lu aussi beaucoup d'études critiques dont on peut tirer de nombreux enseignements sur cet homme. Sur ses idées aussi... Mais en ce qui me concerne, la compréhension que j'ai de lui est simple. Si je résume, je dirais qu'il n'existe pas à mes yeux d'autres personnes qui soient dotées comme lui d'une telle gentillesse et d'une telle bonté. Et je pense que chez lui celles-ci – comment le dire ? –... dépassent le niveau de l'être humain ordinaire. En d'autres termes, s'il nous arrive de compatir [envers autrui], par exemple lorsque l'on assiste à des événements extrêmement tragiques, notre compassion se limite souvent à détourner le regard. Lui, il ne détourne pas les yeux, il regarde et il souffre avec [ceux qui souffrent]. C'est ce qui me fait dire qu'il possède là une qualité qui n'est pas humaine mais divine ³⁸. »

Et quand Shimizu lui demande si c'est cela qu'incarne à ses yeux le personnage de Mychkine. Kurosawa répond par l'affirmative en ajoutant que c'est justement « cela [qu'il] ne peut s'empêcher d'aimer ³⁹ ».

Dans un texte de présentation de *L'Idiot* rédigé par Kurosawa lui-même, on peut lire par ailleurs ces lignes :

« On dit que l'intention de Dostoïevski en écrivant *L'Idiot* était de décrire un être humain véritablement bon. Mais, dans ce monde, pour concevoir un tel personnage, on est obligé d'en faire une existence atteinte par une maladie que l'on appelle idiotie. [...] Un tel être humain ne peut être envisagé sauf s'il s'agit d'un enfant ou d'un malade.

« Mais, en vérité, c'est ce monde-là lui-même qui est malade. Pourquoi l'être humain a-t-il fabriqué un tel monde ? Pourquoi l'être humain a-t-il tué sa propre compassion ? Pourquoi ne peut-il pas vivre sans piétiner la bonté des autres ? Pourquoi ne peut-il aimer les gens qui, comme le héros de cette histoire, sont purs et innocents... des gens qui ne se méfient pas, qui ne haïssent pas. Ce que je voulais dire avec cette œuvre, c'était cela. Bien sûr comparé à la profondeur de l'œuvre originale, mon travail n'est qu'un enfantillage. En ce qui me concerne, j'aime depuis longtemps ce héros et les personnages de cette œuvre. Je me suis efforcé de faire de mon mieux avec un profond respect pour l'auteur de l'œuvre original et [je conserve] une grande tendresse pour le film ⁴⁰. »

38. *Ibid.*, p. 126.

39. Une version en français (apparemment incomplète) de cette interview de Kurosawa par Shimizu Chiyoda publiée en deux parties dans les numéros d'avril 1952 et de février 1953 de la revue *Kinema junpô* figure dans le numéro 30-31 d'*Études cinématographiques*, *op. cit.*

40. *Eiga panfuretto*, mai 1951 ; Kurosawa, A., *Zenshû Kurosawa Akira*, *op. cit.*, vol. 3, p. 285.

On touche là le nœud du problème. Car si l'admiration de Kurosawa envers Dostoïevski et la vision commune de l'humanité qu'ils partagent au travers du livre *L'Idiot* sont évidentes, et finalement très clairement et très simplement exprimés par Kurosawa lui-même, l'attitude de ce dernier envers son film est, elle, extrêmement complexe et... déroutante... Écoutons-le encore :

« C'est devenu un film véritablement bizarre et déformé, cependant je le trouve agréable. Si l'on me parle de l'œuvre que je préfère, je dirai qu'il n'y a pas de film auquel je me sois autant donné corps et âme que celui-là et, à cause de cela, j'y tiens beaucoup ; de plus, à cause de toutes les mauvaises critiques [dont il a été l'objet], on a complètement négligé le travail de Mori et de Kuga notamment... je pense, par ailleurs, que tous les acteurs ont réussi une performance prodigieuse. Qu'ils réussissent si bien... je pensais que c'était quasiment impossible et pourtant ⁴¹... »

On comprend bien que, non seulement au regard de son investissement personnel – total – dans ce film ou encore de sa propre histoire – le rapport à son frère qui lui a fait découvrir ce livre –, mais plus encore vis-à-vis de son auteur favori, de son livre préféré, Kurosawa ne puisse accepter de s'entendre dire qu'il les a l'un et l'autre « mal servis » en commettant un film raté ou, pour le moins, en partie raté. Aussi le défend-il jusqu'au bout, quitte à utiliser des arguments qui ne sont pas, pour lui, des plus habituels :

« Ce film a pour réputation d'être un de mes échecs mais, au final, pour moi, ce n'en est pas un. En tant que spectacle, il n'a pas si mal marché et, de plus, dans le courrier que je reçois en général, c'est au sujet de cette œuvre que l'on m'écrit le plus. Si le film avait été mauvais ou bâclé, les spectateurs ne m'auraient pas manifesté de telles réactions. Sur ce plan, je fais confiance au public et les gens ont été touchés par cet "idiot" [...]. Quand un auteur ne triche pas et dit vraiment ce qu'il veut dire, le public le suit ⁴². »

Pourtant on ne peut s'empêcher de se demander quel film défend là Kurosawa, lui à qui sa réalisation coûta un effort surhumain – selon ses propres dires – et qui, avant même la sortie en salle du film, dut faire face aux critiques de ses propres producteurs (Shôchiku). Lui qui avait, à partir des 5 à 6 heures de *rushs*, monté un film d'une durée de 4 h 25 devant être projeté en deux parties et qui s'est entendu dire que les spectateurs... ne supporteraient jamais une telle longueur. Lui à qui on demanda de ramener la durée

41. Kurosawa A., *Zenshû Kurosawa Akira*, op. cit., vol. 3, p. 312.

42. Tsuzuki M., op. cit., vol. 2, p. 135-136.

du film à une seule projection d'environ deux heures. Lui qui, le refusant, et s'apercevant que les producteurs avaient commencé à remonter le film sans le prévenir, entra dans une phénoménale colère et prononça devant ses producteurs ces célèbres mots : « Si vous voulez vraiment couper, alors coupez le film dans le sens de la longueur ⁴³ ! ». Lui qui après s'être lancé corps et âme dans l'entreprise épuisante que fut le tournage de *L'Idiot* dut se contenter d'une première version de simplement 1h45 pour le Japon et 2h pour l'exportation, avant que l'on n'en arrive à la version de 2h 46 minutes que l'on connaît aujourd'hui... Pouvait-il être à ce point satisfait du film ainsi présenté ? Ou bien, dépité d'avoir dû, malgré son indignation, accepter les coupures sans oser aller jusqu'à la décision extrême qui aurait été de refuser tout net la sortie du film sous cette forme-là, s'acharna-t-il à le défendre à tout prix pour ce qu'il aurait pu (dû) être et non pour ce qu'il était à présent ? Car, comme le souligne le critique Yoshimoto Mitsuhiko,

« Même s'il n'est pas inhabituel pour un film, une fois terminé, de diverger du scénario original, dans le cas de *L'Idiot*, les différences entre le film et le scénario sont si grandes et si injustifiées sur le plan artistique, que ce n'est pas particulièrement honnête de la part de Kurosawa de considérer la version disponible du film comme un aboutissement satisfaisant de son intention artistique ⁴⁴. »

En fait, la question fondamentale serait peut-être moins de savoir si Kurosawa pouvait accepter d'avoir raté un film que de savoir s'il pouvait accepter d'avoir raté le film adapté de son roman préféré. Car soit les producteurs avaient raison et ils ont finalement rendu service à Kurosawa en amputant son film de deux heures – mais est-ce alors à l'avantage de l'artiste Kurosawa ? –, soit ils ont massacré l'œuvre et Kurosawa a préféré sauver sinon la face du moins ce qui restait d'un projet qui lui tenait à cœur et dont il savait qu'il n'aurait pas une nouvelle opportunité de le mener à bien... – et, dans ce cas, peut-être le succès qu'il a eu chez nous, sur lequel je reviendrai dans un instant, est-il le résultat d'un formidable malentendu... car n'est-ce pas un paradoxe que d'entendre les critiques occidentaux crier au chef-d'œuvre pour une œuvre qui n'est, au mieux, que la moitié de ce que voulait son auteur ?

La version originale servait-elle mieux l'histoire ? Était-elle « encore mieux » que la version que l'on connaît ? Les défauts et

43. *Ibid.*, p. 134.

44. Yoshimoto M., *op. cit.*, p. 191.

les qualités que l'on a relevés dans celle-ci s'y retrouvait-il ? Avec plus de quatre heures d'images, Kurosawa faisait-il mentir les spécialistes qui considèrent que le roman de Dostoïevski était de toute façon trop difficile à filmer car trop psychologique, trop dominé par les dialogues et relevant trop de l'intime, par définition difficilement « montrable » ? Il est impossible de répondre à ces questions, la version originale ayant été détruite...

Mais derrière toutes ces questions s'en cache une autre : Kurosawa n'a-t-il pas finalement mieux servi Dostoïevski dans ses autres films que dans celui qui est adapté de son roman – dans « L'Ange ivre » (*Yoidore tenshi*, 1948), comme il le suggérait lui-même, dans *Dodesukaden*, « Barberousse » (*Akahige*, 1965), « Vivre » (*Ikiru*, 1952), *Rashômon* (1950)... ? L'esprit de Dostoïevski est assurément tout aussi présent sinon plus dans les deux chefs-d'œuvre incontestables que sont ces deux derniers films, entre lesquels *L'Idiot* fut tourné, que dans *L'Idiot* même.

Dans le même ordre d'idées, le thème même de *L'Idiot* – l'incompréhension des autres qui fait basculer dans la folie – n'est-il pas servi de façon plus efficace dans ses *Chroniques d'un être vivant* et surtout dans *Dodesukaden* – au travers du *densha-baka* : « l'idiot au tram » –, ou dans *Ikiru*, encore, dans lequel « l'idiot » se réveille enfin et agit... que dans *L'Idiot* ?

En ce sens, d'ailleurs, Donald Richie reconnaît surtout – ou seulement – comme point positif de ce film le fait que l'on y trouve le brouillon de certains de ses suivants, sur le plan du contenu donc, mais aussi sur le plan de la composition et sur le plan technique. Certaines scènes de *Vivre* et des *Bas-Fonds* notamment semblent « répétées » dans *L'Idiot* : on notera ainsi l'utilisation de plusieurs caméras qu'il reprendra ensuite, la technique de l'effacement (*wipe*) pour passer d'une scène à une autre, l'utilisation de bruits indiquant le déroulement d'événements que l'on ne voit pas, hors cadre, comme le bloc de neige qui se détache du toit et qui annonce les corbeaux des *Bas-Fonds*... Le problème – déjà évoqué – de *L'Idiot* de Kurosawa reste toutefois, pour Richie, celui de son adaptation et de sa supposée fidélité absolue à l'œuvre originale :

« Un roman est plus que son histoire et le film [de Kurosawa], en insistant sur la fidélité, fait revivre seulement l'histoire ⁴⁵. »

45. D. Richie, *op. cit.*, p. 81.

5. LA RÉCEPTION DES « FILMS RUSSES » DE KUROSAWA AU JAPON ET HORS DU JAPON

5.1. *L'Idiot* : le choc des cultures ?

Michel Estève conscient du décalage entre la réception de *L'Idiot* par les critiques et le public japonais et sa réception par les critiques et les publics européens écrit à ce sujet, dans le numéro d'*Études cinématographiques* consacré à Kurosawa qu'il dirige en 1964 :

« Mais nous ne pensons pas que les dialogues soient la seule pierre d'achoppement qui ait empêché les Japonais d'apprécier l'œuvre réellement admirable de Kurosawa. L'obstacle fondamental a été la sensibilité japonaise, déterminée elle-même par une civilisation spécifique ⁴⁶. »

Ce type de commentaire pose un certain nombre de questions quant à la clairvoyance et aux limites de la critique quand une œuvre se trouve ainsi à cheval – pour le dire vite – entre deux civilisations. Car, si on comprend bien l'argument de Michel Estève, Kurosawa, adaptant au cinéma pour le public japonais un roman « universel », n'est pas compris dans son propre pays du fait même de la sensibilité nationale de ses compatriotes. Dit autrement : Kurosawa, Japonais lui-même, fait d'un roman universel et superbe un film superbe et universel que les Japonais ne peuvent pas apprécier parce qu'ils sont justement japonais. Étonnant discours, non ?

On peut gloser à l'infini et dire de *L'Idiot* de Kurosawa tout ce que l'on peut dire du roman de Dostoïevski ; on peut dire aussi ce qui manque du second dans le premier ; on peut discuter encore des écarts de Kurosawa par rapport au roman ou des artifices qu'il utilise pour « écrire » son film... le problème est que l'on en revient toujours à l'original. Que l'on se mette un instant à la place des Japonais qui avaient lu le roman – qu'ils l'aient aimé ou non – et qui sont allés voir le film. Qu'ont-ils vu ? Une adaptation certes « fidèle », mais ramassée, réduite aux relations entre les quatre principaux personnages et, surtout, une action censée se dérouler dans un pays qui était à la fois le leur – le Japon – mais pas complètement, avec des acteurs japonais, qu'ils connaissaient par ailleurs, mais qui jouaient ici des rôles de Japonais dont la psychologie n'était pas japonaise... rude tâche ! Et que dire de ceux qui n'avaient pas lu

46. M. Estève, *op. cit.*, p. 51.

L'Idiot auparavant... Ils n'y ont rien compris ou pas grand chose – c'est en tout cas ce qu'ils ont dit à l'époque en sortant de sa projection ! Or qu'on aime le film ou non, force est toutefois de constater que Kurosawa avait quand même, avant tout, tourné son film pour le public japonais, et que, quoi qu'il en ait dit plus tard, il a échoué à faire partager au plus grand nombre de ses compatriotes sa propre lecture de son œuvre favorite.

Car, que l'on ne s'y trompe pas – et là je reviens à ce que j'ai évoqué plus haut –, ce n'est pas *L'Idiot* de Dostoïevski que les Japonais ont critiqué ou mal compris – notamment parce qu'il aurait été au-delà de leur entendement –, non, le livre avait été beaucoup lu et très apprécié, mais ce qu'ils ont critiqué c'est *L'Idiot* de Kurosawa et celui-là seul.

Et, de fait, c'est un euphémisme que de dire que le film n'a pas séduit le public japonais. Il a été, dès sa sortie, éreinté par les critiques, qui, unanimes, ont crié à l'échec : histoire ennuyeuse, personnages ni japonais ni russes, même chose pour les décors et la situation, jeux d'acteurs hétérogènes, inadéquation totale entre les préoccupations, les idées, des Japonais de l'après-guerre et celles des personnages du livre, seconde partie du film trop désordonnée, scènes irréalistes, costumes non adaptés, intertitres et voix *off* traduisant l'incapacité de Kurosawa à raconter son histoire, fidélité superficielle au roman, absence de critique sociale, etc. Le choix de Sapporo, paysage « pas vraiment japonais », comme cadre de l'histoire, provoqua un effet d'exotisme qui déplut. Les paroles métaphysiques des personnages et leurs actes motivés par des inclinations philosophiques parurent incongrus venant de la part de personnages Japonais... Les mots « amour » ou « destin » qui dans la littérature russe apparaissent naturellement dans les conversations apparurent déplacés, car inhabituels dans des dialogues entre Japonais, etc.

Quelques voix (japonaises) – extrêmement rares au demeurant – s'élevèrent bien *a posteriori* pour dire que la critique japonaise avait, au sujet de ce film, perdu son objectivité et que, loin d'être parfait, *L'Idiot* aurait dû au moins retenir ses suffrages pour l'ampleur du thème traité et la profondeur du personnage central. Ainsi, pour Tsuzuki Masaaki, par exemple ⁴⁷, l'œuvre était à l'évidence « immature » comparée à *Rashômon* ou *L'Ange ivre*, mais l'incarnation d'une belle et bonne âme que constituait le personnage

47. Tsuzuki M., *op. cit.*

Kameda laissait une impression dont on avait du mal à se débarrasser. Quoi qu'il en soit, pour le reste, et sur le moment, la violence des critiques fut considérable. Voici par exemple ce que le *Mainichi shinbun* du 3 juin 1951 écrivait sous le titre « Furia stupide » :

« *Les Meilleures années de notre vie* de [William] Wyler [oscar du meilleur film en 1947] dure, c'est vrai, 2h58 minutes, mais, au final, il fait oublier sa longueur. La longueur de *L'Idiot* provoque, elle, une fatigue physique chez le spectateur. C'est parce que, si, dans la mise en scène de Wyler, il y a un certain raffinement et un certain rythme cinématographique, dans la mise en scène de Kurosawa, en revanche, il n'y a pas de rythme cinématographique et la violence [contenue dans le film] épuise les nerfs. Une belle impétuosité donne naissance à un chef-d'œuvre qui émeut profondément, mais [dans le cas de *L'Idiot*] il ne s'agit que d'une furia stupide et laide. Mifune Toshirô et Hara Setsuko, qui campent des personnages proches des bêtes féroces du *Livre de la jungle*, sont un désastre. Pour [les producteurs de la] Shôchiku qui ont dû assumer la fabrication d'une telle chose en y investissant d'énormes sommes d'argent, il s'agit également d'un désastre, et le parti pris du non-interventionisme dans la création tout comme la surestimation des capacités de Kurosawa se sont révélés être de véritables imbécillités⁴⁸. »

Et les autres critiques étaient à l'avenant. Aux États-Unis également, les critiques furent sévères lors de la sortie du film en 1963, notamment celle du *New York Times*, alors que les critiques européens et russes, eux, apprécièrent beaucoup le film. Citons par exemple Georges Sadoul qui les résume tous lorsqu'il écrit dans son *Histoire du cinéma mondial* :

« Le succès international de *Rashômon* permit à Kurosawa d'épanouir son remarquable talent sur les sujets contemporains. Son *Idiot* se situa dans la neige d'une localité japonaise nordique et fut une réussite inoubliable plus fidèle à Dostoïevski qu'aucun film inspiré par son œuvre, hors de Russie⁴⁹. »

Ou encore Noël Burch :

« [... *L'Idiot*] peut aussi être regardé comme son premier chef-d'œuvre. Il s'agit probablement de la seule adaptation de Dostoïevski à l'écran qui communique quelque chose de la complexité et de l'intensité dramatique de l'original⁵⁰. »

48. Kurosawa A., *Zenshû Kurosawa Akira*, op. cit., vol. 3, p. 325.

49. Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, Paris, Flammarion, 9^e édition revue et augmentée, 1972 (1949), p. 451.

50. Noël Burch, *Pour un observateur lointain – Forme et signification dans le cinéma japonais*, traduit de l'anglais par Jean Narboni, Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard, 1982 (1979), p. 304.

Iijima Tadashi, dans un texte paru en juin 1951 dans la revue *Kinema junpô*, explique bien la nature profonde du problème de la réception de *L'Idiot* de Kurosawa par ses compatriotes. Il souligne notamment combien la « pensée messianique ⁵¹ d'une très grande portée dont Mychkine est le symbole », pensée qui l'avait lui-même profondément touché lorsqu'il avait lu le livre dans sa jeunesse, n'était peut-être pas transposable dans un contexte japonais :

« Les idées de la haute société russe du XIX^e siècle, surtout les idées philosophiques, ne ressemblent en aucune manière à celles des Japonais (encore moins depuis la guerre) et, au Japon, même les hommes de lettres ne portent aucun intérêt au messianisme. Malgré les efforts tenaces de Kurosawa, *L'Idiot*, dans son ensemble, ne traduit pas cette présence du messianisme. À cet égard aussi, le film dépasse la réalité. Je suis ému par le combat de Kurosawa mais, tout en prenant son ambition en considération, je dois dire que son œuvre m'évoque une plante flottante privée de racines ⁵². »

On a, avec ce texte, un témoignage supplémentaire qui montre bien que, contrairement à ce qu'ont cru certains Occidentaux, le film *L'Idiot* n'a pas été critiqué au Japon parce que l'histoire dont il était porteur était incompréhensible aux spectateurs – pour des raisons culturelles par exemple –, mais bien parce que, pour des raisons de traitement cinématographique, les choix effectués par Kurosawa leur sont apparus mauvais ou inappropriés :

« En réalité, l'art concret du cinéma a résisté aux idées de Kurosawa à un point inimaginable et a vaincu le cinéaste ⁵³. »

51. C'est là une question à mon avis essentielle. La plupart des ouvrages critiques s'intéressant à *L'Idiot* de Dostoïevski (voir bibliographie complémentaire) établissent un parallèle entre la figure de Mychkine et celle du Christ, avancent que l'ouvrage traite de la « mort de Dieu », que la compassion dont fait preuve Mychkine est celle d'un « chrétien russe », que Mychkine encore figure « l'amour » et le « pardon », etc. Or, de tout cela, il n'est nulle part question dans les propos ou les intentions de Kurosawa. Par ailleurs, comme le rappelle Iijima ci-dessus, ce sont là des sentiments *a priori* étrangers à la psychologie et aux préoccupations des Japonais. Comment alors peut-on proclamer la fidélité totale de Kurosawa à Dostoïevski ? Il y a là, à l'évidence, une question impossible à éluder et qu'il faut absolument traiter pour comprendre la nature de la « fidélité » du cinéaste à l'écrivain et voir en quels termes et dans quelles limites celle-ci peut être affirmée.
52. Iizima [Iijima] Tadashi, « Hakuchi (*L'Idiot*) – I – Une entreprise courageuse », *Études cinématographiques*, op. cit., traduction de Kuroda Hiroko, p. 46-49 ; c'est cette traduction que je reproduis ici, p. 48.
53. *Ibid.*, p. 47.

Dans le même ordre d'idée, il est intéressant de noter que le seul critique occidental, Donald Richie, qui se montre extrêmement sévère vis-à-vis du film de Kurosawa est celui qui connaît sans doute le mieux non seulement le cinéma japonais et Kurosawa, mais également le Japon.

Prenons l'exemple de la transposition de l'histoire en Hokkaidô et de la surabondance de neige dans tous les plans. L'idée maîtresse, on le comprend bien, était de montrer que dans une vie circonscrite par l'enfermement – ici causé par la neige – les êtres humains avaient « naturellement » une existence passionnelle. L'autre fonction du Hokkaidô – un Japon pourtant pas tout à fait japonais – était de rendre plus crédibles des « personnages japonais » dont Kurosawa devait avoir conscience qu'ils n'étaient pas si « japonais » que cela. Comme l'écrit Donald Richie :

« Kurosawa a dû penser que cela était nécessaire du fait que, si les différences entre des personnages russes et japonais étaient grandes, les différences entre des personnages dostoïevskiens et des Japonais moyens étaient plus grandes encore. Mais la fidélité du réalisateur envers son auteur favori était telle qu'il ne fit rien du tout pour adapter les personnages à leur milieu japonais. Ceux-ci existent juste comme ils le font dans le roman – sauf que, en conséquence, ils apparaissent ici déplacés ⁵⁴. »

Une des questions centrales de l'adaptation – et des critiques dont celle-ci fit l'objet – fut celle de la façon dont Kurosawa filma les visages de ses personnages, notamment à l'aide de gros plans fixes, avec, sous-jacente, cette interrogation : montrer un visage suffit-il à traduire une psychologie ? « Oui » semble avoir répondu la critique occidentale, « non » la japonaise. Certains gros plans sont véritablement superbes, mais leur répétition tout au long du film ne finit-elle pas par lasser ? « Si » répondit de nouveau la critique japonaise, « non » la critique occidentale. Les divergences sur ces questions entre les deux critiques, japonaise et occidentale, furent profondes comme elles le furent également au sujet du jeu des acteurs.

Ainsi, quand les critiques occidentaux célèbrent le jeu de Mori-Kameda-Mychkine et voient dans celui-ci « une simplicité, une richesse de vie intérieure et une conviction ⁵⁵ [...] », ou encore affirment que « [Mori Masayuki], l'interprète de Kameda, est un Mychkine japonais d'une finesse et d'une sensibilité émouvantes ⁵⁶ », les critiques japonais rétorquent, eux, que :

54. D. Richie, *op. cit.*, p. 81.

55. M. Estève, *op. cit.*, p. 52.

56. Sacha Ezraty, *Kurosawa*, Paris, Editions universitaires, 1964, p. 136.

« [...] les paroles et les expressions de Mychkine laissent perplexe un public passablement soucieux de réalisme. Il est tragique qu'un "Idiot" tel que Mychkine passe pour un idiot : le public en rit. On ne peut le lui reprocher car celui qui n'éprouve de passion que pour une seule chose est, au fond, assez comique ⁵⁷. »

Et Richie de surenchérir :

« Mori, l'un des acteurs les plus intelligents du Japon, se voit donné un rôle incompréhensible et réagit en essayant de jouer tout avec son visage. [...] dans un effort de produire la compassion qu'il est censé éprouver, Mori sacrifie quelque chose de plus important : la dignité ⁵⁸. »

Et les mêmes divergences se retrouvent au sujet des autres acteurs/personnages.

Quand Sacha Ezratty trouve que, « fougueux et dynamique, comme à l'accoutumée, [Mifune Toshirô] nous laisse d'Akama l'image d'un amoureux intempestif ⁵⁹ [...] », Richie, en accord complet avec les critiques japonais, considère que : « Mifune a tendance à surjouer quand il doute ⁶⁰ » et que Kurosawa n'a pas su le contrôler ni en jouer comme il le faisait habituellement.

Quand Ezratty avance que :

« [Kuga Yoshiko/Ayako/Aglaé] campe bien la fille sensible et intelligente peu soucieuse des traditions d'une bonne famille bourgeoise de la province japonaise et [que Hara Setsuko/Takeo/Nastassya] laisse le souvenir d'une vamp aux yeux perçants, enveloppée dans une sombre cape romantique ⁶¹ »,

Richie, lui, écrit que « toute trace de grandeur a quitté Nastassya. Elle est seulement hystérique ⁶² », et enfonce le clou quelques lignes plus loin en ne craignant pas d'affirmer que :

« le plus mauvais choix d'acteur est celui de [Hara Setsuko] dans le rôle de Nastassya Filippovna. [...] son maquillage, sa coiffure, sa cape, toutes ses manières, sont celles de Maria Casarés [dans *Orphée*], mais, aussi juste qu'est la place de celle-ci dans le film de Cocteau, [celle de Hara] est absolument ridicule dans celui de Kurosawa ⁶³. »

57. T. Iizima [Iijima], *op. cit.*, p. 48.

58. D. Richie, *op. cit.*, p. 82.

59. S. Ezratty, *op. cit.*, p. 136.

60. D. Richie, *op. cit.*, p. 82.

61. S. Ezratty, *op. cit.*, p. 137.

62. D. Richie, *op. cit.*, p. 82.

63. *Ibid.*

À ce sujet, d'autres critiques japonais affirmèrent d'ailleurs, tout simplement, qu'un personnage comme Nastassya/Taeko ne pouvait exister au Japon. Enfin, pour en terminer avec la question des acteurs, alors que pour Aldo Tassone : « l'orchestration du quatuor des interprètes [...] est d'une justesse, d'une sobriété, d'une intensité rares ⁶⁴ », Iijima considère, lui, qu'aucun des quatre acteurs principaux ne possède : « le dynamisme intérieur capable de leur faire incarner Nastassia, Mychkine, Rogojine ou Aglaïa ⁶⁵. »

Chef-d'œuvre pour les Européens, *L'Idiot* serait ainsi pour les Japonais un film « raté » avec cependant quelques plans superbes – celui des couteaux, celui de la photo de Takeo – et quelques scènes d'anthologie dont, notamment, celle du thé avec la mère d'Akama et, bien sûr, la dernière qui réunit Kameda et Akama sous un *futon* à la lueur des bougies. Quant au reste, tout semble dit avec la sentence sans appel d'Iijima qui résume parfaitement le point de vue de ses compatriotes :

« J'ai remarqué plusieurs fois que Kurosawa confondait matière et manière : puisqu'il représente le nouveau cinéma japonais, il me semble indispensable qu'il réfléchisse sérieusement à ce problème ⁶⁶. »

5.2. Les *Bas-Fonds* : presque d'accord

Si *Les Bas-Fonds* de Kurosawa ne fut pas accueilli exactement de la même façon par la critique japonaise et par la critique occidentale, l'écart dans la réception de ce film par les Japonais et par les Occidentaux fut cependant moins grand que dans le cas de *L'Idiot*.

Saluée par les critiques occidentaux, l'adaptation de la pièce de Gorki par le réalisateur japonais, le fut cependant parfois pour de « mauvaises raisons », c'est-à-dire, essentiellement, pour des raisons qui allaient à l'encontre du projet initial de Kurosawa.

« Cette adaptation de la pièce de Gorki par Kurosawa est une œuvre violente d'un réalisme aussi cruel que celui de *Las Hurdes (Terre sans pain)*. [...] Violents, alcooliques, sans mémoire parfois, sans espoir hors des rêves irréalisables, ils suent, crient et râlent. Dans un coin une vieille femme se meurt, déjà oubliée. Ses sanglots et ses gémissements n'obtiennent aucune pitié, aucun regard ⁶⁷. »

64. A. Tassone, *op. cit.*, p. 138-139.

65. T. Iizima [Iijima], *op. cit.*, p. 48.

66. *Ibid.*, p. 52.

67. *Études cinématographiques, op. cit.*, p. 108-109.

Quand, par exemple, Claude Perrin écrit les mots ci-dessus, il semble à l'évidence ne pas cerner tout à fait la véritable couleur du film, ou, pour le moins, célébrer celui-ci pour une tonalité qui, clairement, n'est pas celle que souhaitait lui donner le réalisateur⁶⁸ – lequel, rappelons-le, disait avoir voulu faire un film qui soit *aussi* gai et amusant, un spectacle où on puisse rire.

En ce qui concerne la critique japonaise, certes, le *Yomiuri shinbun* du 30 septembre 1951 salua le film de Kurosawa et l'*Asahi shinbun* du 10 septembre précédent (édition du soir), sous le titre : « un chef d'œuvre [de la littérature] bien maîtrisé », reconnu à la fois le caractère amusant du film et sa fidélité à l'œuvre originale. L'article considérait notamment les *Bas-Fonds* comme étant plus abouti que le film précédent du réalisateur, le *Château de l'araignée*. Mais, dans l'ensemble, les réactions furent extrêmement partagées et le public bouda le film...

La question qui se pose est alors de savoir pourquoi, malgré toutes les qualités que j'ai évoquées plus haut : transposition cohérente, scénario solide, personnages attachants, mise en scène rigoureuse, etc., pourquoi, donc, le film n'eut pas au Japon le succès que l'on aurait pu attendre ? Trois raisons me semblent pouvoir être avancées en guise de réponse.

La première relève du statut même du film : « film d'adaptation d'une pièce de théâtre », et du sentiment que les spectateurs eurent, finalement, d'assister plus à une pièce de théâtre qu'à un film. Les scènes étaient très denses, les discussions entre les personnages allaient très vite et le choix de Kurosawa de s'en tenir à la pièce avait, de fait, éliminé tout temps mort. Les spectateurs eurent ainsi parfois du mal à surnager dans le tourbillon humain que constituaient certaines scènes ou, d'une manière plus générale, à suivre l'évolution de la psychologie des personnages. Par ailleurs, le théâtre étant un art du texte, le respect intégral de celui de Gorki aboutit, à certains moments du film, à créer un trop grand écart entre l'aspect réaliste qu'avait choisi de donner Kurosawa à l'ensemble et les paroles peu « naturelles » qui sortaient de la bouche des acteurs.

68. Au passage, il est intéressant de noter comment certains détails peuvent être mal – ou sur – interprétés. Dans le même article, en effet, l'auteur pour insister sur la noirceur du film évoque : « Un homme décharné [qui] s'agenouille (comme un crapaud) pour manger en cachette [...] » (*ibid.*, p. 110). Or, l'homme en question prend là une position que les Japonais adoptent dès qu'il veulent se reposer – les fans des films de Kitano Takeshi reconnaîtront cette position –, et il ne viendrait à personne l'idée de le comparer à un crapaud ni d'associer cette position au caractère miséreux de son état.

La deuxième raison est relative à l'adéquation entre le parti pris initial de Kurosawa de faire également rire et le résultat final que certains critiques jugèrent décevant : en ce sens, ils firent une lecture du film semblable à celles de certains critiques occidentaux tels que Claude Perrin. Le *Tôkyô shinbun*, par exemple, tout en titrant sur le « charme exquis de la distribution », fit ainsi part à ses lecteurs de sa déception au regard du projet initial de Kurosawa :

« le fait que la gaîté recherchée dans l'œuvre [filmée] ne soit pas assez effective peut être vu comme un échec fondamental [du réalisateur]. Comme la noirceur et l'apathie dominant l'ensemble, l'espoir et la clarté s'effacent ⁶⁹. »

Enfin, la troisième raison, liée à la précédente, est tout simplement que la tonalité générale du film et surtout sa fin abrupte choquèrent dans un Japon qui n'était pas encore sorti complètement de la débâcle de la Seconde Guerre mondiale. C'est ce qu'explique parfaitement Donald Richie tout en défendant cependant, cette fois-ci, le point de vue et la réalisation de Kurosawa :

« La fin est vraiment choquante. Elle a certainement choqué les Japonais, qui dans leur majorité n'ont pas aimé le film ; les critiques furent particulièrement sévères au sujet de ce qu'ils ont appelé de façon innocente l'attitude "négative" de Kurosawa. Son attitude n'est bien sûr, en rien, telle. À la différence de son public, Kurosawa préfère prendre la vie droit devant et voir une illusion comme une illusion. On ne peut imaginer une attitude plus positive, ni une attitude plus difficile à adopter. C'est en réalité si difficile que cela en devient comique. Il avait raison : *Les Bas-Fonds* est une pièce très comique, et le film est un film très comique. Si la Vie n'est pas quelque chose sur laquelle pleurer, alors ce doit être quelque chose dont on doit rire ⁷⁰. »

Sans doute les spectateurs japonais de la fin de ces années cinquante ne voulaient-ils déjà plus de la première attitude – pleurer – sans être pour autant prêts à adopter l'autre – rire – devant le spectacle de vies détruites ou en passe de l'être et qui leur rappelaient un passé encore tout proche.

5.3. *Dersou Ouzala* : accord parfait

Pour *Dersou Ouzala*, et même si ce fut pour des raisons qui n'étaient pas toujours identiques, l'accord fut quasiment parfait

69. Kurosawa A., *Zenshû Kurosawa Akira*, op. cit., vol. 4, p. 371.

70. D. Richie, op. cit., p. 133.

entre les critiques japonais et occidentaux. Tous se retrouvèrent pour célébrer le film, louer la beauté des images, approuver le message écologique, ou encore saluer la formidable leçon d'amitié et de tolérance dont le film était porteur. Jean-Louis Bory écrivit ainsi à son sujet :

« Il est très rare de voir un grand film bâti sur de beaux sentiments. Celui-ci, vaste, serein, à contre-courant de toutes les modes, rafraîchit comme un bain de jouvence ⁷¹. »

Du récit original, pourtant – on l'a vu –, il ne restait essentiellement que la relation Dersou-Arséniev, c'est-à-dire celle d'un vieux maître et d'une jeune aventurier. Dersou apparaît par ailleurs comme un héros tout à fait dans la lignée de *L'Idiot* puisque sa bonté est sans limite, mais, à la différence du personnage de Dostoïevski, c'est la sagesse et non la folie qui l'habite. Sa rencontre avec Arséniev est avant tout, pour ce dernier, spirituelle et initiatique. Bien que traité avec moins de bruit et de fureur que dans certains autres de ses films, le thème n'en restait pas moins tout à fait typique de Kurosawa. De *Sugata Sanshirô*, son premier film en 1943, à *Madadayô* son dernier, en 1993, en passant par *L'Ange ivre*, *Shizuka naru kettô* (« Duel silencieux », 1949), *Les Sept samouraïs* ou *Barberousse*, la relation maître-élève est en effet un thème récurrent de ses films. Ici, la rencontre prend un tour peu banal entre l'Occidental qui s'humanise auprès du « petit homme jaune », maître qui ne se prend pas pour un maître... le petit homme sans lunettes qui apprend à lire la carte vivante de la nature et tout simplement la vie aux hommes blancs incapables de se débrouiller sans leurs outils cartographiques. Le monde est un, il faut laisser de la nourriture pour son prochain, il faut laisser de la nourriture aux autres animaux, il ne faut pas briser les bouteilles en verre... Qui pouvait ne pas être d'accord au moment de la sortie du film ? Et aujourd'hui encore ?

71. Propos rapportés par A. Tassone, *op. cit.*, p. 261.

72. Joan Mellen a signé le chapitre sur *Dersou Ouzala* du livre de Donald Richie auquel je me suis plusieurs fois déjà référé : *The Films of Akira Kurosawa*. Écrit en 1979 pour compléter l'édition japonaise de l'ouvrage et intégré dans l'édition anglaise de 1996, ce chapitre et son contenu, « validés » par Richie lui-même, reflète sans doute aucun le point de vue de ce dernier sur ce film.

73. Iwata Shigetoshi, « "Hachigatsu no rapusodi" no mujaki na shippai (L'échec naïf de "Rhapsodie en août") », *Shokun*, juillet 1991, p. 298-305 ; une traduction abrégée de cet article a été publiée, sous le titre : « Quand Kurosawa sombre dans la complaisance », dans la revue *Cahier du Japon*, n° 50, 1991, p. 76-79.

Certains pourtant, dont Richie/Mellen ⁷² ou encore le critique japonais Iwata Shigetoshi ⁷³, datent de ce film et de la période qui suivit l'échec de *Dodesukaden* le déclin du cinéma de Kurosawa – déclin semblable à celui du chasseur gold que le réalisateur s'était attaché à décrire dans son film :

« Avec *Dersou Ouzala* le déclin des capacités de Kurosawa devint véritablement apparent. [...] Le style est devenu une fin en soi. Disparue l'ingérence de Kurosawa dans la souffrance que ses personnages devaient endurer dans leur vie quotidienne, et que l'on ressentait encore dans *Dodesukaden*. Enfié également [...] tout espoir que la vie humaine puisse être rendue plus supportable. [...] il est trop tard pour qu'un ancien, instruit, éduque un jeune homme, parce que cette instruction ne peut plus être mise en pratique dans le monde tel qu'il est : ce sont ces sentiments au sujet du Japon contemporain que Kurosawa transporte dans la Russie au tournant du siècle ⁷⁴. »

Autrement dit, le problème de *Dersou Ouzala* réside en ce que, outre l'hymne à la nature et à l'amitié que l'on a voulu – à juste titre – y voir, s'y trouve également une vision aigrie et passiste de notre monde, monde qui, pour le réalisateur, ne correspond plus à rien. Dans une interview publiée dans *Le Monde* du 2 octobre 1980, à l'occasion de la sortie en France de *Kagemusha*, Kurosawa disait ceci :

« [...] quand je me retourne sur l'Histoire, je pense que le monde d'aujourd'hui se détériore de plus en plus. Je trouve le passé infiniment plus beau, dans ses mœurs, ses costumes, son style de vie ; je pense que les hommes d'autrefois étaient d'une bien meilleure qualité. »

Et, de fait, c'est déjà de cela dont il est question, huit ans plus tôt, dans *Dersou Ouzala*. Le film fait partie de ces œuvres réalisées au cours de la dernière partie de sa vie dans lesquelles Kurosawa va s'efforcer de montrer que la noblesse humaine a pour ennemis le progrès et la civilisation : le discours écolo-rétrograde du « c'était mieux avant » imprègne ce film comme certains des épisodes de *Rêves* – et pas forcément les meilleurs.

Les critiques japonais parlèrent cependant au sujet de *Dersou Ouzala* de « simplicité raffinée » et, pour une des toutes premières fois, saluèrent véritablement et presque unanimement le travail de Kurosawa. Le *Tôkyô shinbun* titra, par exemple, ainsi sur « la fraîcheur simple et naïve, apaisée ⁷⁵ » du film. Quelques critiques continuèrent à manifester au sujet de ce film leur franche détestation de l'œuvre de Kurosawa, mais ils étaient à présent minoritaires. Le

74. D. Richie [J. Mellen], *op. cit.*, p. 197.

75. Kurosawa A., *Zenshû Kurosawa Akira*, *op. cit.*, vol. 6, p. 261.

« nouveau » Kurosawa, débarrassé de ses excès et de ses outrances – reproches récurrents de la critique japonaise à l'égard de l'ensemble de la filmographie de Kurosawa jusqu'à *Dodesukaden* –, recueillait les suffrages et sa sérénité (re ?) trouvée était louée.

Et puis il était devenu difficile d'attaquer de front un réalisateur reconnu internationalement et qui portait haut le cinéma japonais, même si, au Japon, on continuait à refuser de financer ses films. Primé par les Russes et les Italiens, oscarisé par les Américains (oscar du meilleur film étranger 1975), célébré par la plupart des critiques français..., les Japonais se laissèrent convaincre qu'ils avaient en Kurosawa un cinéaste – et un porte-drapeau – de premier plan... mais aimèrent-ils ou comprirent-ils pour autant davantage ses films ?

EN GUISE DE CONCLUSION...

Que dire pour conclure ? Que la littérature russe a offert à Kurosawa trois de ces scénarios les plus intéressants ? Assurément. Que les trois films qu'il en a tirés, par leur degré de réussite respectif, bornent assez bien les principales étapes de sa vie (apprentissage, maturité, déclin...) ? Sans aucun doute... mais à condition que l'on règle auparavant le cas de *L'Idiot* – les bornes se déplaçant suivant que l'on tiendra ce film pour un chef-d'œuvre ou pour un échec. Que, par ailleurs, dans les trois « films russes » de Kurosawa il est question d'idiotie à travers différentes déclinaisons – pur-idiot, pauvres/s idiot/s et idiot-sage – et des malheurs du monde ? C'est certain. Que ces trois films enfin posent la question non seulement de l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires, mais aussi celles de la transposabilité des œuvres d'une culture à l'autre et de la compréhension, à la fois par la culture de départ et par celle d'accueil, de ces œuvres ainsi « renouvelées » ? J'espère l'avoir démontré, même si, bien sûr, tout est loin d'avoir été dit...

BIBLIOGRAPHIE COMPLÉMENTAIRE

ARSÉNIEV Vladimir, *Dersou Ouzala – La Taïga de l'Oussouri*, traduit par Pierre P. Wolkonsky, Paris, Éditions Pygmalion/Gérard Watelet, 1977 (1939).

CADOT Michel, *Dostoïevski d'un siècle à l'autre ou la Russie entre Orient et Occident*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001.

CATTEAU J., « Dostoïevski Fiodor Mikhaïlovitch, 1821-1881 », in Béatrice Didier (sous la direction de), *Dictionnaire universel des littératures*, tome 1 (A-F), p. 1007-1013.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1, L'Image mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

DOSTOÏEVSKI Fédor, *L'Idiot*, traduction par G. et G. Arout, commentaires de L. Martinez, Paris, Librairie générale française, 1972, (Le Livre de poche, n° 4627).

GORKI Maxime, *Les Bas-Fonds*, texte français de Génia Cannac, Paris, L'Arche, 1962.

HORIKAWA Hiromichi, *Hyôden Kurosawa Akira* (Biographie critique d'Akira Kurosawa), Tôkyô, Mainichi shinbun-sha, 2000.

MESNIL Michel, *Kurosawa*, Paris, Seghers/Cinéma d'aujourd'hui, 1973.

NIOGRET Hubert, *Kurosawa*, Paris, Rivages/Cinéma, 1985.

Positif, « Spécial Kurosawa », n° 461/462, juillet/août 1999.

SATO Tadao, *Le Cinéma japonais*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2 tomes, 1997.

Vidéos

KUROSAWA Akira, *L'Idiot* (Japon, 1951), Gaillon, Fil à film, « Les grands cinéastes ; collection dirigée par Jean-François Davy », version originale sous-titrée, VHS-SECAM, 165 mn.

KUROSAWA Akira, *Les Bas-Fonds* (Japon, 1957), Gaillon, Fil à film, « Les grands cinéastes ; collection dirigée par Jean-François Davy », 1989, version originale sous-titrée, VHS-SECAM, 120 mn.

KUROSAWA Akira, *Dersou Ouzala* (URSS, 1975), « Les films de ma vie ; collection dirigée par Claude Berri et Jean-François Davy », version originale sous-titrée, VHS-SECAM, 155 mn.

*Université de Toulouse-Le Mirail,
Département de japonais*