

# L'adaptation cinématographique comme héritage aporétique : l'hantologie shakespearienne dans *Ran* d'Akira Kurosawa Channelling Shakespeare in Akira Kurosawa's *Ran* : the unsolvable legacy of cinematic adaptation

René Lemieux

Volume 45, numéro 3, automne 2014

Adapter le théâtre au cinéma

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1032446ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1032446ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lemieux, R. (2014). L'adaptation cinématographique comme héritage aporétique : l'hantologie shakespearienne dans *Ran* d'Akira Kurosawa. *Études littéraires*, 45(3), 81–100. <https://doi.org/10.7202/1032446ar>

Résumé de l'article

Cet article a pour objet le film *Ran* d'Akira Kurosawa (1985), qui se veut une adaptation de la pièce *King Lear* de William Shakespeare. Il s'agit ici d'étudier ce qui se passe (ou ce qui ne passe pas) entre l'oeuvre originale et son adaptation, mais aussi dans leurs intrigues respectives. Loin de se limiter à voir l'oeuvre cinématographique japonaise comme la simple traduction transculturelle d'une pièce de théâtre occidentale, cet article reprend la notion d'*hantologie* de Jacques Derrida et propose de voir réapparaître en *Ran* ce qu'a toujours été la pièce shakespearienne : une fable portant sur une certaine impossibilité d'hériter, ou encore sur l'absence d'héritage pris comme héritage.



# L'adaptation cinématographique comme héritage aporétique : l'hantologie shakespearienne dans *Ran* d'Akira Kurosawa

RENÉ LEMIEUX

Comment qualifier, comment juger ou évaluer l'adaptation cinématographique d'une pièce de théâtre ? Faut-il voir dans l'adaptation quelque chose comme la simple mise en scène, qui opérerait par le moyen des techniques propres au cinéma, des dialogues de la pièce ? Faut-il plutôt y voir la traduction onomasiologique de ce qui pourrait être l'idée ou le concept de l'œuvre dramatique, élément de l'ordre du signifié qui pourrait éventuellement être interprété par le réalisateur et les scénaristes à leur guise ? Nous aimerions explorer ces questions à partir du film *Ran*<sup>1</sup>, une adaptation que réalise Akira Kurosawa en 1982 à partir de la pièce *King Lear*<sup>2</sup> de William Shakespeare (circa 1603-06). Comme nous le verrons, *Ran* se caractérise, de prime abord, par le fait qu'il procède à la traduction interculturelle d'un drame occidental mythique dans le Japon féodal du XVI<sup>e</sup> siècle, un type de transposition que Kurosawa avait déjà proposé, en 1957, dans le film *Throne of Blood*<sup>3</sup>, une adaptation de *Macbeth*<sup>4</sup> (circa 1603-07).

Il serait tout à fait possible, comme y ont excellé certains commentateurs<sup>5</sup>, de mettre le caractère « japonais » de *Ran* en lumière et de montrer en quoi Kurosawa confère à l'œuvre shakespearienne un surplus — fait *plus* — en l'adaptant, en la modulant, en en modifiant le cadre. En ce sens, l'adaptation va au-delà de la

---

1 Akira Kurosawa (réalis.), *Ran* [亂], Paris / Tokyo, Greenwich Film Productions / Herald Ace / Nippon Herald Films, 1985. En japonais, le terme *ran* signifie « chaos », « trouble », ou encore « désaccord », « discord ».

2 William Shakespeare, *Le Roi Lear* [*King Lear*], édition bilingue, traduction de l'anglais par Armand Robin, Paris, Flammarion, 1995.

3 Akira Kurosawa (réalis.), *Throne of Blood* [*Le Trône de sang* / *Kumonosu-jō* (蜘蛛巣城)], Tokyo, Toho Company / Kurosawa Production Company, 1957. Le titre original de ce film est *Kumonosu-jō*, littéralement *le château de la toile d'araignée*, et est parfois traduit par « le trône de sang ».

4 William Shakespeare, *Macbeth*, édition bilingue, traduction de l'anglais par Pierre Jean Jouve, Paris, Flammarion, 1993.

5 Nous pensons notamment à Anne-Marie Costantini-Cornède, Cathy Cupitt, Christopher Hoile et Thaïs Flores Nogueira Diniz, dont nous parlerons plus loin.

simple traduction (du texte) et campe l'intrigue dans un environnement contextuel adéquat<sup>6</sup>, dans la mesure où il était nécessaire d'adapter la pièce, et ce, à cause du public précis auquel était destiné le film : le public, dans ce cas-ci japonais, avec ses conventions, ses coutumes, son niveau de tolérance, devient le critère établissant la valeur de l'adaptation<sup>7</sup>.

Sans nécessairement proposer une définition de la notion d'adaptation qui permettrait d'expliquer *Ran*, nous tenterons plutôt d'aborder une aporie conceptuelle relevant du problème de la « répétition » dans l'adaptation. Un texte classique qui traite de ce sujet est « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique<sup>8</sup> » de Walter Benjamin. Le cinéma, selon Benjamin, est « la liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel<sup>9</sup> ». Tradition, héritage, génération : c'est précisément ce qui

- 
- 6 C'est ce que suggère Linda Hutcheon dans *A Theory of Adaptation* (New York, Routledge, 2006), et plus particulièrement dans la section « Transcultural Adaptation » (p. 145-148). Dans le cas de *Ran*, par exemple, les trois filles du roi Lear sont devenues les trois fils du chef de clan Hidetora Ichimonji, la raison étant qu'il serait inacceptable, pour un public japonais, de voir trois filles hériter d'un pouvoir politique. Dans son article « *King Lear's* Filmic Adaptation : A Chaos ? », Thaïs Flores Nogueira Diniz mentionne : « *According to the old concept of translation, Kurosawa's film cannot be considered a good translation. [...] Instead of Lear's three daughters, the Japanese lord has three sons; [...] However, during the last decade, the concept of translation has changed, in the attempt to meet the requirements of a changing environment in which not only language, but also culture, history and ideology are said to transgress from one text to another* » (Thaïs Flores Nogueira Diniz, « *King Lear's* Filmic Adaptation : A Chaos ? », *Canadian Review of Comparative Literature / Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 23, n° 3 [1996], p. 776).
- 7 L'adaptation comme processus relationnel d'adaptation au public (plutôt que relatif à l'auteur) est le point de départ de l'analyse qu'élaborent Gary R. Bortolotti et Linda Hutcheon dans « On the Origin of Adaptations : Rethinking Fidelity Discourse and "Success" — Biologically », *New Literary History*, vol. XXXVIII (2007), p. 443-458. En traductologie, on parlerait d'une position « annexionniste » ou « ethnocentrique » (selon les termes d'Antoine Berman), « cibliste » (Jean-René Ladmiral) ou encore « *domesticating* » (Lawrence Venuti).
- 8 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [dernière version de 1939], *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.
- 9 *Id.* Un peu plus loin, Benjamin cite Abel Gance : « Shakespeare, Rembrandt, Beethoven feront du cinéma » (Abel Gance, « Le temps de l'image est venu », dans *L'Art cinématographique II*, Paris, F. Alcan, 1927, p. 94, cité par *ibid.*, p. 277), puis commente : « [Gance] nous conviait sans s'en douter à cette vaste liquidation » (*id.*). Benjamin semble adhérer au préjugé que Theodor W. Adorno et Max Horkheimer avaient émis à propos du cinéma, qu'ils associaient à une forme esthétique de la culture de masse. Au sujet de l'adaptation comme traduction d'une forme à une autre, voir précisément « La production industrielle de biens culturels », un texte publié dans *La Dialectique de la raison* : « Quand une branche de l'art procède suivant la même recette qu'une autre très différente d'elle par son contenu et ses moyens d'expression, quand l'intrigue dramatique d'un opéra à la guimauve diffusé à la radio ne devient qu'un moyen de montrer comment résoudre des difficultés techniques aux deux extrémités de l'échelle de l'expérience musicale — le vrai jazz ou une mauvaise imitation de celui-ci — ou quand un mouvement d'une symphonie de Beethoven est dénaturé pour servir de bande sonore comme un roman de Tolstoï peut l'être dans le script d'un film, prétendre que l'on satisfait ainsi aux désirs spontanés du public n'est que charlatanerie » (Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, « La production industrielle de biens culturels », *La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974, p. 131).

est en jeu *dans* la pièce de Shakespeare et *entre* la pièce et son adaptation. Il s'agira de démêler les fils de ce problème et, pour ce faire, nous utiliserons les notions d'*hantologie*, de *revenance* et de *spectralité* définies par Derrida<sup>10</sup>. C'est à partir de cette hantologie — possibilité de la hantise de l'absent dans la présence, ou possibilité de la spectralité du non-être dans l'être comme de la revenance du non-transmissible dans la transmission — que nous voudrions énoncer notre thèse : le film *Ran* est hanté par la figure du père et cette figure est Shakespeare lui-même, revenant d'entre les morts pour constater l'échec de son héritage. Afin de développer cette thèse, nous commencerons par décrire les différences majeures engendrées entre la pièce shakespearienne et le film d'Akira Kurosawa — la disjonction créée entre Shakespeare et Kurosawa. Nous procéderons ensuite à une analyse de la figure du fantôme en nous appuyant sur certains écrits de Jacques Derrida — l'adjonction de Shakespeare à Kurosawa. Nous terminerons avec une réflexion portant sur la spectralité telle qu'elle se manifeste à notre époque, celle de la *reproductibilité technique* de toutes les formes d'art — une certaine injonction de Shakespeare par Kurosawa. Nous entreprendrons toutefois notre commentaire en passant en revue quelques éléments théoriques que Benjamin associait à l'aura et en expliquant le lien qui peut servir à rapprocher cet auteur et Derrida.

### **De l'aura au spectre, chez Benjamin et chez Derrida**

L'intérêt de penser l'adaptation se révèle habituellement lorsqu'une œuvre est reprise par une autre à travers un nouveau *medium*<sup>11</sup>. Il y a donc là toujours l'idée d'une certaine répétition, au sens où la réinterprétation, par exemple le film, reprend, en l'adaptant, un « hypotexte » (un texte littéraire ou dramaturgique) en l'inscrivant dans un nouveau texte (ou « hypertexte », pour reprendre la typologie qu'emploie Gérard Genette dans *Palimpsestes*<sup>12</sup>). Qu'un lien demeure dans l'esprit du spectateur entre le texte premier et la forme nouvelle est parfois nécessaire, notamment pour les adaptations de Shakespeare — si nombreuses que leur enjeu est moins d'afficher un caractère de fidélité (par rapport à l'œuvre originale) que de se différencier des adaptations ayant déjà été réalisées.

---

10 Derrida voyait notamment la notion d'*hantologie* se manifester chez Shakespeare et Karl Marx, deux penseurs du retour et de la répétition ; voir Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993.

11 C'est l'opinion de Linda Hutcheon, qui voit dans la forme de l'adaptation sa principale caractéristique : l'adaptation est un palimpseste qui agit par le truchement d'une transposition entre deux *media*, et son problème se pose lorsque, du fait d'un certain idéalisme, l'opinion générale procède à une appréciation esthétique où l'original, généralement l'écrit, est qualifié de supérieur à son dérivé. Des cas inverses — par exemple la novélisation — existent, mais demeurent moins importants, à la fois du point de vue de leur production et de leur critique. Au sujet de la nature de l'adaptation, pour accéder à de nombreux exemples et pour en savoir davantage sur les préjugés formulés contre elle, on pourra lire *A Theory of Adaptation*, particulièrement le deuxième chapitre intitulé « What ? (Forms) », qui est suivi d'un compte rendu des « clichés » les plus fréquents en la matière (Linda Hutcheon, « What ? [Forms] », *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, p. 33-77).

12 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

Hormis cette répétition, il est possible d'en voir d'autres : tout d'abord, celle qui est à l'œuvre au théâtre. En effet, la pratique de l'art dramatique pourrait être qualifiée elle-même d'adaptation en ce sens qu'une pièce de théâtre (donc le texte dramaturgique) doit être répétée, interprétée, performée, *chaque fois* de manière unique<sup>13</sup>. La répétition est ici *itération* où le même est toujours de l'ordre de l'altérité, du différent. En ce sens, l'« original », à savoir le texte de la pièce, est destiné à disparaître pour laisser sa place à la performance théâtrale elle-même.

L'adaptation filmique — comme l'est toute manifestation de l'art cinématographique ou de la culture télévisuelle, mais aussi toute forme d'*art à l'époque de sa reproductibilité technique*, pour employer l'expression de Walter Benjamin — écrase la possibilité de l'altérité et réduit le matériau artistique à la répétition sans différence. La photographie et le cinéma, par exemple, *n'arrivent qu'une seule fois*, mais le rapport que ces formes d'art constituent avec leur public est celui d'une répétition dans l'identité. Notre époque se conçoit elle-même à l'intérieur de ce rapport à l'art ; elle n'est rien de moins que celle d'un désir d'identité dans l'archivage technique et, conséquemment, dans sa conception de l'héritage comme origine inentamée<sup>14</sup>. En ce sens, une peinture photographiée ou une pièce de théâtre filmée fonctionnent de la même manière qu'une photographie ou qu'un film : c'est la possibilité de l'enregistrement qui élimine l'authenticité de l'original. Le constat de Benjamin semble plutôt pessimiste et il le formule ainsi :

À l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura. [...] On pourrait dire, de façon générale, que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série. Et en permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit. Ces deux processus aboutissent à un puissant ébranlement de la chose transmise, ébranlement de la tradition qui est la contrepartie de la crise que traverse actuellement l'humanité et de son actuelle régénération. Ils sont en étroite corrélation avec les mouvements de masse contemporains. Leur agent le plus puissant est le film<sup>15</sup>.

---

13 Dans la typologie classique de Richard Schechner, on parlera, pour désigner le texte, du combiné du *script* et du *drama*, ce combiné se réalisant (ou se manifestant) lors de l'institution du *theatre* sous forme de *performance* (Richard Schechner, « Drama, Script, Theatre, and Performance », *The Drama Review*, vol. XVII, n° 3 [1973], p. 5-36).

14 Cela ne veut pas dire que ce désir mimétique comme possibilité ontologique n'ait pas toujours déjà existé, mais simplement que notre époque se constitue dans ce désir. Benjamin Renaud rappelle, par ailleurs, que la première phrase du texte de Benjamin dit que « l'œuvre d'art a toujours été fondamentalement [*grundsätzlich*] reproductible » et commente : « Benjamin donne très nettement à penser que la valeur culturelle est d'emblée entamée par la valeur d'exposition. Il n'y a pas, jamais, d'œuvre d'art pleinement « auratique », dès lors que l'œuvre auratique est, rigoureusement, l'œuvre d'art religieuse » (Benjamin Renaud, « L'aura et la trace : de Walter Benjamin à Jacques Derrida » [en ligne], *La Tache aveugle*, 2010 [http://www.tache-aveugle.net/spip.php?article285]).

15 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *loc. cit.*, p. 276.

Benjamin Renaud lie la question de l'aura, que traite Walter Benjamin, à celle de la trace, que définit Derrida, en ce qu'elles sont toutes deux ce qui reste secondairement (selon la métaphysique de la présence). Si la trace est d'abord, chez Derrida, « l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée<sup>16</sup> », l'aura est, écrit Benjamin dans un texte portant sur la photographie, « une trame singulière d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-elle<sup>17</sup> ». Chez les deux penseurs, donc, on trouvera une même volonté de mettre au jour une logique qui fait de l'absence un dérivé de la présence : il faut penser un nouveau mode d'être qui se soustrait aux binarités léguées par la philosophie traditionnelle.

Derrida s'y était attelé dès les années soixante en élaborant sa pensée de la *trace* et de la *différance*<sup>18</sup>. La figure du fantôme suivra cette réflexion lorsque le philosophe abordera la question du cinéma dans les années quatre-vingt. Dans le film un peu expérimental *Ghost Dance*<sup>19</sup>, auquel il avait participé en « jouant » en quelque sorte son propre rôle, Derrida parlait du cinéma comme d'une *fantômachie*, un combat de fantômes. Dans un entretien accordé à une revue de Toronto après la sortie du film, il s'explique :

Le cinéma est un art du fantôme, c'est-à-dire qu'il n'est ni image ni perception. Il n'est pas comme la photographie ou comme la peinture. La voix au téléphone a aussi une apparence fantomatique. C'est quelque chose qui n'est ni réel ni irréel : qui revient, qui est reproduit, enfin, c'est la question de la reproduction. À partir du moment où la *première* perception d'une image est liée à une structure de reproduction, on a affaire à du fantomatique<sup>20</sup>.

Une dizaine d'années plus tard, Derrida définira l'hantologie — jouant sur les mots « anthologie » et « ontologie » — comme une certaine mise en scène pour une fin de l'histoire<sup>21</sup> (mise en scène dont nous ne nous échappons pas) :

Appelons cela une *hantologie*. Cette logique de la hantise ne serait pas seulement plus ample et plus puissante qu'une ontologie ou qu'une pensée de l'être (du

---

16 Benjamin Renaud, « L'aura et la trace : de Walter Benjamin à Jacques Derrida », *art. cit.*

17 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Œuvres II*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 311. Je corrige la traduction en remplaçant « soit-il » par « soit-elle », tel que le recommande Benjamin Renaud et plusieurs autres traducteurs de Walter Benjamin : « Je dis bien "si proche soit-elle", et non "si proche soit-il" : c'est l'apparition qui peut être proche, et non pas le lointain » (Benjamin Renaud, « L'aura et la trace : de Walter Benjamin à Jacques Derrida », *art. cit.*).

18 Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

19 Ken McMullen (réalis.), *Ghost Dance*, Londres / Mayence, Looseyard Productions / Channel Four Films / Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1983.

20 Jacques Derrida, « La danse des fantômes. Entretien avec Mark Lewis et Andrew Payne », *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, textes réunis et établis par Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas, Paris, La Différence, 2013, p. 308.

21 Je fais ici évidemment référence à la théorie de la « fin de l'histoire » de Francis Fukuyama, que celui-ci emprunte à l'interprétation hégélienne d'Alexandre Kojève (voir, à ce sujet, Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, New York, Free Press, 1992) et qui est critiquée par Jacques Derrida dans *Spectres de Marx, op. cit.*, particulièrement dans le chapitre « Conjurer — le marxisme », p. 87-127.

« *to be* », à supposer qu'il y aille de l'être dans le « *to be or not to be* », et rien n'est moins sûr). Elle abriterait en elle, mais comme des lieux circonscrits ou des effets particuliers, l'eschatologie et la téléologie mêmes<sup>22</sup>.

Selon Derrida, Karl Marx, après la chute des régimes socialistes, agit en quelque sorte comme un fantôme ou un spectre, celui-là même que ce dernier annonçait avec Friedrich Engels dans l'*incipit* du *Manifeste*. Mais plus encore, ce sont les fantômes de Marx qui continuent à nous hanter — au premier chef, le *Geist* de Hegel —; ce sont ses spectres qui *font retour*<sup>23</sup>. C'est cela même qui revient, mi-vivant, mi-mort — c'est ce qu'il s'agit de comprendre —, dans la forme des interprétations cinématographiques d'œuvres de l'auteur le plus adapté, donc répété, de l'histoire du cinéma : Shakespeare.

### Disjonctions entre Shakespeare et Kurosawa

Il s'agira ici de comparer succinctement *King Lear* et *Ran* pour montrer leurs différences les plus frappantes. L'intrigue de *King Lear* met en scène un roi celte de la période antérieure à la conquête romaine qui divise son royaume en trois parties pour les donner en héritage à ses trois filles. Le legs sera transféré à la condition que chacune des filles exprime son amour au vieux roi, ce que les deux filles aînées, Goneril et Regan, feront. La troisième, Cordelia, répondra au monarque de manière à le fâcher ; n'ayant rien à lui dire pour le flatter, elle juge les gestes plus importants : « *Unhappy that I am, I cannot beave / My heart into my mouth. I love your Majesty / According to my bond, no more nor less*<sup>24</sup>. » Ce sont, pour elle, les gestes qui comptent et témoignent d'un amour, non pas les mots et la flatterie. La suite de la pièce exposera la longue déchéance du roi : s'étant retournées contre lui, ses deux héritières comploteront pour le tuer, puis s'entretueront. À la fin, Cordelia sera pendue et Lear mourra de chagrin.

Pour sa part, l'intrigue de *Ran* se déroule dans le Japon du XVI<sup>e</sup> siècle et a pour sujet la relation d'un père avec ses trois fils. Dans un article fort détaillé<sup>25</sup>, Anne-Marie Costantini-Cornède explique que Kurosawa avait commencé à écrire son scénario dix ans avant la réalisation du film en ayant en tête la figure historique de Mōri Motonari (1497-1571), un *daimyō* (noble, seigneur) qui légua son domaine à ses trois fils — un héritage qui, dans ce cas, ne souleva aucun problème. Or,

22 *Ibid.*, p. 31.

23 Derrida consacre une bonne partie de son livre *Spectres de Marx* à l'ouvrage *L'Idéologie allemande* de Karl Marx et à la critique que formule Marx contre les « spectres » de Max Stirner, problème d'héritage évident, pour Derrida, au cœur de la génération post-hégélienne (*ibid.*, p. 201-279).

24 William Shakespeare, *Le Roi Lear*, *op. cit.*, acte I, scène 1, p. 60. La traduction française se lit ainsi : « Malheureuse que je suis. Je ne sais pas jusqu'à mes lèvres / Élever mon cœur... J'aime Votre Majesté / Selon mon devoir, ni plus ni moins » (*ibid.*, p. 61).

25 Anne-Marie Costantini-Cornède, « De *King Lear* à *Ran* d'Akira Kurosawa (1985) : chaos, tumulte ou les couleurs de la violence » [en ligne], *Cahiers Shakespeare en devenir*, n° 1 (2007) [<http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=112>].

lors de la rédaction de ce scénario, c'est *King Lear* qui s'imposa à Kurosawa<sup>26</sup>. Des deux drames, identiques dans leur amorce, l'intrigue conçue par Shakespeare est donc venue, en quelque sorte, parasiter l'histoire de Motonari, la disjoindre de son identité. Le drame shakespearien a relancé, du même coup, le problème de l'héritage sur une autre voie, et ce, par un effet paradoxal du temps, le passé étant peu à peu revenu reprendre ses droits dans le présent.

*Ran* semble donc confondre deux drames puisque les fils qu'il met en scène entrent en conflit — on pourrait aussi dire « en discord », équivalent français de l'expression « *aus der Fuge sein* » employée par Heidegger<sup>27</sup> —, à la manière des personnages de *King Lear*, et contrairement aux héritiers de Motonari. Nous pourrions suggérer que c'est l'*esprit* de l'œuvre shakespearienne qui s'incarne dans le projet de Kurosawa. Dans *Ran*, comme dans *King Lear*, le vieux souverain offre son royaume à ses trois enfants, l'aîné Taro, le puîné Jiro et le cadet Saburo, et comme dans *King Lear*, c'est le plus jeune qui se rebelle contre son père.

Au tout début du film, après une chasse au sanglier, le vieux Hidetora, chef de la maison Ichimonji, s'assoupit et fait un rêve prémonitoire : seul sur une plaine, il appelle mais personne ne répond. Ce rêve l'incite à léguer son autorité à son aîné et à partager ses terres entre ses trois fils. Si la réaction du roi devant l'attitude de Cordelia semble un peu exagérée dans *King Lear*, Saburo s'attaque, pour sa part, à la décision de son père en prononçant ce qui peut être vu comme une prophétie : le fils annonce à son père qu'il ne doit pas espérer pouvoir finir ses jours en paix, lui qui a vécu en perpétuant la violence, la trahison et la haine toute sa vie<sup>28</sup>. La prédiction deviendra une malédiction ; à preuve, le film n'exposera ensuite que la longue déchéance du clan Ichimonji et sa chute dans le chaos, premier sens du mot japonais *ran*.

---

26 Kiyoshi Watanabe, « Entretien avec Akira Kurosawa », *Positif*, n° 296 (octobre 1985), p. 41-62. Cet entretien a été traduit en anglais par Dorna Khazeni sous le titre « Interview with Akira Kurosawa on *Ran* », puis publié dans le livret accompagnant le disque DVD *Ran : A Film by Akira Kurosawa* distribué par The Criterion Collection en 2005.

27 Je fais référence, par cet usage de l'expression allemande, au problème d'une époque lors de laquelle la justice (*adikia*) était absente, problème soulevé par Martin Heidegger dans son commentaire portant sur Anaximandre (« Der Spruch des Anaximander », dans *Holzwege. Gesamtausgabe. Band 5*, Francfort-sur-le-Main, Vittorio Klostermann, 1977, p. 354 et 361). Dans *Spectres de Marx*, Derrida rapproche l'expression « *aus der Fuge* », ou « hors des gonds », traduite en français par « le discord » (traduction de Wolfgang Brokmeier), du célèbre vers d'*Hamlet* : « *The time is out of joint* » (William Shakespeare, *Hamlet*, édition bilingue, traduction de l'anglais par François Maguin, Paris, Flammarion, 1995, acte I, scène 5, p. 130 ; en français : « Ce temps est disjoint. »). Voir, à ce sujet, Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 49-52.

28 Cette vision de la violence qui ne peut que continuer pourrait être perçue, à l'identique, comme celle exprimée dans *Macbeth*, mais aussi comme son contraire, à tout le moins comme son image spéculaire. Dans cette pièce de Shakespeare, la violence du pouvoir, une fois entamée, ne peut que dégénérer dans la folie meurtrière la plus totale. *Ran* est différent : c'est le désir du vieux Hidetora de finir ses jours en paix, c'est-à-dire de laisser à d'autres son autorité sur le clan, qui est la source de son annihilation. C'est le désir qu'a le personnage de voir son héritage intact, pacifié — identique à lui-même —, qui ruinera paradoxalement l'héritage.



*King Lear* met en scène une intrigue secondaire : l'histoire du comte de Gloucester, père de deux fils. Le premier, Edgar, est légitime ; le second, Edmond, illégitime. Cette intrigue, en rappelant l'enjeu de la première, renforce la présence du thème de l'héritage au cœur de la pièce. L'articulation de cette seconde trame, toutefois, est celle d'un complot ourdi par le fils illégitime pour déshériter son frère et pour exécuter le meurtre de son père. Dans la pièce de Shakespeare, les deux intrigues s'entremêlent puisqu'Edmond complot pour tenter d'obtenir la main des deux filles aînées de Lear et donne l'ordre de pendre Cordelia. Seul survivant des personnages principaux, Edgar, pour sa part, devient le souverain du royaume à la toute fin de la pièce.

Il ne reste à peu près rien de cette histoire dans *Ran*. Kurosawa y inclut toutefois une intrigue secondaire. Or, il ne s'agit plus d'une répétition de l'intrigue principale (comme celle qui opère dans *King Lear*), mais de l'inverse à certains égards : les événements secondaires, qui impliquent les dames Kaede et Sué, non seulement précèdent, mais génèrent le nœud de l'œuvre (l'impossible héritage de Hidetora Ichimonji). Dames Kaede et Sué sont respectivement les femmes du premier et du second fils de Hidetora, donc ses belles-filles<sup>29</sup>. Ces deux personnages féminins représentent l'histoire du passé refoulé de Hidetora, qui lui revient à la mémoire au fil du film. Elles sont en quelque sorte les fantômes de ce passé. Dans les deux cas, elles sont les filles d'anciens opposants assassinés par Hidetora. On considère généralement dame Kaede comme le moteur de la destruction dans *Ran* : épouse de l'aîné du clan, elle tente, après la mort de son mari, de séduire son beau-frère, Jiro, le second fils, et le convainc de faire assassiner sa rivale, dame Sué, afin de devenir la seule épouse légitime de celui qui deviendra le chef du clan Ichimonji. On découvre bien vite les motivations de tout ce complot : celle qui n'a pas de sourcils — signe de la trahison dans le théâtre nô — recherchait depuis le début à venger la destruction de sa propre famille, tombée aux mains du clan Ichimonji.

L'autre personnage secondaire du film, dame Sué, a été victime, avec son frère Tsurumaru, de la même violence, perpétrée par le clan Ichimonji jusqu'à la destruction du château de sa famille. Contrairement à la vengeresse Kaede, Sué a trouvé dans sa conversion au bouddhisme, plus particulièrement à l'amidisme, une source de résilience. Sué est à l'image du pardon, de la compassion et de la résignation devant les tourments de l'existence. La différence entre ces deux personnages suggère qu'ils symbolisent deux attitudes antagonistes qu'il est possible

---

29 Christopher Hoile propose de voir dans les rapports familiaux des personnages féminins de *Ran* l'inversion de ceux de *King Lear* : les filles de Lear devenant les belles-filles de Hidetora Ichimonji. Cette interprétation suggère à l'auteur que le « mal » du récit (dame Kaede) est extérieur à la famille : l'impossibilité de l'héritage familial ne serait pas *intérieure*, mais viendrait du dehors (voir, à ce sujet, Christopher Hoile, « *King Lear* and Kurosawa's *Ran* : Splitting, Doubling, Distancing », *Pacific Coast Philology*, vol. XXII, n° 1-2 [1987], p. 32). Costantini-Cornède fait le même constat, cette fois en associant Kaede à Edmond du point de vue de la « bâtardise » (Anne-Marie Costantini-Cornède, « De *King Lear* à *Ran* d'Akira Kurosawa », *art. cit.*, note 36). Nous ne sommes pas du même avis que ces auteurs, car, comme nous allons l'expliquer, le « mal » ne nous semble pas si facilement identifiable à un seul personnage de *Ran*.

d'adopter devant les aléas du monde : d'une part, le ressentiment et la haine ; de l'autre, l'abnégation et l'acceptation des vicissitudes de la vie<sup>30</sup>.

On pourrait penser que les personnages féminins ont moins d'importance dans *Ran* que dans *King Lear* : des filles capables d'hériter on passe à de simples belles-filles, à peine auxiliaires du pouvoir patriarcal. Ann Thompson montre toutefois qu'il faut lire différemment cette subordination politique : les trois filles du roi Lear n'ont aucune profondeur psychologique ni aucune histoire personnelle et servent tout au plus à montrer que léguer un pouvoir politique à des femmes ne peut avoir que des conséquences catastrophiques<sup>31</sup>. Dans *Ran*, à l'inverse, les personnages de Kaede et de Sué déterminent le cours de l'intrigue bien plus fondamentalement que les hommes, même si elles ne semblent pas si importantes à première vue. C'est bien dame Kaede qui fomentera la ruine de la maison Ichimonji, et c'est bien grâce à Sué que Hidetora prendra ultimement conscience des actes de violence qu'il a commis par le passé. Ce constat s'imposera dans une très belle scène lors de laquelle Hidetora, abandonné par son premier fils, réclamera la haine de Sué, qu'elle refusera d'accorder à son beau-père.

Plutôt que de souscrire à la thèse proposant de voir, au cœur de *King Lear* et de *Ran*, une dichotomie bien/mal représentée par les personnages féminins<sup>32</sup>, nous voudrions souligner quelques différences plus fondamentales. Dans la pièce de Shakespeare, Cordelia signale son amour par ses actes — elle prouve sa bravoure (presque sa masculinité) en prenant part à la guerre menée par les forces françaises contre ses deux sœurs aînées —, alors que Sué est, dans le film de Kurosawa, la figure même de la passivité (ici non pas seulement *féminine*, mais *spirituelle*). La question de la division des « genres » est déplacée pour devenir, dans l'œuvre cinématographique, une disjonction d'ordre théologico-politique opposant le séculier et le religieux. Au pouvoir mondain (celui de Hidetora, auquel Kaede participe) répond un désir d'accéder à l'esprit. Ainsi, nous pourrions suggérer que la dichotomie Kaede/Sué n'est pas la reprise de la distinction des bons et des mauvais héritiers à laquelle procèdent Shakespeare (Cordelia contre les deux filles aînées du roi Lear, Edgar contre Edmond), puis Kurosawa (Saburo contre ses deux frères), mais le reflet de deux attitudes que l'on peut adopter face à la perte de son propre héritage ; et ces deux attitudes sont également violentes. Certes, Kaede manipule en apparence

---

30 Certains commentateurs ont suggéré la vanité des attitudes de ces deux personnages secondaires. Les belles-sœurs, en effet, meurent décapitées, la première après que son stratagème eut été découvert, la deuxième sur l'ordre de la première. Cette mort — gratuite dans le cas de Sué puisque Kaede, qui a donné l'ordre d'assassiner sa belle-sœur, est morte avant elle — serait le signe qu'aucune des deux attitudes, aussi opposées soient-elles l'une de l'autre, ne peut faire cesser la violence qui emporte tout sur son passage.

31 Ann Thompson, « Kurosawa's *Ran* : Reception and Interpretation », *East-West Film Journal*, vol. III, n° 2 (1995), p. 8.

32 Cathy Cupitt, par exemple, propose de voir la différence entre Kaede et Sué comme une reproduction des deux premières sœurs (pour Kaede) et de Cordelia (pour Sué). Ces deux dernières seraient des figures symboliques de la bonté (Cathy Cupitt, « Daughters of Chaos : An Examination of the Women in *King Lear* and *Ran* » [en ligne], *Cathy Cupitt*, 2010 [http://www.cathycupitt.com/daughters-of-chaos-an-examination-of-the-women-in-king-lear-and-ran/]).

les actions des personnages principaux pour obtenir ce qu'elle désire : la ruine de la maison Ichimonji. Sa trahison est malicieuse, mais aussi étrangement compréhensible pour le spectateur qui compatit avec le personnage en considérant ce que sa famille a pu endurer. En ce sens, le comportement de Sué, contrairement à ce qu'on a pu dire d'elle — en l'associant à l'image de la femme d'une bonté extraordinaire — pourrait être interprété comme une réponse tout aussi violente aux événements. En refusant de succomber à la haine, et donc à la violence, Sué résiste au désir du père : elle commet un ultime affront à la volonté de ce dernier. Hors de son « programme » ou d'une certaine économie du calcul (donc du « gramme »), *Ran* se présente comme une *différence en nature* — incommensurable —, ou mieux comme une disjonction par rapport à l'œuvre (« l'original ») qui l'a inspiré.

### Adjonctions de Shakespeare à Kurosawa

Nous avons voulu placer notre commentaire de *Ran* sous l'éclairage de la figure tutélaire du spectre, de sa spectralité (phénoménologique) comme de sa revenance (historique). À première vue, et tous les commentateurs s'accordent là-dessus, c'est plutôt le thème de la folie — à la fois celle de l'humain en général, comprise comme un destin ou comme une conséquence de la violence politique, et celle, plus particulière, du personnage principal, Hidetora Ichimonji — qui devrait sembler l'aspect le plus évident du film. Hidetora ne devient-il pas lui-même fou à la suite de la destruction du troisième château (celui-là même qui devait revenir au troisième fils), domaine où le vieux père voit ses gardes et ses concubines mourir aux mains des armées de ses deux premiers fils réunis ? La folie, dans *King Lear*, se veut également l'un des thèmes centraux, comme dans plusieurs autres grandes œuvres shakespeariennes qu'elle traverse : elle est, par exemple, aussi bien présente dans *Macbeth* et *Hamlet*<sup>33</sup>. Rien n'indique de prime abord, dans *King Lear*, qu'on ait affaire à un revenant. Tout semble, au contraire, suggérer que c'est la folie qui devrait faire l'objet d'une analyse de l'héritage manqué, de ce qui a lieu dans l'adaptation que *Ran* propose de la pièce.

*Ran* est le troisième film de Kurosawa ayant pour thème une pièce de Shakespeare. Réalisé en 1957, le premier, *Throne of Blood* (*Le Château de l'araignée*)<sup>34</sup>, est une adaptation de *Macbeth* au temps des samouraïs<sup>35</sup>. Le deuxième, *The Bad Sleep*

33 Dans « La folie à la scène : quelques tendances contemporaines », Sophie Bastien compare plusieurs pièces qui traitent le thème de la folie. Au sujet de ce thème, on peut donc voir, par exemple, Sophie Bastien, « La folie à la scène : quelques tendances contemporaines », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 140 (mars 2011), p. 70-75.

34 Akira Kurosawa (réalis.), *Throne of Blood*, *op. cit.*

35 À l'époque, Kurosawa ne possédait pas encore la reconnaissance mondiale qu'il allait obtenir. Les critiques de cinéma du moment ont été particulièrement durs à son endroit, mais déjà, et pour longtemps, l'idée de voir les adaptations de Kurosawa simplement comme des traductions transculturelles était présente : « *If you think it would be amusing to see Macbeth done in Japanese then pop around [...] and see Akira Kurosawa's Throne of Blood. For a free Oriental translation of the Shakespeare drama is what is, and "amusing" is the proper word for it* » (Bosley Crowther, « Screen : Change in Scene », *New York Times*, 23 novembre 1961, p. 50L, cité dans Anthony Davies, *Filming Shakespeare's Plays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 154). Nous traduisons : « Si vous pensez que ce serait amusant

*Well* (*Les Salauds dorment en paix*)<sup>36</sup>, a été produit trois ans plus tard. Il transpose plusieurs éléments d'*Hamlet* dans le Japon corrompu de l'après-guerre. Dans les deux cas, il y a folie — dans la pièce originale et dans l'adaptation —, mais il y a aussi des fantômes. Dans le premier, Kurosawa substitue une vieille femme aux allures spectrales filant avec un rouet, aux personnages shakespeariens des trois sorcières (*weird sisters*) qui annoncent à Macbeth son destin, à savoir devenir le roi d'Écosse<sup>37</sup>.

Dans *The Bad Sleep Well*, le fantôme est tout autre. Contrairement à l'apparition du père qui enjoint son fils à venger sa mort dans *Hamlet*<sup>38</sup> (cette scène est absente de l'adaptation, où le personnage principal décide, de lui-même, de venger son père), le spectre participe, dans le film, à une stratégie visant à faire avouer aux dirigeants d'une compagnie leur implication dans la mort du père et à montrer ainsi aux yeux de tous la corruption du système public japonais. Cette *mêkhanê*, à la fois machine de théâtre *et* machine de guerre, procède de la fausse mort d'un des participants au complot, d'un suicide feint. Le personnage de Wada *apparaît* à quelques occasions aux autres comploteurs après sa mort supposée. Ces apparitions permettront la confession du crime commis par l'un des conspirateurs.

Dans un film comme dans l'autre, on retrouve une certaine forme de métadiscours (théâtral et cinématographique) qui, quoique relatif à une extériorité de l'œuvre, prend part à cette dernière, et la détermine même. Au sujet de *Throne of Blood*, Jack Jorgens a suggéré que la fileuse fantomale était la représentation même du cinéaste et de son pouvoir de profération<sup>39</sup> ; l'auteur précise : « *This image links the witch's supernatural powers with the director's cinematic ones, as both possess*

---

de voir *Macbeth* fait en japonais, alors faites-y un tour [...] et assistez au *Trône de sang* de Kurosawa. Car c'est bien ce que c'est, une traduction orientale libre du drame de Shakespeare, et "amusant" est le bon mot pour ça. »

36 Akira Kurosawa (réalis.), *The Bad Sleep Well* [*Les Salauds dorment en paix* / *Warui yatsu bodo yoku nemuru* (悪い奴ほどよく眠る)], Tokyo, Toho Company / Kurosawa Production Company, 1960.

37 « *All hail, Macbeth! that shalt be king hereafter* » (William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit.*, acte I, scène 3, p. 60). La traduction française se lit ainsi : « Très grand salut, Macbeth ! qui plus tard seras roi » (*ibid.*, p. 61).

38 « *If thou didst ever thy dear father love [...] Revenge his foul and most unnatural murder* » (William Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*, acte I, scène 5, p. 114). La traduction française se lit ainsi : « Si tu as jamais aimé ton tendre père [...] Venge son meurtre ignoble et monstrueux » (*ibid.*, p. 115).

39 « *The endless winding of thread from one spool to another by the forest spirit [is] an analogue of the Greek Fate Clotho's spinning the thread of life, and of Kurosawa's act of creation — film too winds from spool to spool, and the director, like the spirit, has god-like power and detachment* » (Jack J. Jorgens, *Shakespeare on Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1979, p. 156, cité par Erin Suzuki, « Lost in Translation : Reconsidering Shakespeare's *Macbeth* and Kurosawa's *Throne of Blood* », *Literature/Film Quarterly*, vol. XXXIV, n° 2 [2006], p. 99). Nous traduisons : « L'enroulement sans fin du fil d'une bobine à l'autre par l'esprit de la forêt est un analogue de la Moire Clotho filant le fil de la vie, et de l'acte de création de Kurosawa — un film file aussi d'une bobine à l'autre, et le réalisateur, comme l'esprit, possède un pouvoir et un détachement divin. »

*the ability to create and see through illusion*<sup>40</sup>. » Dans *The Bad Sleep Well*, la stratégie du simulacre du fantôme — on *joue* le fantôme — agit comme le lieu d'où se laisse voir le pouvoir du théâtre pris comme machine de guerre. Le stratagème adopté par le fils vengeur a une fonction similaire à la mise en abîme de *Mousetrap*<sup>41</sup> (la *Souricière*, en français) dans *Hamlet* : provoquer la confession de leur crime par les coupables, en simulant la mort, et faire ainsi du théâtre une machine de guerre contre les corrompus du temps présent.

De prime abord, il n'y a nulle trace de fantôme ou de spectre dans *Ran* — ni dans *King Lear* au demeurant. Ontologiquement, on pourrait caractériser un spectre comme une « chose », celle-ci se refusant à être seulement absente, à simplement manquer (à) la présence. Nous aimerions suggérer que le lieu du métadiscours théâtral et cinématographique que nous voyons dans les deux autres adaptations que Kurosawa a faites à partir des pièces de Shakespeare, le non-lieu duquel *revient* le spectre pour hanter son entourage, est, dans *Ran*, le lieu de la destruction du troisième château. À l'exact milieu du film, alors qu'un coup de feu mortel atteint l'aîné des fils de Hidetora, l'atmosphère représentée par l'œuvre change<sup>42</sup>. Bientôt, les forces alliées des deux aînés réussissent à abattre les derniers gardes du père, et Hidetora tente un *seppuku*, suicide rituel qu'il manque de la plus absurde des façons : son sabre s'étant cassé, Hidetora ne peut l'utiliser pour s'ouvrir l'abdomen — feinte du suicide encore une fois, mais ici involontaire. Les ciux, auparavant clairs, s'assombrissent. La musique traditionnelle japonaise, qui a accompagné le spectateur depuis le début du film, s'arrête pour faire place aux compositions de Tōru Takemitsu<sup>43</sup>, proches, par leur style, des trames sonores du cinéma de l'Ouest. La gestuelle singulière du théâtre nô, qui caractérisait les attitudes des personnages, devient plus fluide — « occidentale ». Des dispositions architecturales rigides de châteaux et des scènes d'intérieur aux couleurs chaudes, on passe à des représentations de plaines ouvertes, mais enténébrées. Les mouvements deviennent alors circulaires : la grande bataille menée par les forces alliées des deux fils, sorte de rendu mondain du tumulte de la tempête, se présente comme une spirale de la violence. De même, les errements de Hidetora se produiront comme des retours giratoires que le personnage entreprendra sur la violence qu'il a perpétrée depuis des années — car c'est elle *qui fait retour* —, notamment dans les ruines du château de la famille de Sué, où il devra se réfugier.

40 *Id.* Nous traduisons : « Cette image lie les pouvoirs surnaturels de la sorcière avec les pouvoirs cinématiques du réalisateur, en ceci que les deux possèdent la capacité de créer et de voir à travers l'illusion. »

41 William Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*, p. 228-239.

42 Fait à remarquer, le premier mort dans *Ran* est l'un des gardes de Taro : après avoir menacé le bouffon Kyoami et avoir voulu se saisir de la bannière symbolisant l'autorité sur le clan, il a reçu une flèche, lancée par Hidetora à partir d'une fenêtre. Entre la flèche et le coup de feu — l'ancien monde et le nouveau —, il y a à la fois une différence (dans le « moyen ») et une identité (dans la « finalité » : la mort).

43 Costantini-Cornède commente : « Composée à partir des adagios de Mahler, musique d'un lyrisme sombre qui transmet une impression de désespoir » (Anne-Marie Costantini-Cornède, « De *King Lear* à *Ran* d'Akira Kurosawa », *art. cit.*, note 34).

Il y a, dirions-nous, « tour de force » dans *Ran* : quelque chose se passe entre la première partie du film, déjà elle-même très différente de celle de *King Lear*, et la deuxième. Or, ce qui se passe, c'est que *quelque chose ne (se) passe pas*. Une fin « normale » aurait montré la mort imminente de Hidetora, sinon par *seppuku*, à tout le moins aux mains des armées de ses deux fils indignes. Pourtant, en sortant du château incendié, les mercenaires affiliés à ceux-ci laisseront Hidetora passer à travers leurs rangs : seul, démuné, montrant un visage blanc transformé et transfiguré, le vieux seigneur déchu n'est plus le même, il est comme passé dans un autre monde — ou mieux, il en *revient*.

Depuis la chute du mur de Berlin, ce *revenir* constitue un thème majeur chez Jacques Derrida. Il distingue les « revenants » de l'« esprit », figure récurrente de la philosophie occidentale, et en fait, dans un commentaire sur Karl Marx et sur *Hamlet*, le *topos* de notre époque :

Le spectre est une incorporation paradoxale, le devenir-corps, une certaine forme phénoménale et charnelle de l'esprit. Il devient plutôt quelque « chose » qu'il reste difficile de nommer : ni âme ni corps, et l'une et l'autre. Car la chair et la phénoménalité, voilà ce qui donne à l'esprit son apparition spectrale, mais disparaît aussitôt dans l'apparition, dans la venue même du revenant ou le retour du spectre. Il y a du disparu dans l'apparition même comme réapparition du disparu<sup>44</sup>.

Le spectre se donne, à titre de revenant, comme la figure du retour. Or, le revenant ne revient pas *intact* ou *indemne*. Il y a une économie de la revenance où, par un jeu d'équivalence, ce qui resurgit, revient avec *plus*, à condition de voir cette « plus-value » comme quelque chose en moins. Cette revenance se produit toujours dans un lieu : le revenant *hante* le lieu, y habite sans y habiter. On sait que *hanter* signifiait d'abord « habiter<sup>45</sup> ». Le terme ne prendra que plus tard le sens qu'on lui connaît, associé aux spectres. Or, nous pourrions pousser l'analogie de l'hantologie

---

44 Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 25.

45 Par exemple, dans le *Dictionnaire de la langue française* de Littré, pour l'étymologie, il est écrit : « Angl. *to haunt* ; allem. *bantieren* ; dan. *bantere*. Origine très controversée. Diez regarde *bantieren* comme venu du français, et pense que *hanter* est un mot introduit par les Normands dans le français (ce qui est tout à fait hypothétique), et qu'il vient de l'ancien scandinave *heimta* (de *heim*, chez soi), désirer un objet perdu ou absent. Scheller y verrait le verbe fictif *hamitare*, dérivé du bas-latin *hamus*, hameau, dérivé aussi du germanique *heim*, demeure. *Hanter* a, en outre, dans l'ancienne langue, un sens de exercer, pratiquer, qui fait songer Chevallet à l'allemand *Hant* ou *Hand*, main [...]. Comme le sens de hanter est celui du latin *versari* au propre et au figuré, le kimry et le bas-breton *hent*, chemin, qui convient pour la forme, pourrait aussi par détournement avoir fourni le sens de *versari*. Mais, après avoir passé tout cela en revue, ce qui reste le plus probable, c'est l'étymologie anciennement proposée du latin *habitare*, habiter ; le sens est bon, la forme aussi : car *habitare*, devenant *habtare*, a pris facilement une nasale, et, dérivant de *habere*, a eu dans la latinité et a pu avoir dans le français le sens de avoir souvent » (Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Librairie Hachette, 1873-1874, p. 1978). Il y aurait, donc, soit une racine latine au mot *hanter*, au sens de « posséder » ou d'« être possédé » qui ne va pas sans une certaine hantise, soit une racine germanique, de *heim* ou de *home*, de la maison, du domestique et du familial, signification sur laquelle nous reviendrons.

plus loin, avec Derrida : ce n'est pas seulement le revenant qui hante une maison (comme si la maison était hantée de l'extérieur, par une force du dehors) ; c'est aussi la maison qui (se) hante — ou mieux, *ça hante* dans la maison (« *es spukt* », disait Freud dans *Das Unheimliche*, ce que rappelle Derrida dans un détour sur le *cogito*<sup>46</sup>). Il y a de l'impersonnel, parce que la maison (*Heim*) — qui, par métonymie, implique ses occupants, mais aussi sa filiation, plus ou moins noble — n'est plus la maison ; elle est *unheimlich* : on ne reconnaît plus la maison (la famille, le clan) ; la maison ne (se) reconnaît plus (dans) son apparaître.

À la fois intérieure et extérieure, comme un lieu où ce qui se donne à proximité est aussi le plus lointain, la hantise derridienne, telle que nous la concevons ici à partir de *Ran*, est un point aveugle chez Kurosawa : c'est l'exorbitant, ou l'agent externe, qui définit, et du même coup détermine, l'indéfinition de l'héritage, toujours disséminante. Rappelons que, pour Derrida, le point aveugle d'une œuvre détermine le lieu d'où il peut être déconstruit pour montrer des zones d'ombre. Ce sont ces zones d'ombre qui déterminent la structure de l'œuvre. Derrida suggère de les voir comme des points hors de l'orbe, comme en témoigne ce passage tiré de l'ouvrage *De la grammatologie*, qui démontre l'intérêt du penseur pour la supplémentarité définie par Rousseau :

À partir de ce point d'extériorité [de la totalité de l'époque logocentrique], une certaine déconstruction pourrait être entamée de cette totalité, qui est aussi un chemin tracé, de cet orbe (*orbis*) qui est aussi orbitaire (*orbita*). [...] Excéder l'orbe métaphysique est une tentative pour sortir de l'ornière (*orbita*), pour penser le tout des oppositions conceptuelles classiques [...]<sup>47</sup>.

L'orbe, ici, est la tradition de l'œuvre shakespearienne adaptée au théâtre, puis au cinéma. L'exorbitant se trouve peut-être dans cette absence présente qui ne se résout pas à disparaître, celle du père ou du chef de famille qui aurait dû mourir. Dans le cas de *Ran*, le bouc émissaire, l'élément à exclure, devient paradoxalement le lieu

46 Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 212. Et encore : « Tout se condense donc dans cette locution allemande, *es spukt*, que les traductions françaises sont obligées de contourner. Il faudrait dire : ça hante, ça revenante, ça spectre, il y a du fantôme là-dedans, ça sent le mort-vivant — manoir, spiritisme, science occulte, roman noir, obscurantisme, atmosphère de menace ou d'imminence anonyme. Le sujet qui hante n'est pas identifiable, on ne peut voir, localiser, arrêter aucune forme, on ne peut décider entre l'hallucination et la perception, il y a seulement des déplacements, on se sent regardé par ce qu'on ne voit pas » (*ibid.*, p. 214).

47 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 231-232. Pour comprendre le rapport existant entre l'intérieur et l'extérieur, dualité fondamentale de la métaphysique parmi bien d'autres, de même qu'entre la présence et l'absence, notamment, un autre exemple pourrait être celui de Socrate pris comme *pharmakos* — sorcier, magicien, empoisonneur (aussi appelé *parmakeus*), mais aussi bouc émissaire —, seul mot de la famille de *pharmakon* à être absent du texte platonicien : « Mais que veut dire ici *absent* ou *présent* ? [...] Des forces d'association unissent, à des distances, avec une force et selon des voies diverses, les mots "effectivement présents" dans un discours à tous les autres mots du système lexical, qu'ils apparaissent ou non comme "mots", c'est-à-dire comme unités verbales relatives dans un tel discours » (Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 161).

par lequel le jugement de l'exclusion devrait se faire : le père ou la loi. En divisant son héritage avant le temps, c'est-à-dire avant de mourir, Hidetora Ichimonji s'était déjà mis en réserve, placé dans une position de mort-vivant. Pour ce qui est de *Ran*, nous voudrions suggérer que l'image du père revenant peut se voir un peu de la même manière qu'il est possible de percevoir celle du père dans *Hamlet* ; et ce revenir, c'est la non-reconnaissance de la maison, comprise comme unité filiale, pour elle-même. Toutefois, dans *Hamlet*, le vrai roi décédé revient pour gérer son héritage, alors que le souverain faussement mort ne peut plus, dans *Ran*, légiférer sur son héritage — et aucun Hamlet pour venir le venger.

Figure plus radicale encore, et plus exorbitante, plus à même de montrer l'extériorité/absence qui agit de l'intérieur dans une présence, le père de la maison pourrait se voir comme le retour du père originel mort, Shakespeare lui-même, qui contemple ce que sa pièce est devenue : le devenir de son œuvre et de son héritage. Il ne s'agit pas ici de dire que Kurosawa a voulu faire de Hidetora Ichimonji son Shakespeare, mais que la figure du père meurtri par la déchéance de son legs est entièrement reprise dans ce personnage. Shakespeare est le spectre qui revient, et l'adaptation est la scène même de l'inaccomplissement de l'héritage.

Entre ce qui passe et ce qui ne passe pas, entre la vie et la mort ou entre le théâtre et le cinéma, il y a une mince ligne qui délimite deux régions, du coup les faisant se joindre<sup>48</sup>. Cette ligne, qui se fait frontière, est tout entière structurée selon la logique paradoxale de l'échange : elle délimite, donc partage, et du même coup, permet le partage. Sur le plan de la communication — et plus précisément de ses conditions de réussite —, il y a, dans *Ran*, une scène particulièrement importante qui joue sur les deux bords de la limite : avant la mort de Taro, lors de la bataille finale menée par l'armée de Saburo, le deuxième fils a fait envoyer, par l'intermédiaire d'un messenger, des assassins pour tuer son frère. Coupés des événements qui étaient en train de se produire sur le champ de bataille, à savoir la mort de celui qui avait envoyé l'ordre, et donc de l'inutilité de commettre l'attentat en son nom, les assassins ont cependant accompli l'action ; ils ont assassiné Saburo, alors que ce dernier avait déjà vaincu militairement l'armée de son frère, commanditaire de l'ordre. Un coup du sort, une malédiction des dieux. La scène reprend presque identiquement le schème de la mort de Sué, réclamée par Kaede, pourtant elle-même tuée avant l'accomplissement de son ordre. La question qui se pose alors est celle-ci : la mort de Saburo — absurde d'un point de vue interne à l'intrigue — est-elle due à la réussite du message (ici, l'ordre de tuer) ? En ce sens, l'ordre serait bien passé : ce qu'on attendait des assassins s'est réalisé. Ou encore s'agit-il de l'échec du message puisque, le commissionnaire de l'ordre étant mort, l'exécution de l'acte n'était plus nécessaire ? Cette scène qui clôt le récit détermine la finalité des personnages

---

48 Derrida rappelle que les revenants se trouvent bloqués entre la vie et la mort, mais aussi qu'ils ne reconnaissent plus les frontières, par exemple les murs, qu'ils traversent sans problème (Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, op. cit., p. 59).



principaux : une mort absurde pour les hommes abandonnés par les dieux<sup>49</sup>. Elle est aussi la meilleure représentation de l'aporie à l'œuvre dans l'héritage : l'héritage a lieu, aux conditions de sa ruine ; l'héritage n'a jamais lieu, à force d'advenir comme ce qu'il a toujours été, un rien en reste, à peine quelques cendres.

### Injonctions de Shakespeare par Kurosawa ?

Dans *King Lear*, la fille du roi qui semble la moins prompte à louer le père se révèle finalement la plus fidèle. Dans *Ran*, l'infidélité de la descendance se manifeste non seulement par un acte de rébellion filiale, mais par la prédiction de la chute de tout le clan. S'il y avait encore espoir, dans *King Lear*, que la dissociation originelle puisse se résoudre dans une relève — ce qui arrive, effectivement, avec Edgar, fils fidèle et figure d'une possible assumption du discord, qui héritera finalement du royaume —, chez Kurosawa, toutefois, il n'est plus possible d'espérer la conjonction entre l'être et l'apparaître. Il en va désormais de l'accomplissement de la prophétie malheureuse, apocalyptique même, certainement eschatologique — qui œuvre à la fois comme si Kurosawa s'adressait à Shakespeare et lui disait « n'espère pas de réconciliation avec moi ou avec mon cinéma », et comme si c'était Shakespeare qui prenait la voix du cinéma pour dire l'impossible rédemption de l'œuvre. Le seul moyen pour qu'un héritage ait lieu, c'est dans sa ruine. La condition paradoxale, aporétique, dans laquelle peut se penser, à notre époque, un héritage, une adaptation ou une traduction, c'est dans le deuil de l'origine. Le cinéma travaille toutefois ce deuil par l'absorption de toutes les formes esthétiques antérieures :

Mémoire spectrale, le cinéma est un deuil magnifique, un travail du deuil magnifié. Et il est prêt à se laisser impressionner par toutes les mémoires endeuillées, c'est-à-dire par les moments tragiques ou épiques de l'histoire. Ce sont alors ces deuils successifs, liés à l'histoire et au cinéma, qui, aujourd'hui, « font marcher » les personnages les plus intéressants. Les corps greffés de ces fantômes sont la matière même des intrigues du cinéma. [...] Le cinéma travaille de plus en plus souvent la référence d'un livre, d'un tableau ou d'une photographie. Aucun art, aucun récit ne peut aujourd'hui ignorer le cinéma. La philosophie non plus, d'ailleurs. Disons qu'il pèse son poids de fantômes. Et ces fantômes sont, de manières très diverses et souvent très inventives, incorporés par les « concurrents » du cinéma<sup>50</sup>.

Le film *Ran* n'est pas seulement la *traduction* d'une œuvre (adaptée, donc héritée) ; c'est une œuvre nouvelle *sur* l'héritage — et *sur* l'adaptation, et *sur* la traduction. En lui, l'héritage passe *et* ne passe pas. On pourra dire qu'il est « bloqué », d'où le recours à la figure du revenant que nous proposons de voir dans *Ran*, car il faut

49 C'est ce que semble dire Kyoami, le fou du roi, qui, après la « seconde » mort de Hidetora Ichimonji suivant l'assassinat de Saburo, maudit les dieux pour leur désintérêt envers les événements mondains, ce à quoi Tango Hirayama, le garde du corps de Saburo, s'objecte : « Assez ! Ne blasphème pas ! Ce sont les dieux qui pleurent de nous voir ainsi nous entretuer depuis le commencement du monde. Ils ne peuvent rien pour nous sauver de nous-mêmes » (Akira Kurosawa [réalis.], *Ran*, *op. cit.*).

50 Jacques Derrida, « Le cinéma et ses fantômes. Entretien avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse », *Penser à ne pas voir*, *op. cit.*, p. 322.

de la revenance pour passer *entre la vie et la mort*. C'est de ce non-lieu que le spectre revient pour hanter les lieux de l'œuvre. Le testament qu'il adresse à ceux qui vivent en cette *époque de reproductibilité technique* n'est-il qu'une injonction qui vise à nous affliger ? *Il n'y a pas d'héritage* : cela semble tout ce qu'on pourra retenir de notre monde. Kurosawa nous avertit-il que nous ne laisserons, comme seul héritage, qu'une absence d'héritage ?

Le dédoublement entre une « bonne » répétition (l'itération vivante, qui se vit dans la différence) et la « mauvaise » (répétition du même, de l'archivé, donc de la mort) se transforme peut-être avec le cinéma : la possibilité de la hantise ou de la spectralité réintroduit de l'événement, cet *im-possible* qui modifie la mesure avec laquelle les temps présents sont jugés<sup>51</sup>. Le jugement, sur la bonne ou la mauvaise adaptation, n'est jamais arrêté, sauf à imaginer une mesure pour la juger, et c'est peut-être le cinéma comme revenance des morts, dans sa force d'ébranlement de la tradition — elle-même authenticité construite —, qui assumera la *politisation* de l'esthétique espérée par Benjamin<sup>52</sup>. C'est le cinéma qui pourra faire « frémir des réflexes de l'avenir<sup>53</sup> » de ce monde, pour employer les mots d'André Breton cités par Benjamin, un monde où l'on ne peut plus s'identifier aux vainqueurs, car nul ne triomphe à recevoir un héritage *im-possible*. À cet égard, Benjamin dit, dans sa deuxième thèse sur le concept d'histoire :

Le passé est marqué d'un indice secret, qui le renvoie à la rédemption. Ne sentons-nous pas nous-mêmes un faible souffle de l'air dans lequel vivaient les hommes d'hier ? Les voix auxquelles nous prêtons l'oreille n'apportent-elles pas un écho de voix désormais éteintes ? Les femmes que nous courtisons n'ont-elles pas des sœurs qu'elles n'ont plus connues ? S'il en est ainsi, alors il existe un rendez-vous tacite entre les générations passées et la nôtre. Nous avons été attendus sur la terre. À nous, comme à chaque génération précédente, fut accordée une *faible* force messianique sur laquelle le passé fait valoir une prétention. Cette prétention, il est juste de ne point la repousser<sup>54</sup>.

Ce n'est peut-être, donc, pas nous qui prétendons à l'héritage ; c'est le passé qui a des prétentions sur notre génération parce qu'il fait retour. La spectralité et la hantise, qui sont des formes spéculaires de la *différance* — là où la présence se diffèrait indéfiniment, c'est maintenant l'absence qui persiste, dans son refus d'être différée —, l'aura de l'œuvre benjaminienne, sont transmuées : il ne s'agit

---

51 Il faudrait peut-être remarquer les adaptations théâtrales contemporaines faites en anglais des pièces de Shakespeare, adaptations qui, bien souvent, sont la répétition non pas du texte, au demeurant *inaudible*, mais des films dans lesquels jouaient Laurence Olivier. Aujourd'hui, c'est peut-être plutôt le théâtre qui répète ou adapte le cinéma que le contraire. C'est peut-être du cinéma que peut advenir une nouveauté par l'itération.

52 Ainsi se lisent les deux dernières phrases du texte « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » : « *Voilà l'esthétisation de la politique que pratique le fascisme. Le communisme y répond par la politisation de l'art* » (Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *loc. cit.*, p. 316 ; les italiques sont de Benjamin).

53 André Breton, cité par Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *loc. cit.*, p. 306. Notons que Benjamin lui-même, dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », n'indique pas la source exacte de la citation de Breton.

54 Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire. Thèse II » [1940], *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 428-429.

plus d'une « originalité » intacte perdurant dans la matérialité de l'œuvre, mais du procès de la secondarité *entamante à l'œuvre*, c'est-à-dire de la revenance de ce qui demeure bloqué entre la vie et la mort. Nous pourrions, dès lors, suggérer qu'une certaine *im-possibilité* aporétique de l'héritage se manifeste dans l'adaptation cinématographique du théâtre : le film fait revenir le point aveugle de la pièce, que nous suggérons de voir en son auteur, un revenant indépassable. Comme l'*Angelus novus* de Klee, qui prend son envol, l'auteur voit devant lui, en s'en éloignant, la dissémination progressive de son œuvre :

Là où nous apparaît une chaîne d'événements, [l'ange] ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel<sup>55</sup>.

L'époque de la reproductibilité technique serait-il le moment de *re-penser* l'histoire des ruines ? Un peu plus qu'un rien, ça demeure quand même un héritage.

## Références

- ADORNO, Theodor W. et Max HORKHEIMER, *La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974.
- BASTIEN, Sophie, « La folie à la scène : quelques tendances contemporaines », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 140 (mars 2011), p. 70-75.
- BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [dernière version de 1939], *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 269-316.
- , « Petite histoire de la photographie » [1931], dans *Œuvres II*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 295-321.
- , « Sur le concept d'histoire » [1940], *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 427-443.
- BORTOLOTTI, Gary R. et Linda HUTCHEON, « On the Origin of Adaptations : Rethinking Fidelity Discourse and "Success" — Biologically », *New Literary History*, vol. 38 (2007), p. 443-458.
- COSTANTINI-CORNÈDE, Anne-Marie, « De *King Lear* à *Ran* d'Akira Kurosawa (1985) : chaos, tumulte ou les couleurs de la violence » [en ligne], *Cahiers Shakespeare en devenir*, n° 1 (2007) [<http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=112>].
- CUPITT, Cathy, « Daughters of Chaos : An Examination of the Women in *King Lear* and *Ran* » [en ligne], *Cathy Cupitt*, 2010 [<http://www.cathycupitt.com/daughters-of-chaos-an-examination-of-the-women-in-king-lear-and-ran/>].
- DAVIS, Anthony, *Filming Shakespeare's Plays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
- , « La danse des fantômes. Entrevue avec Mark Lewis et Andrew Payne », *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, textes réunis et établis par Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas, Paris, La Différence, 2013, p. 307-314.
- , « La pharmacie de Platon », *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 69-197.
- , « Le cinéma et ses fantômes. Entretien avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse », *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, textes réunis et établis Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas, Paris, La Différence, 2013, p. 315-335.
- , *L'Écriture et la Différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.
- , *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993.
- FUKUYAMA, Francis, *The End of History and the Last Man*, New York, Free Press, 1992.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- HEIDEGGER, Martin, « Der Spruch des Anaximander », dans *Holzwege. Gesamtausgabe. Band 5*, Francfort-sur-le-Main, Vittorio Klostermann, 1977.
- HOILE, Christopher, « *King Lear* and Kurosawa's *Ran* : Splitting, Doubling, Distancing », *Pacific Coast Philology*, vol. XXII, n° 1-2 (1987), p. 29-34.

- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006.
- KUROSAWA, Akira (réalis.), *Ran* [亂], Paris / Tokyo, Greenwich Film Productions / Herald Ace / Nippon Herald Films, 1985.
- , *The Bad Sleep Well* [*Les Salauds dorment en paix / Warui yatsu hodo yoku nemuru* (悪い奴ほどよく眠る)], Tokyo, Toho Company / Kurosawa Production Company, 1960.
- , *Throne of Blood* [*Le Trône de sang / Kumonosu-j* (蜘蛛巣城)], Tokyo, Toho Company / Kurosawa Production Company, 1957.
- LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Librairie Hachette, 1873-1874.
- McMULLEN, Ken (réalis.), *Ghost Dance*, Londres / Mayence, Looseyard Productions / Channel Four Films / Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1983.
- NOGUEIRA DINIZ, Thaïs Flores, « *King Lear's* Filmic Adaptation : A Chaos ? », *Canadian Review of Comparative Literature / Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 23, n° 3 (1996), p. 775-780.
- RENAUD, Benjamin, « L'aura et la trace : de Walter Benjamin à Jacques Derrida » [en ligne], *La Tache aveugle*, 2010 [<http://www.tache-aveugle.net/spip.php?article285>].
- RICHIE, Donald, « *Ran*, 1985 », *The Films of Akira Kurosawa*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 214-219.
- SCHECHNER, Richard, « Drama, Script, Theatre, and Performance », *The Drama Review*, vol. XVII, n° 3 (1973), p. 5-36.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, édition bilingue, traduction de l'anglais par François Maguin, Paris, Flammarion, 1995.
- , *Le Roi Lear* [*King Lear*], édition bilingue, traduction de l'anglais par Armand Robin, Paris, Flammarion, 1995.
- , *Macbeth*, édition bilingue, traduction de l'anglais par Pierre Jean Jouve, Paris, Flammarion, 1993.
- SUZUKI, Erin, « Lost in Translation : Reconsidering Shakespeare's *Macbeth* and Kurosawa's *Throne of Blood* », *Literature/Film Quarterly*, vol. XXXIV, n° 2 (2006), p. 93-103.
- WATANABE, Kiyoshi, « Entretien avec Akira Kurosawa », *Positif*, n° 296 (octobre 1985), p. 41-62.