Document generated on 05/07/2025 9:08 a.m.

Séquences
La revue de cinéma

Akira Kurosawa
Un humaniste dans les ténèbres

Marcel Jean

Number 124, April 1986

URI: https://id.erudit.org/iderudit/50789ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Jean, M. (1986). Akira Kurosawa : un humaniste dans les ténèbres. *Séquences*, (124), 28–32.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1986

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Akira Kurosawa

un humaniste dans les ténèbres

Marcel Jean

Ran est certainement le film le plus désespéré, le plus sombre de toute l'oeuvre d'Akira Kurosawa. Magistral chaos, cette transposition du *Roi Lear* au coeur du XVIe siècle japonais laisse le spectateur terrifié à la vue d'un monde en ruines où l'homme n'est plus qu'un aveugle laissant glisser de ses doigts l'image de Dieu, le seul être dont il pouvait encore espérer un secours, au fond d'un précipice.

Doit-on se surprendre de voir que Kurosawa, à 75 ans, se soit réfugié dans un pessimisme total? Se surprendre, non! On doit plutôt avoir froid dans le dos en réalisant qu'un artiste aussi fondamentalement humaniste, ayant à maintes reprises fait l'éloge d'individus cherchant à alléger la souffrance des hommes (*L'Ange ivre, Barberousse*), en soit venu, petit à petit, en conservant une incroyable cohérence d'un film à l'autre, à dresser du monde un portrait d'une telle noirceur. *Ran*, c'est le tableau imposant de l'imminence d'une apocalypse.

Ran, ou Kagemusha et son double

L'univers, dans *Ran*, c'est le domaine du grand seigneur Hidetora, redoutable guerrier sentant la vieillesse s'emparer progressivement de ses sens. Dans le but d'opérer le transfert des pouvoirs dans le calme et l'ordre nécessaires pour préserver le clan des assauts extérieurs, Hidetora décide, après une chasse au sanglier, de distribuer ses trois châteaux à ses trois fils, cela tout en subordonnant le deuxième fils, Jiro, et le cadet, Saburo, à l'aîné, Taro, qui succède ainsi à son père.

Dès lors, on remarque que le passage du pouvoir est au centre de *Ran*, tout comme c'était le cas dans *Kagemusha* où le seigneur Shingen Takeda, blessé à mort, était temporairement remplacé par un sosie, afin de permettre au clan de se consolider et de procéder, plus tard, à une passation des pouvoirs ordonnée. *Kagemusha* et *Ran* sont deux films indissociables puisqu'ils partent d'un même point pour, en cours de route, se renvoyer dos à dos et, enfin, se retrouver en un même lieu.

D'abord, dans les deux cas, il s'agit de succession à la tête d'un clan. Dans *Kagemusha*, cette succession est provoquée par un incident inattendu (une blessure), ce qui est une source de désordre, mais le changement s'effectue dans l'ordre, puisque le double du Seigneur est utilisé comme pantin jusqu'à ce que le prétendant légitime à la

Kagemusha

seigneurie soit en position d'assumer son rôle. Au contraire, dans *Ran*, c'est un acte réfléchi (la retraite d'Hidetora) qui enclenche le processus de succession. Elle devrait donc se faire dans l'ordre, ce que les événements ont tôt fait de démentir.

Car Saburo, le cadet, s'opposant aux plans de son père qu'il croit irréalistes, est renié par celui-ci et doit s'exiler sur les terres de Fujimaki, un vassal d'Hidetora. Surgissent alors les problèmes pour Hidetora qui se voit chassé du château de Taro, puis de celui de Jiro. Réfugié au troisième château, celui laissé vacant par le départ de Saburo, Hidetora est attaqué par les armées de ses deux premiers fils, sa garde est entièrement massacrée et ses concubines, pour préserver leur honneur, se voient contraintes de s'entretuer. Le Grand seigneur, dépouillé, trahi, n'ayant même plus un sabre pour se faire hara-kiri, bascule alors dans la folie.

Pendant l'assaut, Taro est assassiné par le lieutenant de Jiro qui devient ainsi le chef du domaine. Le pouvoir change encore de mains, et l'ordre ne reviendra pas puisque les luttes fratricides ne sont pas finies. *Ran*, comme *Kagemusha*, se termine par la chute de l'empire, par la désagrégation du clan détruit par les ambitions de ses propres chefs. Le danger ne vient pas de l'extérieur mais de l'intérieur. Les souffrances de l'homme, comme l'enseigne le bouddhisme, viennent de ses désirs.

Des chemins différents mènent donc Kurosawa à une même conclusion: dans un monde de mercantilisme où les valeurs morales et spirituelles ne subsistent plus, le besoin de pouvoir de l'homme ne peut, quels que soient les précautions et les moyens pris pour l'obtenir, que générer la mort et la désolation.

La mort en ce jardin

Aldo Tassone, lorsqu'il aborde la tentative de suicide que le cinéaste commettait en 1971, miné par l'échec cruel de *Dodeskaden* et par une maladie non-précisée par ses biographes, a tort d'affirmer que « le suicide de Kurosawa ne s'apparente nullement à celui d'écrivains comme Akutagawa, Kawabata et Mishima »; qu'une « opération chirurgicale effacera (des films de Kurosawa) toute trace de pessimisme, comme le prouve la grande vitalité de *Dersou Ouzala* »; et que cette tentative « n'était là, somme toute, qu'un simple incident de parcours. »[1]

En effet, le critique italien n'a pas su voir, à travers la poésie écologiste de *Dersou Ouzala* (1975), la profonde tristesse de l'auteur s'indignant devant l'homme moderne qui ne sait plus respecter la nature et qui n'accorde d'importance qu'aux biens matériels. À la fin de ce film, le capitaine Arseniev se rend une dernière fois dans la forêt pour identifier le corps de son ami, le vieux chasseur mongol Dersou Ouzala. Là, il apprend que Dersou a sans doute été tué par quelqu'un convoitant le beau fusil que lui-même, Arseniev, lui avait donné en guise de cadeau d'adieu. Ainsi, ce vieux chasseur vivant en parfaite communion avec la majestueuse forêt sibérienne, cet homme incapable de vivre en ville, ce vieux sage terrorisé par l'idée d'avoir, en un moment d'égarement, brisé l'équilibre naturel et offusqué l'esprit de la forêt, était victime de la rapacité humaine. N'y a-t-il pas là, après un chant d'amour à la nature de plus de deux heures, le signe de l'amertume du cinéaste?

Car c'est le coeur sans joie que l'on sort de la salle après une projection de *Dersou Ouzala*. Le chasseur est mort en pleine forêt, et ses restes n'auront même pas droit au repos éternel puisque la construction d'une ville viendra, trois années plus tard, profaner sa tombe. De notre émerveillement devant la splendeur de la nature, devant les couleurs des saisons que Kurosawa réussit à peindre de façon magistrale, il ne reste qu'un souvenir alimentant une légitime nostalgie. Kurosawa sait mieux que quiconque, *Dersou Ouzala* et *Ran* le démontrent, utiliser la majesté des paysages pour souligner avec dérision le côté pathétique de la condition de l'homme. C'est, comme dirait Luis Bunuel, la mort en ce jardin.

Le chemin du désespoir

Kurosawa a donc conservé une pointe d'espoir jusqu'à *Dodeskaden* (ironiquement, son premier film en couleurs), en 1970. Ce film — le premier et le seul tourné par une compagnie formée par Kurosawa, Kinoshita, Kobayashi et Ichikawa — se construit autour de huit récits entrelacés se déroulant tous dans un bidonville sordide de Tokyo.

C'est le dernier film entièrement japonais (en termes de capitaux) de Kurosawa; *Dersou Ouzala* fut produit par les Soviétiques, *Kagemusha* en partie financé par les Américains et *Ran* co-produit et initié par le Français Serge Silberman (déjà producteur de cinq films de Bunuel, de *Diva* et du prochain Nagisa Oshima).

Avant *Dodeskaden*, Kurosawa avait réalisé *Barberousse* (1965), le dernier de ses grands films humanistes, puis avait dû s'astreindre à un long silence. Pendant cette période, il s'était exilé aux États-Unis et avait travaillé sur un projet intitulé *Runaway Train* (que le Soviétique Andreï Konchalovski vient d'ailleurs de terminer).

Ce sont donc divers revers, au cours des vingt dernières années, qui ont amené Kurosawa à tenir le discours qu'il maintient aujourd'hui. Revers, précisons-le, conjugués à un penchant pour la morbidité, à la fascination que la mort semble avoir toujours exercée sur lui. Car toujours Kurosawa a filmé la mort: dans *Barberousse* (1965), veiller les moribonds est l'une des épreuves que doit surmonter Yasumoto; dans *L'Ange ivre* (1948), Matsunaga s'autodétruit lentement; et, surtout, dans *Vivre* (1952), son grand chef-d'oeuvre, le cinéaste filme l'impact d'une mort prochaine sur la vie du fonctionnaire Watanabe.

Une expérience effroyable, alors que le jeune Akira Kurosawa n'avait que treize ans, semble l'avoir conditionné en ce sens. Dans son autobiographie, il parle du tremblement de terre, qui ravageait Tokyo le 1er septembre 1923, en ces mots: « Pour moi le grand séisme de Kanto fut une expérience terrible , effrayante, mais d'une importance capitale. Il ne me révéla pas seulement la puissance incroyable des forces naturelles, mais aussi les abîmes extraordinaires du coeur humain. Pour commencer, il bouleversa ma vie, en transformant subitement le monde qui m'entourait. »[2]

Le lendemain du séisme, Kurosawa, entraîné par son frère Heigo, faisait une excursion à travers les ruines. Il y apercevait des cadavres de toutes sortes et se voyait confronté à l'horreur dans toute sa puissance. Plus tard, Heigo donnait cette leçon à son petit frère: « Si tu fermes les yeux devant un spectacle effrayant, la terreur va finir par te gagner. Si tu le regardes en face, il n'y a plus rien qui puisse te faire peur. »[3]

En relisant ces lignes, je pense à *Kagemusha*, où la caméra impitoyable se promène à travers les corps et les carcasses de chevaux laissés dans la désolation des champs de bataille. Je pense aussi aux insoutenables opérations chirurgicales de *L'Ange ivre* et de *Barberousse* que Kurosawa montre avec insistance. Enfin, je pense à *Ran*, où Kurosawa fait grand usage du sang en filmant des combats que seul le lyrisme de la mise en scène transfigure; ces combats qui sont de véritables boucheries et qui, par nécessité, étaient naturellement évacués du théâtre de Shakespeare.

Le premier Kurosawa

Très jeune, Kurosawa est mis en contact avec la misère humaine. Rien d'étonnant, donc, à ce qu'il fasse à plusieurs reprises la peinture des déshérités, à ce qu'il se consacre plus que tout autre à montrer les bas-fonds de l'humanité. Comment oublier la mare putride qui est au

Ran

(1) Aldo Tassone, *Akira Kurosawa*, Edilig, Paris, 1983, p. 159.
(2) Akira Kurosawa, *Comme une autobiograhie*, Seuil/Cahiers du cinéma, 1985, p. 64.
(3) Idem, p. 68.

centre de *L'Ange ivre*, les quartiers mal famés que sillonne Murakami dans *Chien enragé* (1949), ou encore les miséreux de *Vivre*, des *Bas-fonds* (1957), de *Barberousse* et de *Dodeskaden*.

Mais, à cette époque, Kurosawa croyait encore en la possibilité de donner un sens à sa vie en allégeant les souffrances des autres. C'est pourquoi il decrivait avec tendresse des personnages comme Sanada, Barberousse et Fujisaki (ce dernier dans *Le Duel silencieux*, en 1949), ces médecins à la carapace dure mais au coeur généreux. C'est pourquoi, aussi, il montrait quatre des ronins des *Sept Samouraïs* (1953) mourir honorablement en se sacrifiant pour affranchir les villageois de l'emprise des brigands. C'est pourquoi, enfin, il montrait Watanabe, le héros de *Vivre*, trouver une raison de vivre ses derniers jours en faisant construire un parc pour les enfants d'un quartier défavorisé.

Le Kurosawa de ce temps-là était un grand humaniste. C'est lui qui s'inquiétait de la portée de la prolifération de la presse à sensation dans *Scandale* (1950), c'est lui qui était troublé par l'éventualité d'une guerre nucléaire dans *Si les oiseaux savaient* (1955). C'est ce cinéaste qui, gagnant du Lion d'or à Venise, en 1950, pour *Rashomon*, avait accepté les honneurs en précisant qu'il aurait préféré que l'on récompense l'une de ses oeuvres « qui eût montré quelque chose du Japon contemporain ».

Adaptation de deux nouvelles d'Akutagawa, *Rashomon* se déroule, en effet, au XIe siècle. Mais, si l'action du film est médiévale, si cette histoire d'un bandit tuant un samouraï et violant sa femme est loin de notre époque, la forme de *Rashomon*, cependant, est un chef-d'oeuvre de modernité. En effet, en racontant quatre fois la même histoire à partir d'autant de points de vue, Kurosawa nous a donné une grande oeuvre sur la relativité de la vérité, sur l'omniprésence du mensonge, sur l'impossible objectivité.

Et c'est *Rashomon* qui révélait le cinéaste à l'étranger, qui le propulsait au rang de maître du septième art pour les cinéphiles du monde entier. Cette année-là, Kurosawa se frayait un chemin dans la jungle du cinéma depuis quatorze ans déjà.

C'est effectivement en 1936 que ce fils d'ancien officier, alors âgé de 26 ans, devient assistant à la Toho. Là, il travaille pour Kajiro Yamamoto, un cinéaste de moyenne envergure qui demeure cependant un excellent scénariste et, s'il faut en croire Kurosawa qui prétend avoir tout appris de lui, un merveilleux enseignant.

Si l'on compte, d'abord, son grand frère Heigo, ensuite, son professeur de peinture M. Tachikawa et, enfin, le cinéaste Kajiro Yamamoto, Kurosawa a eu assez de maîtres pour faire du rapport maître/élève l'un des thèmes principaux de son oeuvre.

Faut-il alors se surprendre en voyant son premier film, *La Légende du grand judo*, où le jeune Sugata Sanchiro est initié au judo par Yano? Non, d'autant plus que par la suite, *L'Ange ivre* montrera une sorte de rapport père/fils entre Sanada et Matsunaga; *Barberousse* fera de même entre le jeune médecin et le plus vieux; et *Dersou Ouzala* sera en quelque sorte l'initiation d'Arséniev au mode de vie de Dersou.

Les récurrences thématiques

Outre le rapport maître/élève, plusieurs autres thèmes tissent la cohérence de l'oeuvre de Kurosawa en nous révélant l'essentiel de sa vision du monde. La plupart d'entre eux se retrouvent d'ailleurs dans *Ran*.

L'ingratitude des fils, qui est à la base de la tragédie de ce dernier film, est présente dans plusieurs des longs métrages de Kurosawa. Rappelons-nous *Vivre*, où Watanabe ne trouve en son fils qu'un être égoïste qui refusera jusqu'à la dernière minute de reconnaître les mérites de son père. Rappelons-nous aussi *Si les oiseaux savaient*, où le drame se construit, comme dans *Ran*, autour d'une opposition entre le père et ses enfants. Ceux-ci, dans l'une des scènes fortes de ce mauvais film, iront même jusqu'à se partager l'héritage de leur père encore vivant, tel une véritable bande de charognards.

Aussi, on retrouve souvent chez Kurosawa un personnage féminin autour duquel se noue le drame. Dans *Ran*, c'est Kaede, sorte de renarde vengeresse interprétée avec une perfection rarement atteinte par Mieko Harada. Dans *Le Château de l'araignée* (1957), cette autre adaptation de Shakespeare (*Macbeth*), c'était Asaji. La différence fondamentale, entre ces deux cavalières de l'apocalypse, c'est que Kaede est mue par un besoin de vengeance alors qu'Asaji semble plutôt être une incarnation diabolique. Mais les deux femmes utilisent les mêmes armes pour exciter l'instinct sanguinaire des hommes. Masago, la femme de *Rashomon*, stimule elle aussi la violence des hommes. Objet de convoitise du bandit, elle pousse celui-ci et son mari à se battre dans

les quatre versions de l'histoire.

Il y a, chez Kurosawa, une façon très shakespearienne de concevoir la place de l'humour à l'intérieur de la tragédie. En effet, comme pour mieux souligner l'aspect dérisoire de tout drame humain, le cinéaste a toujours fait une grande place à l'humour, même dans ses tragédies les plus sombres comme *Ran*. Dans ce film, l'action est commentée par les pitreries de Kyoami, le bouffon, presque jusqu'à la fin. Et comment ne pas rire devant certaines réactions d'Hidetora devenu fou (lorsqu'il saute en bas d'une falaise, par exemple).

Dans *Kagemusha*, c'était la gaucherie du double qui nous faisait sourire. Dans *Dodeskaden*, c'est le comportement étonnant du conducteur illuminé d'un tramway invisible, ainsi que l'attitude souvent burlesque des deux ivrognes s'échangeant leurs femmes. On pourrait aussi ajouter la drôlerie du commentaire au début de *Vivre*, celle du comportement du ronin interprété par Toshiro Mifune dans *Les Sept Samouraïs* et, enfin, le grotesque de certaines scènes des *Bas-fonds*. Toujours, Kurosawa a cherché à faire rire pour mieux émouvoir. Toujours, à l'intérieur de ses films, il a mélangé les genres et les tons.

Et il est impossible de terminer sans souligner certaines récurrences esthétiques qui font de *Ran* le film somme de l'oeuvre de Kurosawa. L'utilisation de la couleur dans la composition du plan est d'une précision maniaque, comme elle l'était déjà dans *Dodeskaden* où le cinéaste avait pratiquement peint lui-même chaque centimètre du décor (à la façon de Kobayashi dans *Kwaidan*). La dernière scène de bataille rappelle incontestablement celles des *Sept Samouraïs*, alors que la mort de Kaede, dans un puissant jet de sang, rappelle celle du samouraï interprété par Tatsuya Nakadaï dans *Yojimbo* (lors de la réalisation de ce dernier film, en 1961, on parlait à ce propos d'une importante innovation technique). L'abstraction de

Ran

nombreux plans fait penser au *Château de l'araignée* et à *Dodeskaden*. Quant à l'utilisation du plan séquence pour accentuer la théâtralité des scènes dramatiques, il s'agit là d'une constante dans toute l'oeuvre du cinéaste. Qu'on se souvienne de la séquence d'ouverture de *Kagemusha* (un plan fixe de près de quinze minutes montrant trois hommes assis et discutant) et qu'on ajoute que déjà, à l'époque de *L'Idiot*, la critique reprochait au cinéaste son penchant pour ce que Tassone nomme « l'immobilisme théâtral ».

Avec *Ran*, Kurosawa aura donné aux années 80 un chef-d'oeuvre, tout en nous étonnant par la maîtrise qu'à 75 ans il a su conserver. Souhaitons qu'il fasse un autre film, car contrairement à ce qu'Hidetora démontre par son comportement, Kurosawa prouve que la vieillesse n'est pas toujours une calamité.

Marcel Jean

RAN

Réalisation: Akira Kurosawa — Scénario: Akira Kurosawa, Hideo Oguni et Masato Ide — Images: Takao Saito, Masaharu Ueda avec la collaboration de Asakazu Nakai — Décors: Yoshiro Muraki et Sinobu Muraki — Musique: Toru Takemitsu — Montage: Akira Kurosawa — Interprétation: Tatsuya Nakadai (Hiderota Ichimonji), Akira Terao (Taro Takatora Ichimonji), Jinpachi Nezu (Jiro Masatora Ichimonji), Daisuka Ryu (Saburo Naotora Ichimonji), Mieko Harada (Dame Kaede), Yoshiko Miyazaki (Dame Sue), Takeshi Nomura (Tsurumaru), Hisashi Igawa (Shuri Kurogane), Peter (Kyoami), Masayuki Yui (Tango Hirayama) — Origine: France-Japon — 1985 — 185 minutes.