

Ciné-Bulles

Carte blanche : Ran ou la critique sous influence

Claude R. Blouin

Volume 5, numéro 4, mai-juillet 1986

URI : id.erudit.org/iderudit/34461ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

ISSN 0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Blouin, C. (1986). Carte blanche : Ran ou la critique sous influence. *Ciné-Bulles*, 5(4), 10-13.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 1986

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Claude R. Blouin

Ran ou la critique sous influence

■ Comment écrire à propos d'un film déclaré chef-d'œuvre avant

même qu'il ne soit fait ?

Peut-on dire à voir sans ajouter *admirable* ? Comment ne pas nuire à une œuvre, ne pas mal orienter ceux qui ne l'ont pas encore vue, les inciter à voir, et dire néanmoins quel discours houleux, fait de réserves et d'émois, le film a provoqué en moi ?

Faut-il faire ressortir les références culturelles implicites moins accessibles aux Québécois ? Jouer le rôle d'informateur ? ou simplement faire le récit d'une relation au film ? Carte blanche...

□ Projection de **Ran** d'Akira Kurosawa. Pendant 40 minutes, me voici respectueux, mais distant, peu ému de ce drame. Pourquoi ? La référence au nô peut l'expliquer. Même joué à l'extérieur, le nô l'est en effet sur une scène recouverte d'un toit créant un espace plus intime. Le ton épique se dégage de l'économie des moyens (décor, musique), du registre des voix et du choix des termes. S'il y a le long de la scène de vrais petits arbres, le pin géant est peint. L'artificiel triomphant, l'idée de naturel pour ainsi dire revient.

Dans **Ran**, le rituel, le geste *théâtral* (réactions à la décision d'Hidetora, le chef du clan, par exemple), des personnages pris en demi-ensemble ramènent tout au niveau de l'explicite. Le drame progresse à partir des répliques. Mais la caméra est éloignée des visages ; les collines, au début, emplissent l'image. Le ton tragique paraît bien dérisoire. Or, s'il s'agissait de ne montrer que la prétention humaine, ces cadrages me séduiraient. Mais il s'agit aussi de me lier au sort des personnages. La distance où ils se placent me laisse... éloigné. Si, soudain, le film bouscule mes réticences, c'est qu'il m'enlève, par le jeu de la suite des plans, l'impression de feuilleter l'album (**Le livre de Ran**, Bertrand Raison, Cahiers du cinéma / Le Seuil) que j'ai peut-être eu le tort de regarder avant.

Ainsi... Ainsi, lors de la chasse aux sangliers, incarnations de la vitalité que les hommes prennent plaisir à immobiliser. Mais aussi, mort d'un solitaire, fuite des trois frères, annonçant la suite.

Ainsi la confession de Kaede, épouse du fils aîné, Taro. Celle-ci, contrairement aux échanges verbaux du début, est faite en un lieu clos, dépouillé, et le rythme des gestes des comédiens inspirés du nô s'harmonise à ce contexte. Tout n'est plus dans la seule beauté de la composition photographique, à laquelle s'ajouterait le sens de la réplique. Il y a mouvement dans le plan et dans le sens, il y a jeu entre ce qui est dit et ce qui est suggéré par l'environnement et qui ajoute au sens.

Vais-je être séduit ? Voici la scène de l'attaque du château, à propos de laquelle j'ai tant lu, puis vu le film de Chris Marker, **A.K.** Certes, il n'y a pas de bruits *naturels*. Que la musique. Mais cela me rappelle le très beau sketch de **Kaidan** (Masaki Kobayashi, 1964), la bataille de Dan no ura... et cela jusqu'à la flèche dans l'oeil du guerrier. Et... toutefois... Zut ! Arrêt de la projection. Cinq minutes.

« Kurosawa me tend le storyboard où il a lui-même dessiné et peint au lavis chaque plan un à un. Je feuilleter en silence les planches de la séquence 8. Tous les matins, les cameramen viennent consulter les pages du classeur. Plus qu'un aide-mémoire, c'est une manière de plier le paysage à ses exigences. Par exemple, le cadre découpe à l'arrière-plan une série de montagnes qui forment, si on les regarde bien, une sorte de bouddha allongé très connu dans la région. Sur le dessin, la figure de la divinité est clairement visible, mais au moment où je lève les yeux pour vérifier, un brouillard de chaleur en fait trembler les contours. Plus tard, Kurosawa, jumelles à la main, attendra patiemment que la réalité se conforme à sa vision. »

(Bertrand Raison, **Libération**, 15 et 16 septembre 1984)



« Événement du cinéma japonais, ce film qui demandera près de six mois de tournage doit être présenté à Cannes l'an prochain et ouvrir le premier Festival international cinématographique de Tôkyô en juin 1985. Un autre cinéaste, Chris Marker, discrètement fixe sur la pellicule le tournage de ce qui s'annonce comme un chef-d'oeuvre. »
(Martine-Amice Matyas, *Le Figaro*, 12 septembre 1984)

Du nô à ciel ouvert

□ Cette séquence est le point tournant de ma conversion du respect distant à la participation. Au début, chaque élément pris à part et bien étudié me paraît trop attirer l'attention sur lui-même. Graduellement, l'effet cumulatif de ces plans de désarroi, comme une mélodie, m'enchantent. Et... Et c'est donc cet arrêt de cinq minutes...

□ Je reviens dans la salle, voit un bout de la séquence sans les bruits, avec la musique en seul accompagnement. Puis, pétarades, bruits de sabots, cris. La rupture de ton ici, comme ailleurs lorsqu'à la plongée sur Hidetora succède, très court, le plan du soleil, me désarçonne et, pour le moment, me ravit. Et de même, à deux reprises, ces inserts de nuages en hâte, avançant comme le destin.

Mais voici que je m'impatiente de ces cavaliers à tour de rôle chutant de la même façon, au milieu des sabots (quels cascadeurs ! ai-je le temps de me dire, *sortant* du récit). Chaque fois que le cadrage se resserre, je suis

conquis. Ainsi dans la scène où Kaede fait chanter Juro (scène tournée en intérieur, dans un décor avec peu d'accessoires) ; dans celle, superbe, oui, le mot me vient aux lèvres à ce moment, dans celle, dis-je, où l'aveugle, vu de dos (oh ! cinéma !), accueille le trio des fuyards ; dans celle, à la fin, où, parti d'un plan d'ensemble, Kurosawa serre de plus près le même personnage longeant le bord de la muraille, puis reprend ses distances ; dans celle, enfin, qui plus loin que l'émotion esthétique, exprimant le désir de vivre, vient me chercher : oui, ce cadrage qui resserre le fils à cheval — coup de feu : au plan suivant, plan d'ensemble, il chute, déjà mort. Oui ces scènes m'ont paru à la hauteur du modèle revendiqué par Kurosawa et auquel il déclare avoir convié décorateurs, costumiers, comédiens de s'inspirer. Celui du nô, de l'esthétique défendue par Zeami, créateur du genre au XIV^e siècle (auteur de **La tradition secrète du nô**, Gallimard). Et ces scènes, ni le livre, ni **A.K.**, ni le récit de l'épopée du tournage ne permettent de les

anticiper. Voir le film ajoute donc encore quelque chose au fait d'en avoir tant entendu parler !

□ Contrairement à **Kagemusha**, Kurosawa se démarque ici de la fascination de la belle mort à laquelle un nostalgique du temps des samouraïs est soumis. Ce film sur la décadence des valeurs de loyauté et de sacrifice de soi comporte, via Sue, puis Saburo, Kyoami et Tango, ses personnages incarnant les vertus classiques.

Or, comment ne pas voir vivre cette tradition dans le noyau de fidèles collaborateurs dont s'entoure Kurosawa ? Et si le projet de ce film occupe Kurosawa depuis tant d'années, comment expliquer qu'avant même sa sortie en salle, il ait été perçu comme l'événement culturel de l'année au Japon ? Ne serait-ce pas que ce discours de la décadence sert à ranimer chez les Japonais la conscience qu'elle n'est pas à l'œuvre chez eux, encore ? Dans les compagnies rivales, peut-être. En d'autres Japonais, peut-être. Mais moi, ne suis-je pas comme Kyoami, Sue, Non-chan, l'assistante, Muraki le décorateur ?

□ Ne nuit-on pas à la lecture du film en l'annonçant par ce qu'il a d'épique plutôt que par ses nombreuses scènes intimistes ?

□ **Ran**. Chaos pensé.

□ Cette somme de détails rapportés par les chroniqueurs, comme elle converge vers un même point. On croirait lire ces récits de retour de Chine du début des années 70, où les journalistes parlaient de la Chine — alors qu'ils faisaient tous affaire aux mêmes Chinois.

Ces notes sur le tournage, ces commentaires sur les images vues à l'état de rushes me convainquent dans ce sentiment que l'analyse image par image n'a de sens que pour

confirmer. Les images d'un film sont pensées en fonction d'un spectateur les voyant en continuité. Et les remarques de Mitry sur les plans trop près du tableau des derniers Eisenstein me paraissent justes ici. Même si, par ce choix du plus beau comme objet à filmer, Kurosawa respecte tout à fait le mot d'ordre de Zeami.

Aussi n'est-ce pas l'architecture du château qui brûle, qui me paraît grandiose. Je n'ai pas à imaginer l'acteur risquant sa vie pour tourner la scène. On ne peut à la fois solliciter le plaisir légitime de voir les acrobates au cirque et les comédiens dans une tragédie : s'il n'y a pas jeu, on me distrait du sens pour attirer mon attention sur l'habileté à faire.

Non, le plan qui me touche, c'est celui de Nakadai (interprète du rôle d'Hidetora), sur les marches, dehors. Ou encore, celui du fourreau qui descend avant lui l'escalier par où le seigneur va s'échapper. Dans ces plans, l'amorce du geste vient se prolonger dans notre sensibilité. Ce qui est bien le cœur du nô.

□ Avez-vous vu **L'intendant Sanshō** (Kenji Mizoguchi, 1954) ? Comme Sue et son frère, la première toute compassion, le second désir de compassion, y font écho ! Délicatement. Et comme j'aime chez Kurosawa cette attention à faire chanter ce qui dure de l'art de son pays. Par le biais des trois principes du nô, ici. Économie, déjà mentionnée. Modestie, dite par les aphorismes de Kyoami et pitié bouddhiste, exprimée par Sue. Le même Kyoami insultant les dieux indifférents se fait reprendre par Tango donnant à imaginer des dieux en pleurs face à la bêtise des hommes. Mais que faut-il penser de cette splendeur du ciel comme indifférent aux ruines et à l'aveugle s'y promenant ?

□ Salomé. Chapelets à la main, Kaede réclame la tête de Sue.

« Dès six heures du matin, amenés en bus des villes voisines, les 1000 figurants se rassemblent dans un pré à proximité du tournage, 220 cavaliers les rejoignent pour entamer de concert une gigantesque partie d'habillage. Dans les vestiaires, 500 lances, 500 mousquets, 1400 armures, 1400 casques et 2500 paires de sandales les attendent, sans oublier l'intendance et les quatre tonnes de boissons qui seront les bienvenues dans cette chalet caniculaire. »
(Bertrand Raison, **Libération**, 15 et 16 septembre 1984)

Wada, elle, travaille depuis trois ans avec Kurosawa. Elle ne cache pas que c'est à partir des dessins du maître que les 1400 costumes ont été exécutés à la main, selon une technique traditionnelle de Kyoto. Il faut quelquefois trois mois, pour faire un seul kimono. »
(Bertrand Raison, **Libération**, 15 et 16 septembre 1984)



« Pour les scènes les plus panoramiques, comme le combat à mort entre les armées du père et des deux fils, il a fallu des milliers de figurants et la construction d'un château de 1,7 million de dollars, dont l'incendie au milieu d'un carnage flamboyant et sous les yeux hagards du père constitue un des grands moments du film. »

(Anne Garrigue, **Le Matin de Paris**, 11 juin 1985)

Ran : chaos pensé

Encore une fois, ici, moins le nô que sa trace telle que le kabuki sait la retenir.

Film vu deux fois en sa version doublée. Mes amis québécois vantent la version japonaise, et ils ignorent le japonais. Serait-ce qu'ils ont vu le film comme un amateur d'opéra ignorant l'allemand et insensible à ce qu'aurait de trop explicite le texte ? Réticences du spectateur japonais que je connais. Échos mitigés de Tôkyô. Je devrais aimer ce film. J'en aime des moments. Je voudrais l'aimer tout entier. C'est si rare qu'on s'adresse à nous. Mais...

Me fascine aussi cette attention à reconstruire en détail ce qu'il faudra brûler. Comme s'il s'agissait pour donner un document que l'on ait le goût de voir encore dans dix ans, faire mourir une deuxième fois une époque. Ou plutôt, oui, interrogeant ma propre fascination pour le saccage, je le croirais, n'y a-t-il pas dans ces décors laborieusement peints pour être tachés en cinq secondes, dans ces

armures et kimonos fabriqués selon des techniques artisanales pour être souillés, dans ces châteaux refaits en polystyrène et ciment pour être brûlés, n'y a-t-il pas l'expression de la guerre que livre, en chacun de nous, au besoin de faire, celui de défaire ? L'attraction du mal, de l'intensité pleine au seuil de mourir qui équilibre l'exultation hallucinatoire dans l'œuvre à accomplir, voilà ce qui se joue. Si batailles et saccages et mort fascinent, quoique absurdes et douloureux, ne serait-ce pas parce qu'ils ne sont pas distillateurs de cet ennui même que le spectateur vient fuir à leur spectacle ? Ainsi, tout en m'autorisant à chercher en moi ce qui est aussi loyal que Kyoami, aussi compatissant que Sue, je suis bien obligé de reconnaître que l'idéal fou aux yeux de ces deux protagonistes d'un Kurogane (vassal qui refuse de trancher la tête de la femme du cadet) pourrait bien correspondre à une partie de mes vœux.

Spectateur : nostalgique d'une vie intense. ■

« Voilà où est la conspiration — dans cette volonté de nous convaincre que le monde entier est fou, informe, insensé, absurde ! »
(Orson Welles, **Le procès**)