



Article professionnel

Article

2024

Published version

Public access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

Kagemusha, l'ombre du guerrier, d'Akira Kurosawa

Marzoa, Francisco

How to cite

MARZOA, Francisco. *Kagemusha, l'ombre du guerrier*, d'Akira Kurosawa. In: La revue cinéma de l'Université, 2024, n° 3, p. 50–57.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:182699>

© This document is protected by copyright. Please refer to copyright holder(s) for terms of use.

Last update in Archive ouverte UNIGE on 27.01.2025 15:16



La Revue cinéma de l'Université, 2024, n° 3

Au cœur de l'image

DIVISION DE LA FORMATION
ET DES ÉTUDIANT-ES



UNIVERSITÉ
DE GENÈVE

さすがは信玄、死してなお三年の間よくその信長をたばかった！

黒澤明監督作品

影武者

主演 仲代 達矢
山崎 努
菅原 健一

山崎 豊子 大滝 秀治
高橋 昌幸 室田日出男
内藤 昌雄 志村 勝之
高橋 昌幸 杉森 修平
菅原 健一 清水のぼる
小島 信太郎 清水 健治
小島 信太郎 山本 亘

土曜劇場 根津 甚八
阿藤 海
島香 裕

甘利 和久 金津 英一
高橋 昌幸 宮崎 雄吉
若原 芳子 倍賞美津子
若原 芳子 桃井 かおり

菅原 健一 隆 大介
山崎 努 山中 康仁
菅原 健一 油井昌由樹
菅原 健一 清水利比古

菅原 健一 志村 勝之
菅原 健一 高橋 昌幸

Kagemusha, l'ombre du guerrier, d'Akira Kurosawa

Kurosawa fait partie des cinéastes japonais les plus connus du XX^e siècle, au même titre que Yasujirō Ozu et Kenji Mizoguchi. Il nous a laissé plusieurs chefs-d'œuvre, parmi lesquels il faut compter *Kagemusha*, une grande fresque historique qui est à la fois une allégorie de la condition humaine et un chant funèbre pour une époque révolue. Dans *Kagemusha* le réalisateur parvient à concilier harmonieusement poésie et réalisme, accompagnant sa recherche esthétique d'une réflexion éthique sur le pouvoir et l'identité.

Francisco Marzoa

Les années 1970 ont été difficiles pour Akira Kurosawa¹. En presque une décennie, le cinéaste vieillissant n'a pu réaliser que deux films, *Dodes'kaden* en 1970 et *Dersou Ouzala* en 1975. Après cette dernière œuvre, pourtant admirable, Kurosawa a eu du mal à trouver des financements pour les films qu'il voulait faire. Ce n'est qu'en 1980 que sort *Kagemusha, l'ombre du guerrier*, grâce à la participation de producteurs américains². Alors qu'il était resté attaché à une esthétique du noir et blanc jusqu'au tournage de *Dodes'kaden*, avec *Kagemusha* le cinéaste tire pleinement parti des possibilités qu'offre la cinématographie en couleur. Dans ce long-métrage sont employées à grande échelle des techniques que Kurosawa avait appris à maîtriser lorsqu'il tournait encore en noir et blanc, par exemple filmer une même scène avec plusieurs caméras, ou utiliser des réflecteurs de lumière lors de tournages

en extérieur³. Kurosawa et son directeur de la photographie Takao Saitō ont ainsi obtenu de très belles images, qui s'accordent parfaitement avec la grandeur tragique du récit.

Dans *Kagemusha*, on peut par moments contempler des effets de lumière intenses avec des couleurs saturées, qui donnent à certains passages un aspect irréel, comme dans le plan où des soldats marchent au loin, illuminés par le soleil. Une impression d'irréalité peut également survenir grâce à l'utilisation d'un décor, tel que celui qui apparaît dans la scène où le personnage principal est perdu dans son rêve. Toutefois, malgré la stylisation et des effets accentuant l'aspect spectaculaire — ou onirique — de certaines scènes, le film conserve une tonalité réaliste : la recherche esthétique ne doit pas remettre en question la vraisemblance. *Kagemusha* est un drame inspiré de faits

Gauche : affiche japonaise du film *Kagemusha* (Akira Kurosawa, 1980).
À sa sortie le film a reçu la Palme d'or du Festival de Cannes.



À l'arrière-plan, des soldats en marche sont éclairés par le soleil. Dans *Kagemusha* le réalisateur n'a pas hésité à jouer fortement sur les effets de lumière, même en extérieur, malgré les difficultés techniques que cela pouvait poser.

historiques, et Kurosawa a voulu reconstituer de façon crédible le Japon du XVI^e siècle, ce qu'il a pu faire grâce aux moyens importants dont il disposait pour ce film. Mais peut-être vaudrait-il mieux parler ici d'une recreation, car Kurosawa a subtilement exploité une ressource propre au cinéma : la faculté qu'a le septième art de réunir et transcender les six autres⁴.

Il faut savoir que Kurosawa a été très tôt un grand amateur de littérature ; de plus dans sa jeunesse il a suivi une formation dans une école de beaux-arts. Le jeune Kurosawa a même envisagé de devenir peintre, avant de se tourner vers le cinéma. Il n'est donc pas surprenant que dans *Kagemusha* l'influence de la peinture et du théâtre soient perceptibles. La disposition scénique et le jeu des personnages donnent parfois l'impression qu'on assiste à une représentation dramatique, ce qui se justifie très bien, car au niveau narratif le récit peut être considéré comme une tragédie. La composition des plans et la photographie s'inspirent souvent de la peinture, avec une dimension contemplative dans la façon de filmer les paysages et un souffle épique lorsqu'il s'agit de représenter la guerre. La volonté de traiter l'écran comme la toile d'un tableau est particulièrement visible dans les plans fixes ; l'emploi du plan-séquence permet quant à lui d'accentuer la théâ-

tralité d'un film d'époque (*jidai-geki*) mettant en scène de grandes figures de l'histoire japonaise.

Les arcanes du pouvoir

L'histoire que nous raconte Kurosawa se déroule durant la période Sengoku, l'âge des provinces en guerre, qui débute dans le dernier tiers du XV^e siècle et s'étend sur la majeure partie du siècle suivant. Le Japon est alors confronté à de profonds bouleversements : des clans féodaux luttent pour l'hégémonie, ce qui entraîne des conflits successifs qui finiront par aboutir à l'unification du pays. Lors d'une de ces guerres dans laquelle plusieurs clans s'affrontent, le seigneur Takeda Shingen (Tatsuya Nakadai) voudrait s'emparer de Kyoto, la cité impériale, mais il en est empêché par deux autres seigneurs, Oda Nobunaga (Daisuke Ryu) et son allié Tokugawa Ieyasu (Masayuki Yui). Pendant le siège d'une forteresse, Shingen est mortellement blessé par un tir d'arquebuse. Avant de mourir, il ordonne à ses généraux de se replier et de ne plus engager d'actions offensives. Il leur donne encore un dernier ordre à exécuter : sa mort devra être tenue secrète durant au moins trois ans, ce qui pourra se faire grâce à un double — un *kagemusha* (guerrier-ombre) — qui prendra la place du seigneur. Shingen craint en effet que sa disparition ne soit mise à profit par ses ennemis, car il sait que son fils Katsuyori (Kenichi Hagiwara), qui doit lui succéder, n'est pas aussi capable que lui sur le plan militaire. Par conséquent Shingen et son frère Nobukado (Tutomu Yamazaki) ont pris leurs précautions : ils disposent déjà d'un sosie (Tatsuya Nakadai) pour tenir le rôle du seigneur à la tête du clan. Le sosie en question est un voleur issu du peuple, qui était sur le point d'être crucifié pour ses larcins lorsque Nobukado, ayant remarqué sa ressemblance, lui a évité la mort. Dans la première scène du film on voit comment Nobukado présente le voleur à son frère, en lui proposant d'en faire son double. Mais le sosie semble réticent ; il se dit même prêt à retourner au supplice. Finalement, impressionné

Au temps des seigneurs de la guerre

« À partir des années 1520-1550, des féodaux d'un nouveau type émergèrent peu à peu au Japon. Ce furent les *sengoku daimyō*, sortes de seigneurs de la guerre qui cherchèrent à mettre en place non seulement des principautés, mais de véritables États. Les *sengoku daimyō* incarnaient une nouvelle étape dans l'histoire de l'ascension sociale des classes guerrières. Leur pouvoir était indépendant, sans lien avec aucune forme traditionnelle d'autorité, cour impériale ou shogunat. [...] Pour tous ces seigneurs, quelle que fût leur origine, la fin justifiait les moyens. Seule comptait la force personnelle, qui donnait une dimension charismatique au héros et lui permettait de compter sur la fidélité sans condition de ses vassaux. [...] Le *Bushidō*, la Voie du guerrier (le mot même date de cette époque), théorisa la nécessaire loyauté du guerrier à son suzerain. »⁵



Armure de samouraï, datant probablement du début de la période d'Edo (1603-1867).

par la personnalité et les arguments de Shingen, il accepte le rôle qu'on veut lui faire jouer.

Ainsi, quand Shingen décède, sa mort n'est pas ébruitée et le double peut prendre sa place sans qu'on s'en aperçoive. Il réussit à tromper les sujets du clan et les seigneurs ennemis. C'est désormais un simple voleur qui se trouve à la tête du clan Takeda, un des plus puissants du Japon, et tout paraît fonctionner comme avant : les décisions sont prises par les généraux qui ont mis en place le subterfuge, conformément aux dernières volontés de leur maître. Grâce à ce qui peut être considéré comme une supercherie, Shingen semble être parvenu à perpétuer son pouvoir après sa mort. Avec cette intrigue, Kurosawa invite à une réflexion sur le pouvoir et sa théâtralité. Il montre comment le prestige de l'étiquette et l'apparat, joint au respect routinier des usages, contribuent à maintenir l'autorité au sein du clan, alors que le pouvoir exercé n'est plus légitime, car celui qui est censé le détenir n'est en réalité qu'un imposteur.

Mais Kurosawa ne se limite pas à montrer comment l'exercice du pouvoir peut être mis en scène, devenant dès lors une forme de représentation. La dimension trompeuse du pouvoir se manifeste également si on scrute les motivations

de celui qui l'exerce, et les qualités qui sont censées le légitimer. Dans la première scène du film, quand Shingen se voit présenter le voleur appelé à lui servir de double, la condition de son sosie lui paraît un obstacle. Le voleur lui rétorque alors que Shingen s'est emparé par la force de domaines entiers, tandis que lui-même n'a commis que de petits larcins. Contrairement à ce qu'on pourrait attendre, Shingen reconnaît ses méfaits et avoue franchement être prêt à tout pour s'emparer du pouvoir. Il ajoute toutefois que si personne ne parvient à unifier le pays, les guerres continueront avec leur lot de victimes. Le voleur, interloqué, ne trouve rien à redire à cette justification. Pourtant, lorsque l'heure de mourir sera venue pour Shingen, celui-ci verra dans un accès de délire ses bannières flotter sur Kyoto, ce qui laisse penser que la quête de gloire était bien sa motivation première.

En attirant l'attention sur ce détail en apparence anecdotique, Kurosawa nous permet de voir que les motivations d'un gouvernant ne sont pas toujours ce qu'elles semblent être. En effet, même si l'on fait parfois le bien pour jouir du pouvoir, il n'en découle pas nécessairement qu'on désire le pouvoir pour faire le bien. Quant aux qualités qu'on se-rait en droit d'attendre du gouvernant, Machiavel avait ob-



Les généraux du clan Takeda. Au centre le frère de Shingen, Nobukado (Tsutomu Yamazaki). Kurosawa a accordé une attention particulière à la composition des plans et à l'équilibre des couleurs.



Oda Nobunaga (Daisuke Ryu) interprétant un passage du *kōwakamai* « Atsumori ».

servé que pour un prince « il n'est pas indispensable d'avoir en fait toutes les susdites qualités, mais il est bien nécessaire de paraître les avoir »⁶. Avec le stratagème de la substitution, l'artifice est poussé jusqu'à l'extrême. *Kagemusha* nous montre ainsi que le pouvoir ne peut parfois se maintenir que grâce au mensonge. Il nous rappelle également que le pouvoir ne dure pas ; le pouvoir est aussi éphémère que la vie et, si l'on se place dans une perspective bouddhiste, tout aussi illusoire. Lorsqu'Oda Nobunaga, le plus redoutable adversaire de Shingen, apprend enfin la mort de ce dernier, il chante un passage du *kōwakamai* évoquant la fin d'Atsumori, un jeune samouraï ayant péri jadis dans une bataille entre clans ennemis :

*Cinquante ans de la vie d'un homme, comparés à
l'âge du ciel, ne sont qu'un rêve, une illusion.*

Une fois la vie donnée, ne doit-elle pas s'éteindre ?

Le grand théâtre du monde

On peut trouver quelques références au bouddhisme dans *Kagemusha*, cependant il y en a bien plus dans *Ran* (Akira Kurosawa, 1985), un *jidai-geki* inspiré du *Roi Lear* de William Shakespeare. Kurosawa y montre comment le pouvoir peut devenir corrupteur et mortifère quand les personnes qui le convoitent sont prêtes à tout pour l'obtenir. Paradoxalement, dans *Kagemusha* c'est d'abord à son corps défendant que le voleur se retrouve soudain à la tête du

clan Takeda, malgré les nombreux avantages matériels liés à cette position. Il accepte de jouer son rôle, car il a en quelque sorte été envouté par le charisme de Shingen : le défunt seigneur est devenu une figure imposante qui semble le poursuivre comme un fantôme. À cela s'ajoute un sentiment de reconnaissance, parce qu'on lui a épargné le supplice auquel il avait été condamné. Ironie du sort, le double parviendra à tromper amis et ennemis, mais sera finalement démasqué par un cheval : en voulant émuler le défunt seigneur, qui était le seul à pouvoir monter un de ses étalons particulièrement rétif, le double est jeté à bas de sa monture. Récompensé pour ses services, le sosie de Shingen se voit tout de même chassé à coups de pierres par des vassaux furieux d'avoir été trompés. Ce qui illustre bien cette réflexion d'Érasme :

Si un spectateur essaie d'enlever leur masque aux acteurs au moment où ils sont sur scène en train de jouer, et veut montrer à la salle leur vrai visage au naturel, ne gâche-t-il pas toute la pièce ? [...] Tel qui était roi se révèle paria. [...] La vie humaine, est-ce autre chose qu'une comédie où l'on s'avance à l'abri de masques d'emprunt, où chacun joue son rôle jusqu'à ce que le chorège le conduise hors de scène ?⁸

En adoptant cette façon de distinguer entre l'être et le paraître, ce n'est pas uniquement la représentation du pouvoir qu'on peut comparer à une vaste scène de théâtre,



Après avoir été démasqué, le double (Tatsuya Nakadai) assiste aux funérailles officielles de Shingen.



Morts sur le champ de bataille. Lors de la bataille de Nagashino (1575) les salves des arquebusiers d'Oda Nobunaga ont brisé les charges de la cavalerie Takeda.

mais aussi la vie humaine dans son ensemble, car en fin de compte tout le monde porte un masque, autrement dit tout le monde donne une image plus ou moins trompeuse de ce qu'il ou elle est réellement. Par ailleurs, non seulement l'être humain trompe les autres, il se trompe aussi lui-même. La conséquence de cela est que dans les affaires humaines il est souvent difficile, voire impossible de parvenir à la vérité : telle est la conclusion à laquelle mène le film *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950), dans lequel le cinéaste a exploré les méandres des motivations et de la subjectivité de ses personnages. Dès lors, s'il n'y a personne qui ne porte un masque, reste à savoir si on le porte consciemment ou inconsciemment. Et si c'est consciemment, porte-t-on ce masque volontairement ou par contrainte ? *Kagemusha* nous invite aussi à réfléchir à ce problème.

Le personnage du voleur, en devant jouer le rôle de Shingen, se rend vite compte de la difficulté de la tâche : il doit respecter une étiquette et un protocole stricts, de plus il lui faut aussi imiter en tous points la façon d'être du défunt seigneur. Cela représente une telle contrainte que le double va au début tenter de s'y soustraire par la fuite : il est tout d'abord récalcitrant à porter le masque qu'on lui impose. Mais au fil du temps il se prend au jeu, et s'attache au petit-fils de Shingen. Par ailleurs il est touché par le dévouement et l'esprit de sacrifice des vassaux du clan

Takeda. Le double va donc s'efforcer de remplir son rôle au mieux. Il finira même par s'identifier complètement à Shingen, ce qui le mènera à un destin fatal. Celui qui n'était auparavant qu'un voleur sans foi ni loi a renoncé à son identité et adopté les valeurs du clan. Même après avoir été démasqué, il sacrifie inutilement sa vie et rejoint Shingen dans la mort, après l'issue désastreuse d'une bataille dans laquelle le fils du défunt seigneur a imprudemment engagé toutes ses forces.

D'une certaine façon, le double — dont le nom n'est jamais prononcé durant le film, comme s'il n'avait pas d'identité propre — suit un cheminement qui le fait passer d'un mode de vie égoïste (quand il était voleur) à une existence plus altruiste (lorsqu'il sert les intérêts du clan). Seulement la forme d'altruisme qu'il pratique en tant que double se fonde sur des valeurs féodales et guerrières qui vont le conduire à la mort et mener le clan à sa perte. Dans *Kagemusha* la personnalité du double succombe sous la pression de la société, et les valeurs qu'il adopte ont à la fin des conséquences négatives tant au niveau collectif que sur le plan individuel. Cette attitude contraste avec celle de plusieurs protagonistes qu'on trouve dans les films précédents de Kurosawa. Le parcours — souvent douloureux — de ces personnages les incite aussi à faire preuve d'altruisme, mais en cherchant leur propre voie. Étant parfois guidés par un mentor ou une figure exemplaire, ils fi-

nissent par dominer leur égo sans abandonner leur personnalité. Par ailleurs les valeurs qu'ils adoptent ont des conséquences positives pour la société dans son ensemble. De tels personnages sont des « Justes » :

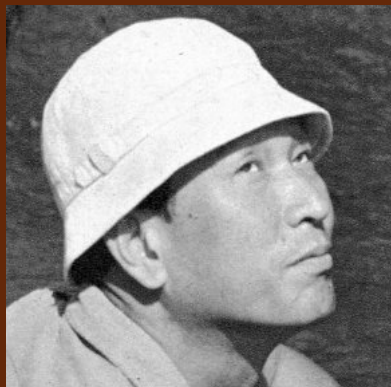
Ces figures de Juste que Kurosawa dessinera souvent dans ses films, par exemple dans Vivre ou Barberousse. À ses yeux, le Juste n'est nullement un être planant au-dessus de la communauté humaine. Pareil à ses frères d'infortune, il a ses propres tares et ses faiblesses. Mais, par son désir viscéral de se rendre utile [...], il transcende son échec individuel et le transforme en réussite altruiste. À partir de ses déceptions personnelles, il trace un chemin vers une sorte d'ascèse qui le réconcilie avec le monde environnant, si âpre et si déprimant soit-il.⁹

Ce qui distingue ce type de protagoniste, c'est un effacement du moi plutôt que son reniement. Lorsqu'il s'agit d'un film traitant de sujets contemporains (*gendai-geki*), tout se passe comme si le personnage du Juste se conformait, à sa façon et sans y être forcé, au code d'honneur

du samouraï, qui insiste sur les notions de courage et de loyauté. Cependant, au lieu d'adhérer à ces valeurs dans un contexte où la guerre est omniprésente, le Juste les transpose dans le cadre d'une lutte personnelle contre la maladie, la misère, l'ignorance ou la corruption. Pour le héros moderne de Kurosawa, l'ancienne loyauté envers le seigneur féodal est devenue une obligation de servir l'humanité, avec le courage et l'endurance nécessaires pour affronter ses nombreux maux¹¹. Car le premier Kurosawa laisse en effet transparaître dans ses films l'espoir qu'il est possible de changer le monde.

Dans *Kagemusha*, et surtout dans *Ran*, Kurosawa semble avoir adopté une vision plus pessimiste. Alors qu'il ne lui reste plus que quelques années à vivre, le cinéaste fait ce constat désabusé : « Le monde ne changera pas à moins que nous ne changions progressivement la nature humaine elle-même et notre façon de penser. Nous devons exorciser le mal essentiel ou primordial en l'être humain, plutôt que de dépeindre nos problèmes sociaux et d'essayer d'y apporter des solutions concrètes. En d'autres termes, nous

Le premier Kurosawa



Akira Kurosawa pendant le tournage du film *Les sept samouraïs*.

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 centre de *L'ange ivre* (1948), les quartiers mal famés que sillonne Murakami dans *Chien enragé* (1949), ou encore les miséreux de *Vivre* (1952), des *Bas-fonds* (1957), de *Barberousse* (1965) et de *Dodes'kaden* (1970). 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 décrivait 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 cœur généreux. C'est pourquoi, aussi, il montrait quatre des ronins des *Sept samouraïs* (1954) mourir honorablement

en se sacrifiant pour affranchir le village de l'emprise de 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.¹⁰

devons traiter la cause humaine, et non le symptôme social. »¹² Il faut admettre que si l'agressivité et l'égoïsme sont inhérents à l'être humain, au même titre que l'empathie et l'altruisme, alors il est peu probable que le problème du mal puisse un jour être résolu. Ce problème du mal, Kurosawa y a accordé une grande attention lorsqu'il nous a représenté le drame de la condition humaine et l'impossibilité d'y échapper. Kurosawa était un maître de l'image qui a voulu savoir s'il était possible de croire en l'être humain. À défaut d'une réponse certaine, il nous a mis en garde contre le pouvoir de l'illusion.

Notes

- 1 L'ordre adopté dans cet article pour la retranscription des noms japonais place le nom de famille en premier et le prénom en second, sauf pour des noms connus internationalement comme Akira Kurosawa, Tatsuya Nakadai ou Takao Saitô.
- 2 Le financement américain a été obtenu grâce à deux admirateurs du maître japonais : Francis Ford Coppola et George Lucas, qui ont coproduit la version internationale du film. Lorsqu'il était dans l'attente de financements, Kurosawa a peint et dessiné les storyboards de *Ran* et *Kagemusha*.
- 3 Un panneau réflecteur permet, grâce à sa surface réfléchissante, de rediriger la lumière vers le sujet filmé. L'utilisation simultanée de plusieurs caméras permet, quant à elle, de filmer une même scène sous divers angles et avec différentes focales.
- 4 L'expression « septième art » a été employée en 1919 par le critique et théoricien Ricciotto Canudo dans un article intitulé « La leçon du cinéma ». Pour Canudo, les six beaux-arts que le cinéma venait compléter étaient l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique, la poésie et la danse.
- 5 SOUYRI Pierre-François (2017), *Les guerriers dans la rizière : La grande épopée des samourais*, Flammarion, pp. 189-192.
- 6 MACHIAVEL Nicolas, LÉVY Yves (trad.) (1992), *Le prince*, Flammarion, p. 142.
- 7 Chant accompagné de danses. La mort tragique d'Atsumori est racontée dans plusieurs œuvres japonaises. Pour un récit en prose, on peut lire notamment : SIEFFERT René (trad.) (1978), *Le cycle épique des Taira et des Minamoto : Le dit des Heiké*, Publications orientalistes de France, pp. 392-393.
- 8 ÉRASME Didier, LÉTURMY Michel (trad.) (1966), *Éloge de la folie*, Le club français du livre, pp. 72-73.
- 9 LOURCELLES Jacques (1992), *Dictionnaire du cinéma : Les films*, Éditions Robert Laffont, p. 56.
- 10 Extrait de l'article de JEAN Marcel (1986), « Akira Kurosawa : Un humaniste dans les ténèbres », in *Séquences*, n° 124, pp. 30-31.
- 11 PRINCE Stephen (1999), *The warrior's camera : The cinema of Akira Kurosawa*, Princeton University Press, p. 118 [2^e édition révisée et augmentée].
- 12 CARDULLO Bert (éd.) (2008), *Akira Kurosawa : Interviews*, University Press of Mississippi, p. 174.