

Mourir pour des idées

Les Sept Samouraïs d'Akira Kurosawa

Catherine Lemieux Lefebvre

Volume 37, numéro 3, été 2019

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/90670ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lemieux Lefebvre, C. (2019). Compte rendu de [Mourir pour des idées / *Les Sept Samouraïs* d'Akira Kurosawa]. *Ciné-Bulles*, 37(3), 40–45.



Histoires de cinéma **Les Sept Samouraïs** d'Akira Kurosawa

Mourir pour des idées

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

Au premier plan, l'acteur Toshiro Mifune

Nombreux sont les « joyaux » dans l'œuvre du cinéaste japonais Akira Kurosawa et il est difficile de déterminer le film qui y a occupé le rôle le plus important. Après tout, **Rashōmon** (1950) a remporté le Lion d'or à Venise et a permis à l'Occident de s'ouvrir à la production cinématographique nipponne; **Kagemusha – L'Ombre du guerrier** (1980) s'est mérité les honneurs dans nombre de festivals, notamment la Palme d'or à Cannes; **Ran** (1985), une fresque monumentale adaptée du *Roi Lear* de Shakespeare, a raflé aussi plusieurs honneurs... Pourtant, malgré cette multitude de chefs-d'œuvre, un titre semble faire l'unanimité auprès de tous les publics lorsque le nom de Kurosawa est mentionné: **Shichinin No Samurai** (1954), traduit en français par **Les Sept Samouraïs**.

Kurosawa campe son récit au XVI^e siècle, soit au Moyen Âge japonais, lors de l'ère Sengoku Jidai, épisode mouvementé de l'histoire marqué par la guerre civile surnommée « provinces en guerre ». Durant cette période trouble, un village paysan est la cible d'attaques perpétrées par un groupe de bandits qui y pille le fruit des récoltes de riz et d'orge, mais qui y capture également les jeunes femmes. Choissant de se révolter et de mettre fin aux attaques, les villageois partent pour la ville à la recherche de samouraïs (guerriers) sans emploi — des ronin¹ — suffisamment pauvres et affamés qui accepteront de les défendre en échange de rations de riz. Ils parviennent d'abord à convaincre Kambei Shimada (Takashi Shimura) qui, prenant le rôle de commandant, s'assure de compléter l'équipe: Katsushiro (Isao Kimura), le jeune disciple qu'il faut former et protéger; Gorobei Katayama (Yoshio Inaba), l'archer et commandant en second; Heihachi Hayashida (Chiaki Minoru), le plus faible guerrier dont le caractère renforce néanmoins le moral des troupes; Shichiroji (Daisuke Katō), l'ami et lieutenant de Kambei; Kyuzo (Seiji Miyaguchi), l'imperturbable grand maître du katana; et, enfin, Kikuchiyo (Toshirō Mifune), le faux samouraï qui impose sa présence dans la troupe. Soulignons par ailleurs que ce dernier personnage a été écrit spécifiquement pour Mifune, acteur fétiche du cinéaste. Ce duo réalisateur-acteur, sans doute le plus célèbre de la production japonaise, collaborera à 16 reprises, jusqu'à ce qu'ils se brouillent lors du tournage du film **Barberousse** en 1965. Avec **Les Sept Samouraïs**, le cinéaste rassemble de nouveau Mifune et Shimura — un autre acteur qui lui est cher — qui avaient déjà partagé l'écran à plusieurs reprises,

notamment dans un drame social intitulé **Scandale** (1950), et utilise avec perspicacité les talents de chacun.

Né à Tokyo en 1910, Akira Kurosawa est rapidement exposé au cinéma. Son père, issu d'une longue lignée de samouraïs, formé par l'armée impériale et militaire de profession, brise les conventions de la culture nipponne réactionnaire en amenant régulièrement ses enfants dans les salles obscures, percevant

Né à Tokyo en 1910, Akira Kurosawa est rapidement exposé au cinéma. Son père, issu d'une longue lignée de samouraïs, formé par l'armée impériale et militaire de profession, brise les conventions de la culture nipponne réactionnaire en amenant régulièrement ses enfants dans les salles obscures, percevant dans le septième art une forte valeur pédagogique. Également guidé par les conseils de son frère aîné qui exerçait la profession de benshi, Akira Kurosawa découvre tant le cinéma japonais que les productions internationales. Le cinéaste est ainsi marqué par le souvenir très fort du film **La Roue** (1923) d'Abel Gance, de même que par les films de John Ford, notamment ses westerns. Il amorce une carrière d'assistant-réalisateur auprès de Kajirō Yamamoto au sein du studio Toho.

dans le septième art une forte valeur pédagogique. Également guidé par les conseils de son frère aîné qui exerçait la profession de benshi², Akira Kurosawa découvre tant le cinéma japonais que les productions internationales. Le cinéaste est ainsi marqué par le souvenir très fort du film **La Roue** (1923) d'Abel Gance, de même que par les films de John Ford, notamment ses westerns. Il amorce une carrière d'assistant-réalisateur auprès de Kajirō Yamamoto au sein du studio Toho. Durant sa formation professionnelle, le jeune Kurosawa sera amené à se familiariser avec divers départements techniques, dont celui de la direction artistique et des accessoires. La jeunesse et l'éducation de Kurosawa auront sur ses films une profonde influence; en retracer le parcours aide à mieux comprendre la vision qu'il développe tout au long de sa carrière, que ce soit ce rapport à la profession de samouraï, la façon de capter les paysages de Ford ou le souci qu'il accorde aux détails.

1. Les ronin sont des samouraïs qui n'ont pas ou plus de maître.

2. Les benshi sont en quelque sorte des bonimenteurs qui décrivent et racontent les films à l'époque du muet.

Histoires de cinéma **Les Sept Samouraïs** d'Akira Kurosawa

Ainsi, lorsqu'il coécrit le scénario des **Sept Samouraïs** avec Shinobu Hashimoto et Hideo Oguni, Akira Kurosawa choisit consciemment d'en situer l'action à cette époque historique précise (1490 à 1600³), puisque cette dernière permet de mettre de l'avant de nombreuses problématiques sociales qui renforcent la vision idéaliste qui caractérisait encore, à ce moment, le cinéaste. Le film propose en effet une remise en question des rapports de classe, fondamentaux à la culture japonaise, qui créaient de profondes ruptures entre les paysans, au bas des échelons, et les samouraïs, dont l'importance les plaçait beaucoup plus haut dans l'échelle sociale. Ces relations hiérarchiques étant clairement établies, il était difficile, voire impossible, d'envisager une proximité et une réciprocité entre les membres des différents groupes. Pourtant, pendant la période instable de guerre civile au Japon, les frontières entre les classes sociales sont devenues un peu plus poreuses, à cause de cette volonté d'émancipation des classes inférieures. Le personnage de Kikuchiyo, né paysan et orphelin à un très jeune âge, cherche ainsi à brouiller ses origines avilissantes et joue constamment celui qu'il aspire à devenir, bien que son caractère bouillonnant et insolent ne cesse de transparaître et

l'éloigne foncièrement du *bushido*, code d'honneur du samouraï. Incarnant un « pont » entre les deux principales classes mises en scène dans **Les Sept Samouraïs**, ce personnage devient celui qui révèle les défauts et les qualités de chacune d'elles, soulignant dans un long monologue empreint d'émotion ces zones grises dans lesquelles ont versé les deux groupes sociaux. Par le courage et la détermination dont fait preuve Kikuchiyo lors de la bataille finale contre les bandits, ce personnage, qui sacrifie sa vie pour le bien des paysans, a l'honneur d'être enterré comme ses autres compatriotes.

Aujourd'hui reconnu en grande partie pour ses films « de samouraïs », c'est avec **Les Sept Samouraïs** qu'Akira Kurosawa réalise son premier véritable grand opus du genre, son film **Les Hommes qui marchèrent sur la queue du tigre** (1945) n'étant pas réellement défini comme tel. Y excellant par sa maîtrise avant-gardiste des codes et fort de sa réussite technique comme de la reconnaissance internationale de ce film, le cinéaste revisitera régulièrement ce genre cinématographique. Avec **Le Château de l'araignée** (1957), **Le Garde du corps** (1961), **Sanjuro** (1962), **Kagemusha – L'Ombre du guerrier** ou encore **Ran**, Kurosawa poursuit sur cette lancée et continue d'approfondir sa réflexion sur les conventions et les représentations de samouraïs, mais aussi sur le Japon et son contexte

3. TESSON, Charles. *Akira Kurosawa*, coll. Grands cinéastes, Paris, Cahiers du cinéma, 2007, p. 38.



Pluie artificielle sur un site du tournage

sociopolitique en mutation, dans une approche de plus en plus sombre. Au moment de tourner **Les Sept Samouraïs**, il était toujours guidé par un espoir en l'humanité et par sa condition. Ainsi, bien que ce film appartienne aux « films de genre », il faut souligner la finesse et les nuances que choisit de lui insuffler le réalisateur. Assistant à une projection du film, Donald Richie — un spécialiste du cinéma de Kurosawa — rappelle à quel point il est ébranlé par ce film « dans lequel le passé était tellement contemporain »⁴. Ainsi, alors qu'il imprègne de modernité ce film d'époque, le cinéaste ajoute une part de drame réaliste au récit, s'attardant entre autres à présenter la vie des paysans et à mettre en image le quotidien des ronin qui, à cette époque, vivent souvent dans l'incertitude et la pauvreté. Les scènes d'action, prodigieusement orchestrées, sont au service d'une histoire, de personnages complexes et de réflexions humaines riches.

Cet amalgame entre drame historique et film de sabre offre à Kurosawa le contexte parfait pour démontrer sa maîtrise de la mise en scène et son souci du détail, que ce soit sur le plan narratif ou technique. Chaque protagoniste a sa personnalité propre, ainsi que des gestes distinctifs qui accroissent sa singularité : Kambei se frotte régulièrement la tête, comme envahi par ses pensées, alors que Kikuchiyo, au caractère très animal, voire primal, se gratte constamment en révélant une forte impudence. Dans un désir de réalisme, Kurosawa et son équipe effectueront de longues recherches pour ancrer leur film dans l'époque recréée, s'inspirant de la riche tradition iconographique des estampes et des peintures japonaises. Les éléments de la direction artistique sont élaborés en fonction de chaque individu, sa classe sociale, sa façon d'être, etc. Les costumes illustrent ainsi le tempérament de chaque personnage. De nouveau, Kikuchiyo se démarque de ses comparses ronin par ses vêtements, toujours un peu dépenaillés. Souvent partiellement dénudé pour renforcer son côté désinvolte et effronté, l'homme revêt aussi avec plaisir et fierté les armures que les paysans ont volées à des samouraïs, incarnant, l'espace d'un instant, le prestige de la classe sociale à laquelle il aspire appartenir. D'ailleurs, lorsque vient le temps d'affronter les bandits, Kikuchiyo enfile son habillement de brigand pour tromper l'ennemi et infiltrer ses lignes. C'est dans ce « costume » — le personnage est de nouveau dans l'incarnation d'une autre classe — qui lui découvre les cuisses et le derrière qu'il trouve la mort et, dans un dernier geste de bravoure, tombe dans une position qui expose son corps tel un ultime pied de nez à la vie.

La précision et la minutie dont fait preuve Kurosawa accentuent la maestria avec laquelle il compose ses images. Ses indé-



Les personnages Kikuchiyo (Toshirō Mifune), Katsushiro (Isao Kimura) et Kambei Shimada (Takashi Shimura) dans **Les Sept Samouraïs**

niables talents de metteur en scène se manifestent par une maîtrise aigüe du mouvement, de la lumière et de la profondeur de champ, éléments qui sont au cœur de la construction des **Sept Samouraïs**. Chaque plan du long métrage peut ainsi être isolé et analysé telle une œuvre autonome. D'abord, il faut souligner la complexité de la composition et le sous-texte important qui naît de ces éléments visuels plus que révélateurs des subtils jeux de la nature humaine. Fréquemment, le cinéaste introduit un personnage de dos; ne montrant pas immédiatement au public ses traits, il le laisse plutôt découvrir ce nouveau visage peu à peu, s'interrogeant sur cette présence. La première apparition de Shino (Keiko Tsushima), la fille d'un des paysans, est construite de la sorte : tandis qu'elle lave sa longue chevelure dans une bassine, l'image dévoile dans un premier temps les courbes voluptueuses de la jeune femme. Un tel plan vient renforcer le fait que son père coupera ensuite violemment sa chevelure et la forcera à se travestir afin d'éviter d'être « corrompue » par le charme des samouraïs. Film foncièrement masculin — peu de personnages féminins trouvent une place dans le récit —, l'accent mis sur la féminité de Shino souligne également cette absence des femmes qui ont été enlevées par les bandits ou cachées pour les protéger. Kurosawa choisit également de montrer quelques personnages de dos afin de favoriser la mise en place de distance ou de division dans le récit. Ainsi, la première fois que Kikuchiyo se présente devant les ronin afin de leur offrir ses services, il apparaît ivre et sans coordination. Cinq des samouraïs sont alors assis groupés, unis par un même engagement, Kikuchiyo entre dans le

4. « I felt that I'd never had an experience like this before, in which the past was so completely contemporary. » dans **Seven Samurai: Origins and Influences** réalisé par Marty Gross en 2006, spécifiquement pour la collection Critérión.

cadre à l'avant-plan et se positionne devant eux, tournant le dos à la caméra, isolé du reste du groupe auquel il n'appartiendra entièrement que dans la mort. Cette même technique est reprise à la fin du film lorsque, les bandits ayant été défaits et les défunts enterrés, les paysans regagnent leurs cultures. Les trois ronin survivants se tiennent au premier plan, leur visage tourné vers l'horizon alors qu'ils observent ceux qu'ils ont protégés retourner à une vie normale, une vie à laquelle ils ne peuvent aspirer et de laquelle ils sont exclus par leur statut. **Les Sept Samouraïs** fait la démonstration que le cinéma est un art de l'image et de la lumière qui, lorsqu'il est maîtrisé, souligne la puissance narrative qu'il recèle.

L'appréciation des productions occidentales par Kurosawa transparaît dans son approche cinématographique qui se distingue de l'œuvre de ses compatriotes (Mizoguchi et Ozu notamment) par le dynamisme de sa mise en scène, particu-

lièrement évidente dans sa manière de filmer l'action. Les westerns de John Ford ont, entre autres, inspiré Kurosawa dans sa façon de capter la splendeur des paysages et d'y intégrer les personnages qui sont amenés à les traverser, à y déambuler. Pour rendre avec justesse ces rapports humains et géographiques, le cinéaste nippon ajoute une utilisation minutieuse du mouvement à la composition des images. Il crée de complexes ballets alliant mouvements de caméra et déplacements internes de personnages, que ce soit lors de l'enterrement du premier ronin, alors que la caméra suit le mouvement impétueux de Kikuchiyo qui court brandir leur drapeau afin d'honorer le défunt, ou lors de la scène d'affrontement final. Afin de tourner cette scène, sans doute la plus célèbre du film, le réalisateur utilise trois caméras pour embrasser l'entière de la dernière attaque des bandits en une seule prise. Se munissant aussi de téléobjectifs permettant de se rapprocher de l'action au besoin, tout en aplatissant la profondeur


Jidaigeki : pour l'amour des samouraïs

Assez proche du modèle hollywoodien de production, l'industrie cinématographique du Japon se divise en grands studios, les *majors*, qui assurent la production de la majorité des films. Produites depuis les débuts du XX^e siècle, les créations japonaises furent longtemps inaccessibles en Occident. C'est lors du second âge d'or du cinéma nippon, au début des années 1950, que le monde accède enfin aux réalisations du pays; se met alors en place un système de production scindé en deux branches, celle des films d'auteur, de nature plus artistique, et celle des films de genre, plus commerciaux, qui constituent le noyau principal de la création cinématographique. Parmi les genres populaires se distinguent notamment les *jidaigeki* ou films d'époque, dont les bases ont été établies à partir de la célèbre pièce kabuki des *Quarante-sept Ronin*¹.

Ayant occupé une place centrale dans l'histoire sociopolitique du Japon, il va de soi que la représentation des samouraïs fait partie intégrante de l'imaginaire japonais dans toutes les sphères artistiques (théâtre, estampe, etc.), y compris le septième art. Du *jidaigeki* naît un sous-genre, le *chambara*, qui permet de marquer une distinction entre les films d'époque plus nuancés du point de vue narratif et les productions axées

sur l'action et le pur combat au sabre, qui se rapprochent davantage de films de série B, voire de série Z.

La production des *jidaigeki* est très présente au moment du renforcement du nationalisme au Japon et elle accompagne sans trop de difficultés la période de militarisation du pays, alors qu'a eu lieu l'invasion de la Chine par les forces armées japonaises, ainsi que la conquête du territoire de la Mandchourie au début des années 1930. Le cinéma étant alors sous la supervision du gouvernement, toute critique de la société et du climat politique de l'époque devient difficile. Un film comme **Pauvres Humains et ballons de papier**, réalisé en 1937 par Sadao Yamanaka, utilise ainsi les codes du genre pour remettre en question les positions sociopolitiques japonaises.

À la suite de la Seconde Guerre mondiale et durant l'occupation américaine (1945 à 1952), le contrôle de la production passe aux mains des États-Unis. Afin de censurer tout récit pouvant faire la promotion de valeurs nationalistes, les films de samouraïs sont interdits et les cinéastes japonais doivent contourner la censure. Ils situent donc des personnages, explicitement ou implicitement samouraïs, dans un contexte plus près des *gendai-geki*, soit la période moderne. À la fin de l'occupation, le Japon peut de nouveau célébrer la figure du samouraï et le *jidaigeki*, qui connaît alors un retour en force au cinéma. (Catherine Lemieux Lefebvre) 

1. TESSIER, Max. *Le Cinéma japonais*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 15.



Akira Kurosawa (au centre) lors du tournage des **Sept Samouraïs**

de champ afin de déboussoler le spectateur, Kurosawa filme de trois points de vue différents et cherche à donner au public l'impression d'être sur le champ de bataille. À l'aide d'un montage qui fait fi des règles du cinéma classique, d'une mise en scène complexe alliant chevaux, figurants, pluie et boue, ainsi que de quelques ralentis qui évitent de magnifier la mort et la rendent plus directe, plus crue, Kurosawa révolutionne la manière de filmer l'action.

Mentionner la mise en scène du mouvement chez Kurosawa sans souligner l'attention accordée aux mouvements de la nature éclipserait une part importante de la spécificité des **Sept Samouraïs**. En effet, les éléments naturels sont filmés avec constance et deviennent à la fois un allié et un ennemi des protagonistes : les vents rudes qui battent la plaine sèche où sont peu à peu enterrés les morts, le vent délicat qui agite les moissons précieuses tout en rappelant l'arrivée imminente des brigands, mais surtout la pluie torrentielle qui s'abat sur le village lors du combat final, engluant les chevaux des attaquants et affectant la mobilité des défenseurs. Ces mouvements sublimement la beauté de la nature ou, au contraire, en soulignent l'impétuosité.

Film monumental d'une durée de 207 minutes ayant demandé 148 jours de tournage, **Les Sept Samouraïs** a souvent souffert de sa longueur imposante. Si bien qu'une version amputée d'au moins une heure a fréquemment circulé en salle et même dans certains festivals, transformant l'histoire, déconstruisant la nature profonde des conflits et conférant un caractère unidimensionnel aux personnages. L'Amérique a d'ailleurs découvert le film dans sa version tronquée, ce qui n'a toutefois pas empêché

un accueil favorable du public comme de la critique, mais ce ne fut pas le cas au Japon où il a été boudé, parfois même dénigré. Ce n'est que tardivement que le film a eu ses lettres de noblesse des Japonais, alors que sa consécration se poursuit en Occident, où il occupe souvent les plus hauts échelons des palmarès. Très rapidement, les États-Unis ont manifesté leur intérêt à adapter cette histoire de samouraïs, propre au Japon, dans un contexte et un genre typiquement américains : le western. Six ans après la sortie du film de Kurosawa, John Sturges réalise **The Magnificent Seven**. Paradoxalement, le style narratif et visuel de Kurosawa, d'abord influencé par John Ford, devient source d'inspiration du cinéma westernien et, plus largement, du cinéma occidental. L'impact des **Sept Samouraïs** demeure d'ailleurs encore bien présent aujourd'hui. Si les droits du film ont été rachetés afin de l'adapter en 1960, pour ensuite faire l'objet d'un *remake* en 2016, l'histoire de Kurosawa est parvenue à tracer son chemin jusqu'en animation, alors qu'elle sert de trame narrative au film **A Bug's Life** (1998) de John Lasseter et Andrew Stanton, réalisé dans les studios de Pixar. Par ailleurs, les célèbres séquences de constitution d'une bande, si souvent mises en scène dans les films d'action, témoignent de l'apport crucial des **Sept Samouraïs** dans l'instauration de ce « nouveau code » du genre. Il est indéniable que le chef-d'œuvre de Kurosawa, sans doute sa réalisation la plus encensée, a laissé une marque profonde dans l'histoire du cinéma japonais et le film est la preuve que plus de trois heures de visionnement peuvent s'écouler sans qu'il n'y paraisse, se transformant en une véritable expérience transcendante. 