

Document Citation

Title **Fiche filmographique: Rashomon**

Author(s)

Source *Institut des Hautes Études Cinématographiques*

Date

Type study guide

Language French

Pagination

No. of Pages 3

Subjects

Film Subjects Rashomon, Kurosawa, Akira, 1950

INSTITUT DES HAUTES ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES

92, Champs-Elysées - PARIS (8^e) - Tél. : BAL. 68.16

FICHE FILMOGRAPHIQUE (N° 145)

RASHOMON

Réalisateur : Akira KUROSAWA

I. - DOCUMENTATION

EQUIPE REALISATION :

Réalisateur Akira KUROSAWA.
Scénario Akira KUROSAWA
et Shinobu HASHIMOTO.
Décors Shinobu HASHIMOTO
et Akira KUROSAWA.
Photo Kazuo MIYAGAWA.
Musique Takashi MATSUYAMA.

PRODUCTION :

DAIEI Film.
TOKYO 1950.
Distribué en France d'abord par Filmsonor, puis par
Intercontinental Film.

PALMARES :

Grand prix du Festival de Venise 1951.
Oscar du film étranger aux Etats-Unis.

INTERPRETATION :

Tajamaru (le bandit) ... Toshiro MIFUNE.
Masago (la femme) Machiko KYO.
Tashehiro (le mari) Masayuki MORI.
Le policier Daisuke KATO.

ORIGINE DU SCENARIO :

Le synopsis est une adaptation cinématographique d'une histoire rédigée par un écrivain japonais contemporain : Ryonosuke Akutagawa, qui l'a tirée lui-même d'un vieux conte qu'il arrangea et mit au point dans une langue plus moderne.

LE REALISATEUR :

Né à Tokyo, le 22 mars 1910, Kurosawa suivit les cours de peinture de l'Ecole des Beaux-Arts de Tokyo. Abandonnant par la suite ses études, il entra en 1936 à la Toho et y devint assistant de K. Yamamoto.

Il écrivit son premier scénario : « UMA » (Le cheval) en 1940.

Puis il réalisa lui-même successivement : La légende de Judo (1943) - Le plus doux (1944) - Sur la piste du tigre (1945) - Ceux qui font les lendemains (1946) - Je ne regrette pas ma jeunesse (1946) - Un splendide dimanche (1947) - L'Ange ivre (1948) - Le Duel silencieux (1948) - Un chien perdu (1949) - Scandale (1950) - L'Idiot (1950) - Rashomon (1950) - Vivre (1952) - Les sept Samouraïs (1957).

La majorité de ses films traitent de sujets modernes et de problèmes actuels. Tel « Le plus doux », drame social ayant pour théâtre une usine de matériel d'optique ou : « Je ne regrette pas ma jeunesse », drame d'un professeur de 1933, insurgé contre la politique militariste gouvernementale.

Cependant ce qui a valu la célébrité mondiale à Kurosawa, ce fut Rashomon, c'est-à-dire un film reproduisant un conte médiéval et dont le pittoresque risque de subjuguer au détriment de ses autres valeurs.

Depuis Rashomon, Kurosawa est devenu en quelque sorte prisonnier de son succès ; il devait concilier ses conceptions du cinéma avec les thèmes préférés du Grand Public. On peut considérer qu'il a atteint son but dans « Les Sept Samouraïs » qui continue la ligne de Rashomon.

Quoiqu'il en soit de ses réalisations, le souci majeur de Kurosawa est toujours de « peindre l'humanité » comme il le proclame lui-même lorsqu'il dit : « Un film d'action ne peut être qu'un film d'action, mais quelle chose merveilleuse, s'il peut, en même temps, prétendre peindre l'humanité ! » Ce but n'a jamais été mieux atteint par Kurosawa que dans Rashomon.

II. - LA TRAME

A. - LE SCENARIO.

L'histoire se passe au Japon, à une époque agitée du Moyen-Age.

Un jour de pluie diluvienne, trois hommes, un bonze, un bûcheron et un domestique se réfugient sous le portique branlant de Rashomon.

Le bonze et le bûcheron évoquent un récent procès où ils avaient été cités comme témoins. Il s'agit d'éclairer une histoire de meurtre d'un Samouraï dans laquelle Tajamaru, un bandit est inculpé. Celui-ci avait donné sa version du meurtre. C'est lui qui, après avoir violé la femme du Samouraï, tue, celui-ci en duel. Mais, la femme de la victime rapporte une autre version : c'est elle qui, de désespoir, a tué son mari.

A son tour, l'esprit du Mort invoqué par une magicienne devant le tribunal donne une troisième version où il est question du suicide du Samouraï.

Cependant, le bûcheron donne à son tour, au bonze, une version du meurtre, très différente et qu'il n'a pas osé donner au tribunal.

Ainsi, les récits d'un même événement sont complètement différents et le bonze est écœuré par tous ces mensonges. Le domestique, cynique, ébranle encore sa foi en dépouillant un enfant abandonné.

A la fin, le geste de charité du bûcheron qui adopte l'enfant donne au bonze quelque apaisement.

B. - LA COMPOSITION DU FILM.

C'est un film du genre narratif. Cela implique deux lieux, deux époques : d'une part, le lieu et l'époque du narrateur et, d'autre part, le lieu et l'époque de l'action proprement dite.

Ainsi, nous distinguons trois grandes parties dans la composition de *Rashomon*.

1^{re} partie. — Exposition.

Sous le portique - La rencontre des trois personnages : le bonze, le bûcheron et le domestique.

2^e partie. — Les 4 récits du meurtre :

Récit de Tajamaru
Récit de Masago
Récit de Tashehiro
Récit du bûcheron.

3^e partie. — Retour aux narrateurs et dénouement.

La première partie est exposée par de courtes séquences : sous le portique et dans le tribunal.

La deuxième partie est une suite de 4 séquences correspondant aux 4 récits, séparés par trois courtes séquences où sont introduits le portique et le tribunal.

Enfin, la troisième partie est une séquence unique qui constitue le final de l'action.

Ainsi le nombre des séquences correspond aux divisions générales du film.

L'ensemble est un récit fermé.

Le drame a duré autant qu'a duré la pluie. Après tous ces bouleversements, tout retourne au calme.

III. - ANALYSE DRAMATIQUE

1^o - LE DRAME.

Il s'agit ici d'un drame, mais d'un drame d'une intensité exceptionnelle où l'amour, la haine, l'honneur et le déshonneur sont impitoyablement confrontés.

La femme d'un noble Samouraï est violée par un bandit sous les yeux de son mari ligoté.

Ce sont là les faits incontestés. Mais vient le dénouement et alors l'obscurité enveloppe les acteurs de ce drame. L'incertitude surgit et c'est l'effort pour en triompher, la tension vers la vérité qui constituent la trame de « *Rashomon* ».

Mais cette recherche de la vérité est rendue difficile par la différence des caractères en présence.

2^e - ANALYSE DES PERSONNAGES.

TAJAMARU le bandit : C'est un être primitif, exceptionnel de vitalité, aux réactions violentes. Il est resté très près de la nature, obéissant facilement à ses instincts : la beauté de la femme a éveillé ses désirs qu'il a voulu aussitôt assouvir. Cependant, dans cette sauvagerie animale, il y a une sorte de magnificence qui auréole le bandit. A certains moments, il devient même sympathique, surtout dans le récit de Tashehiro.

Tajamaru, dans son récit, met en relief les difficultés qu'il a rencontrées pour venir à bout de la résistance de la femme et tuer le mari. Mais, on peut supposer qu'il glorifie ses adversaires pour rehausser sa propre valeur.

MASAGO, la femme : Elle allie l'honneur à une certaine sauvagerie ; d'où sa détermination farouche, mais impuissante de tuer le bandit. C'est un être total : il n'y a que le sang pour laver la souillure. Sa force de caractère tranche avec l'impassibilité de son mari.

TASHEHIRO, le mari : C'est de tous les trois, l'être le plus osé, le plus lucide. Mais il paiera de sa tête le crime du bandit qui finit par séduire Masago et peut-être même obtenir son consentement résigné.

A côté de ces personnages et parallèlement il y a :

LE DOMESTIQUE : Lucide mais cynique, cupide et brutal à la fois, il reste froid devant la divergence des 4 récits. Pour lui, tous mentent y compris le bûcheron. Sa philosophie est faite : que chacun se débrouille comme il veut et pas de morale. Et puis cette histoire est bonne pour passer le temps. Pour finir, il dépouille cyniquement un enfant abandonné.

LE BUCHERON : C'est un homme simple, faible, mais bon. Compromis par son mensonge, il essaie de se racheter en adoptant l'enfant abandonné.

LE BONZE : C'est l'homme qui veut sonder le cœur des hommes. Il est scandalisé par le mensonge, attiré par la cupidité. Il incarne la moralité qui se révolte. Se désespérant à la fin devant une belle déchéance, il recommence à espérer grâce au geste charitable du bûcheron.

3^e - CONSTRUCTION DRAMATIQUE.

Symétrie des personnages : Les trois derniers personnages sont une réplique curieuse des trois premiers.

C'est à travers les 3 personnages de *Rashomon* que nous connaissons ceux de la forêt.

Le recours au symbole : Dans ce drame à trois, l'érotisme et la mort sont les symboles majeurs autour desquels tout gravite : aussi bien les différentes péripéties de l'action que tous les éléments qui entrent dans la composition du jeu.

Symbolé érotique : Tortillement de la femme brandissant le poignard dans la direction du bandit. Panoramique tragique sur les fleurs au moment de la possession. Notons aussi la participation du soleil et du vent qui semblent coalisés pour éveiller le désir sauvage de Tajamaru et provoquer ainsi la catastrophe.

Symbolé de la mort : La mort est présentée comme un corollaire nécessaire à l'amour. Il en est aussi la rançon. L'un détermine l'autre.

La menace du poignard, les éclairs des sabres sont autant d'appels à la mort qui répare le tort et purifie la souillure, comme le feu qui brûle le bois pourri de *Rashomon*.

Enfin l'orage est une image concrète du déchainement des passions qui emportent tout sur leur passage. Si bien que l'arrêt de la pluie apparaît à la fin comme une promesse de bonheur encore possible.

Les deux drames : Ainsi donc le drame de la clairière trouve sa réplique dans celui de *Rashomon*.

Dans les deux cas, il y a trois personnages en présence. Du choc de leurs caractères différents et à propos de faits somme toute vulgaires (viol de la femme, abandon de l'enfant) se pose un problème capital : le problème de la valeur morale de l'homme.

A l'interrogation désespérée du bonze, le geste du bûcheron apporte comme une solution provisoire : seul l'amour peut encore sauver l'homme et redonner l'espoir.

IV. - ANALYSE CINEGRAPHIQUE

Rashomon est un film authentiquement japonais. En cela, il se rattache non point à une vieille tradition cinématographique qui ne peut exister étant donné la jeunesse de cet art mais au théâtre populaire japonais le Kabuki dont les premières manifestations remontent aux environs du XIV^e siècle.

Les éléments sensibles qui reflètent l'influence du Kabuki sur le film sont :

1^o - LE DECOR.

Il est à remarquer que les décors de *Rashomon*, très peu variés, sont des décors scéniques. Le champ de vision de la caméra n'en découvre qu'une partie restreinte, ce qui n'est pas en contradiction avec l'existence de mouvements de caméra ni de changements de points de vue sur les acteurs. Les décors sont au nombre de trois.

a) La porte de *Rashomon*, avec la pluie battante.

b) Le tribunal dont le décor est réduit simplement à un fond blanc sur lequel se détachent les acteurs accroupis.

c) La clairière dans la forêt, lieu du drame.

C'est dans ces trois décors que l'action se développe alternativement selon un rythme que vient instaurer le découpage.

2^e - LE DECOUPAGE.

Si l'on considère successivement les différentes séquences définies par le décor, on découvre une espèce de cycle complet qui se reproduit identique à lui-même et qui peut être ainsi schématisé :

Porte de *Rashomon*

Tribunal

Tribunal

Forêt

Chaque cycle correspond à un récit et l'on revient au point de départ : la porte de *Rashomon*.

Chaque cycle est formé invariablement d'une séquence longue celle où le drame est rapporté, précédée et suivie de deux séquences plus brèves au tribunal.

Les séquences correspondant aux quatre récits sont sensiblement égales en durée.

Théoriquement, le nombre de ces cycles est indéfini et l'on aurait pu avoir plusieurs autres variantes du même récit. Pratiquement, le nombre des récits est limité par le nombre des acteurs et du témoin du drame.

Cette structure cyclique du film donne la sensation d'un mouvement perpétuel, proprement théâtral.

3° - LE MONTAGE ET L'IMAGE.

Le raccord des plans est fait de manière à passer du plus long au plus bref.

Là aussi, nous retrouvons le rythme basé sur le chiffre 4 notamment au passage d'un plan d'ensemble à un plan plus rapproché.

D'une façon générale, la caméra serre d'assez près les acteurs, excepté dans les séquences initiales et finales où les acteurs évoluent beaucoup plus librement dans le décor.

Cette volonté de ne pas quitter les personnages se traduit par des travellings (trav. d'accompagnement sur le bûcheron), des panoramiques, des plongées et des contre-plongées brutales, ainsi que par la fréquence des gros plans.

Il y a une recherche de la qualité dans l'image que nous retrouvons dans presque tous les plans. Notons particulièrement les « twoshots » au Tribunal avec les témoins en profondeur ou le trio, avec au premier plan les pieds de Tajamaru et, étendue au sol Masago, avec au fond le mari ligoté.

4° - LUMIERE.

La lumière est distribuée selon la signification de chaque plan.

C'est tantôt l'obscur ciel de Rashomon où la pluie met une note supplémentaire de tristesse dans le cœur du bonze, tantôt c'est la lumière crue et impersonnelle du Tribunal. D'autres fois, c'est la pénombre mystérieuse de la forêt touffue qui garde le secret du drame. Notons le plan où le soleil est vu à travers le feuillage qu'il semble vouloir percer.

5° - LE SON.

Dans le son, la voix humaine prend une part importante non pas tant par le dialogue que par les cris, les râles, les sanglots. Cris presque sauvages de Tajamaru, râles du mort par la bouche de la magicienne, sanglots de Masago devant l'humiliation de son mari et son impuissance à le venger.

Notons cette espèce de « Boléro », à inflexions orientales du spectateur et à le faire participer en quelque sorte à son accompagnant la marche du bûcheron et les bruits naturels de la forêt suspendus par les halètements de Tajamaru qui accompagnent le récit du bûcheron.

Enfin, le son de la pluie ininterrompue sur Rashomon.

6° - LE JEU DES ACTEURS.

Le jeu des acteurs est conçu de façon à capter l'attention du spectateur et à le faire participer en quelque sorte à l'action. C'est encore là une réminiscence du théâtre Kabuki.

Les acteurs, peu nombreux, ne se montrent jamais plus de 4 en même temps. Plus généralement, ils sont au nombre de trois ; tantôt le trio de la forêt, tantôt le trio Rashomon. Au tribunal, en face de l'accusé et à la place du juge, il y a le spectateur qui se sent ainsi « concerné ». C'est à lui que l'éénigme se pose.

D'autre part, la présence corporelle des acteurs donne une force de suggestion qui rend la participation du spectateur totale : Tajamaru se donnant des claques sur son corps en sueur ; la femme pétrissant l'épaule mouillée du bandit, les grimaces de celui-ci, les râles, la lutte.

Enfin, le contraste des attitudes. Ainsi, le calme du mari en face de la fièvre de la femme ; l'agitation de Tajamaru en face de la sérénité du Tribunal.

V. - CONCLUSION

Il est indéniable que Kurosawa a voulu entreprendre une exploration psychologique de l'homme. Il a le mérite de nous avoir intéressé sans nous ennuyer grâce à une magnifique démonstration de l'action, support et prétexte à ses idées.

Evitant à la fois la grandiloquence et la platitudes, Kurosawa a su se maintenir dans la voie proprement cinématographique et Rashomon tout en contenant une conception philosophique du monde est avant tout une œuvre d'art.

C'est ainsi qu'il n'a pas cessé d'étonner les critiques qui y voient une réalisation unique en son genre.

Cependant, il ne paraît pas avoir eu autant d'effet sur le public japonais. Les critiques européens affirment que c'est un film authentiquement japonais. Les Japonais eux soutiennent que le film doit tout à la technique occidentale.

Quoiqu'il en soit ce n'est pas là le problème ; il serait plus juste de dire que Kurosawa a fait non pas un film japonais ou européen occidental, mais du bon cinéma.

En quoi consiste un chef-d'œuvre sinon en l'accomplissement et en l'épanouissement d'une œuvre d'art à l'intérieur de sa propre matière ?

VI. - BIBLIOGRAPHIE

KUROSAWA :

- Un maître du cinéma japonais: A. Kurosawa, par Pierre BILLARD, dans *Cinéma* 55 n° 6 (juin-juillet 1955).
- Akira Kurosawa ou les passions déchainées, par Marcel MARTIN, dans *Cinéma* 57 n° 17 (avril 1957).

RASHOMON :

- *Cinéma* 55 n° 6. Numéro spécial consacré au cinéma japonais.
- *Positif* n° 2, juin 1952. - Rashomon, article d'H. AGEL.
- *Les Cahiers du Cinéma* n° 12 (mai 1952).
- *Télé-Cinéma* n° 34 (1952).
- *Ecrans de France* n° 148 (avril 1955).
- *Radio-Cinéma-TV* n° 345 (26 août 1956).
- *Les Lettres Françaises* n° 354 (22 avril 1952).
- « *Le Cinéma* », de Henri Agel.

Abdeljelil EL BAHI.

IDHEC - XIV^e Promotion.