



Rashomon

de Akira Kurosawa

Fiche technique

Japon - 1950 - 1h28

N. & B.

Réalisateur :

Akira Kurosawa

Scénario :

Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto,

d'après Akutagawa

Musique :

Fumio Hayasaka

Interprètes :

Toshiro Mifune

(Tajomaru)

Masayuki Mori

(le samouraï Takehiro)

Mashiko Kyo

(Masago)

Takashi Shimura

(le bûcheron)

Daisuke Kato

(le policier)



Résumé

Vers l'an 800, guerres et cataclysmes, massacres et famines ravagent le Japon. Tandis qu'une pluie diluvienne les oblige à se réfugier sous l'immense portique du dieu «Rasho», un bonze, un bûcheron et un domestique méditent sur une histoire arrivée non loin de là, dans la forêt. Un couple de voyageurs a été attaqué par le bandit Tajomaru. La femme, Masago, a été violée,

le mari, Takehiro a trouvé la mort dans d'étranges circonstances.

Convoqués devant un tribunal, les acteurs du drame témoignent à tour de rôle. Des détails s'accordent dans leurs récits, mais la vérité ne réussit à percer qu'au moment où le bûcheron, qui avait d'abord menti, raconte l'histoire telle qu'elle s'est passée à ses compagnons...

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

Critique

Rashômon révéla au public occidental le cinéma japonais. Tout pouvait séduire : le raffinement des images, l'exotisme, le côté pirandellien de l'histoire («à chacun sa vérité»), le message humaniste de la fin, l'érotisme enfin. Le film remporta le lion d'or à Venise en 1951. Bergman avouera qu'il s'est inspiré du chef-d'œuvre de Kurosawa lorsqu'il a tourné **La source**. Reste aujourd'hui encore une œuvre magnifique qui sauva le metteur en scène du désastre où semblait l'entraîner le mauvais accueil de la critique japonaise, sans oublier les difficultés rencontrées par **L'idiot**.

Jean Tulard
Guide des films

Il est permis de supposer que devant un sujet situé en une époque précise du passé japonais, mettant en scène les représentants de ses diverses classes sociales, le public de ce pays espérait un respect plus étroit des règles du théâtre qui, depuis des siècles, lui propose les histoires et leurs images confirmées par la tradition et passionnément acceptées par lui. Est-ce là une des causes de l'indifférence qui, dit-on, accueillit le film au Japon ? Un de ses aspects, cependant, semble avoir trouvé l'approbation de ce public à la fois par sa forme, directement issue du Nô, et par son caractère symbolique : la brève danse incantatoire de la prêtresse.

Visage grimé, figé dans la douleur, impersonnel comme un masque (ce n'est pas un hasard si le visage du mari est, aussi, privé de vie) ; gestes rituels ; voiles blancs et cheveux torturés dans le vent ; attitudes accablées jusqu'à l'anéantissement imposé par la terrible révélation reçue de l'au-delà, concrétisent de la plus authentique façon la tradition du Nô. Etre et décor : celui-ci réduit pour le tribunal au mur du fond

(«la planche miroir» de la scène du Nô) ne présente alors qu'une tablette devant laquelle officie la prêtresse - l'autel de l'offrande, le trépied delphique de la Pythie ; aux quatre angles de cette tablette sont fichés en terre de menus branchages qui symbolisent la clairière du drame (cf. le théâtre élizabéthain) et le vent qui tord voiles et chevelure n'est que l'expression même des tourments intérieurs de l'esprit du mort par opposition au-calme de la forêt. Ainsi par les artifices les plus simples, inscrits dans un rituel magique, s'exprime le surnaturel que réclame le respect de la tradition Nô.

Pour aussi surprenante que soit l'apparition de la prêtresse (un bras agitant en l'air une sorte de marotte) elle l'est moins par son expression plastique que par son rôle dramatique. Le message qu'elle transmet risque de ne pas s'incorporer au reste du film plus concret et pour lequel aucun effort d'acceptation n'est nécessaire, si on ne prête suffisamment attention aux paroles du mort dont la déposition ne se doit pas recevoir au même titre que celle des autres protagonistes de l'affaire. Si l'on veut bien y réfléchir, et nous concédons au lecteur la difficulté de ce rappel, elle oblige à reconsidérer le film à partir du mort. **Rashômon** ne serait-il alors que le film de la mystification humaine ? Un impitoyable réquisitoire contre l'homme incapable de franchise totale même aux pires instants de son existence ? Qui peut répondre ?

Après la mort, l'esprit (c'est lui qui parle et non le mort) a quitté le corps ; divinisé par le shintoïsme (une des deux grandes religions avec le bouddhisme) il est devenu la Kami et sera, un jour, bouddha c'est-à-dire dieu. Il échappe donc à la tentation du mensonge, réservée à la terre, parce que l'épreuve subie de son vivant l'a détaché insensiblement du plan humain pour le hausser à un plan divin par sa méditation d'abord, sa mort ensuite.

La complexité de son personnage

humain et terrestre se trouve alors abandonnée dès lors qu'il est admis au rang privilégié de demi-dieu.

Samourai mort dont la mémoire demeure éternellement dépositaire de l'honneur pour la préservation duquel il se suicida, il transmet aux hommes son témoignage irrécusable.

Ainsi pourrait-on revoir le film sous cet angle : contrepoint terre-ciel ; alors se comprendrait le désespoir accru du bonze devant le refus obstiné des hommes d'accueillir la parole des dieux, essence même du pessimisme d'Akatugawa.

En dehors de la part «moderne» de **Rashômon** à laquelle est imputable le caractère ambigu de son message, l'architecture spirituelle du film, celle qui en fin de compte détermine tout le film, se trouve donc réduite à ces éléments majeurs : d'un côté, le bonze - la prêtresse - l'esprit du mort (ligne ascendante d'une seule et même spiritualité), de l'autre l'épouse - le bandit - le bûcheron - le domestique (ligne descendante formée par les représentants d'une humanité éternellement partagée entre ses diverses tendances). Le dialogue entre eux reste difficile et, s'il s'engage, ne peut être que négatif : c'est bien quoi qu'on en pense, la leçon du film réel ; incompatibilité qui se retrouve aussi sur le plan de l'interprétation où les formes traditionnelles ne coexistent qu'imparfaitement avec les formes modernes.

Faut-il conclure à un déséquilibre du film dans l'un et l'autre domaines ? Le miracle est qu'apparemment **Rashômon** offre une indiscutable unité. Mais à le revoir et à le penser, la forme s'efface devant le problème abordé et l'on comprend un peu mieux pourquoi le romancier Akatugawa ne put attendre que la pluie cessât sous la Porte des Démon.

J.-L. Rieupeyrou.
Cinéma 55 n°6 - Juin/Juillet 1955

Dans **Rashomon**, Akira Kurosawa parvient à une mobilité de la caméra qu'on avait peut-être jamais vue depuis les «caméras volantes» de l'époque U.F.A. (**Variétés, Le dernier des hommes**).

La caméra atteint une sorte d'intimité nouvelle, elle est si précise dans ses explorations, si active dans sa participation et pourtant toujours si psychologiquement exacte que, bien que nous nous trouvions devant ce que l'on peut appeler un «tour de force» conscient, nous ne le voyons pas ; nous sommes complices, nous sommes pris. Le jeu des trois principaux acteurs, est admirablement dosé, et la façon dont sont présentés les divers aspects des personnages lorsque chacun des différents points de vue nous est présenté est une véritable révélation.

Il ne semble pas possible qu'un acteur occidental soit capable du dynamisme que l'on trouve dans le jeu de Toschiro Mifune dans le rôle du bandit, extraordinaire de sauvagerie érotique, portrait audacieux débordant de force et de vitalité.

Les trois principaux décors du film ont chacun un style dominant qui les distingue selon l'humeur et la psychologie des scènes qui s'y passent. Le temple (porte principale de la ville de Kyoto) est gris, inondé par une pluie lourde et monotone ; le tribunal de police où se déroule la confession est photographié en plans fixes dans une cour éclairée par un soleil brillant ; la forêt, où le drame entre les deux hommes et la femme se déroule trois fois en imagination et une fois réellement, est plane dans une demi-obscurité... une lumière filtrée par les feuilles et qui varie continuellement, permet successivement la clarté ou le demi-jour. Les trois premiers des principaux épisodes sont accompagnés avec un thème musical différent (un peu irritant par moment pour une oreille occidentale : un boléro ressemblant à celui de Ravel) alors que le quatrième, volontairement car c'est l'épisode final de l'histoire vraie, est unique-

ment accompagné de bruits naturels.

Il est intéressant de noter que les partitions japonaises «occidentalisées» (j'ai vu cela dans d'autres films japonais) dérivent fortement, dans leur style, de la musique française des impressionnistes et post-impressionnistes, Debussy, Ravel, Roussel etc..

On pourrait s'étendre longuement sur les qualités et subtilités contenues dans **Rashomon**, car il y en a beaucoup. Le roman qui est à la base du scénario est l'œuvre d'un écrivain moderne connu comme étant l'Ernest Hemingway du Japon ; il se suicida en 1927 après avoir déclaré qu'il ne pouvait plus supporter les problèmes moraux posés par le monde contemporain. L'histoire de **Rashomon** est celle de l'opposition entre la vérité et le mensonge. Sa construction rappelle les pièces de Pirandello.

Comme je n'ai pas lu le roman, j'ignore quels changements l'adaptation a apportés à l'histoire originale. Quoi qu'il en soit, le film gagne complètement la partie sur le plan purement cinématographique. On peut même le considérer comme une œuvre qui nous rappelle la fraîcheur et l'unique magie que renferme le cinéma en tant que moyen d'expression. Peut-être même son succès ouvrira-t-il au cinéma japonais la voie qui lui apportera une juste et très grande renommée parmi toutes les écoles cinématographiques du monde.

Curtis Harrington

Cahiers du cinéma n° 12 : Mai 1952

Le réalisateur

Akira Kurosawa

Né le 22 mars 1910 à Tokio. Entre à l'École des Beaux-Arts de Tokio (section peinture), puis abandonne ses études et entre à la Toho en 1936, où il devient l'assistant de K. Yamamoto (réalisateur fécond mais sans grande originalité, qu'il ne faut pas confondre avec Satsuo

Yamamoto). Kurosawa voit son premier scénario réalisé en 1940 (**Le cheval - Uma**). Il tourne son premier film en 1943. Sa carrière, marquée par le triomphe de **Rashomon**, qui ouvrira au cinéma japonais les portes du monde entier, connaît de curieuses contradictions. Par exemple, après que **Rashomon** ait été primé à Venise, les producteurs ressortent ses anciens films passés inaperçus, avec une grande publicité autour des «œuvres de l'auteur de Rashomon». Parmi les films ainsi exploités figure **Sur la piste du Tigre** (réalisé en 1945), que les Américains avaient mis sous séquestre, parmi tant d'autres, à leur arrivée au Japon, et qu'ils restituent opportunément à cette époque. (L'année suivante, ces mêmes Américains refuseront le visa d'entrée à Kurosawa, sous le prétexte, assez peu explicable, que **L'ange ivre** contient des notations anti-américaines...).

Autre contradiction, plus grave, et qui risque d'avoir sur la suite de l'œuvre de Kurosawa des répercussions importantes. En **Rashomon**, l'Occident salue le Japon médiéval, brutal et raffiné, l'œuvre typiquement nippone aux nombreux symboles philosophiques. Pour les Japonais, Rashomon constitue le film le plus marqué par les influences occidentales de toute la carrière de Kurosawa, et surtout une anomalie dans cette carrière jusqu'alors presque exclusivement tournée vers les problèmes sociaux. La plupart des films de Kurosawa en effet se déroulent à l'époque contemporaine, et tous leurs sujets, dont il est le plus souvent l'auteur, sont sociaux, au sens large du terme : malades de la tuberculose, des maladies vénériennes, jeunes dévoyés écartés par la société, hommes mûrs affrontant la solitude et tirant le négatif bilan de leur vie, gens de toutes conditions, accablés par les soucis de l'époque, grignotés par les rouages de la société, prenant conscience, réagissant avec humanité et amour de la vie, cherchant à donner un sens à la vie humaine, voilà les héros de l'œuvre de

Kurosawa, ses thèmes essentiels. Le hasard a voulu que ce soit le film où ces thèmes sont, sinon absents, en tout cas les moins apparents, qui lui apporte la notoriété mondiale. Le danger était grand que, pour satisfaire l'attente des festivaliers de Venise, Cannes ou Sao-Paulo, il abandonnât ses préoccupations majeures. **Les Sept Samouraïs** nous ont montré qu'il était assez habile pour concilier les formes d'expression que lui imposent en quelque sorte ses succès précédents, avec le message qu'il entend délivrer, avec le but ambitieux qu'il poursuit et qu'il définit ainsi (présentant **Les Sept Samouraïs**): «Un film d'action peut n'être qu'un film d'action. Mais quelle chose merveilleuse s'il peut en même temps prétendre peindre l'humanité. Cela a toujours été mon rêve, dès l'époque où j'étais assistant. Depuis dix ans, je souhaite reconsidérer le drame antique sous ce nouveau point de vue ».

Cette peinture de l'humanité, cette défense et illustration du sens de l'humain, Kurosawa les poursuit avec les moyens d'un artiste achevé. Même dans ses films de moindre qualité, on trouve toujours des moments de grand cinéma. Citons par exemple, dans **La saga du judo**, le duel final dans les hautes herbes frémissantes sous le vent. Deux hommes se cherchent pour le dernier combat et l'on ne perçoit leurs déplacements que par le mouvement qui anime l'herbe. Puis tout à coup, une pluie violente s'abat, l'herbe se couche, les deux hommes sont face à face, la lutte s'engage. Citons aussi, dans **L'ange ivre**, la séquence déjà célèbre du cauchemar : un homme trouve sur le rivage un cercueil blanc. L'ayant ouvert à coups de hache, il y découvre un autre lui-même, mais déformé, caricatural, hideux, qui se lance à sa poursuite. Rappelons la scène du viol dans **Rashomon**, avec l'extraordinaire panoramique dans les fleurs au moment de la possession. Rappelons aussi les scènes d'amour des **Sept Samouraïs** : cette

tendre promenade des amoureux sur les côtes boisées, où fleurs et branches jouent avec les taches du soleil. Aucune forme d'expression cinématographique n'est étrangère à Kurosawa, et si le hasard est pour une part responsable que ce soit par lui que nous ayons découvert le cinéma japonais, disons au moins que le hasard a bien choisi son messager.

P. Billard

Cinéma 55, n° 6 : Juin/Juillet 1955

Filmographie

La légende du rand judo	1943
Le plus beau	1944
La légende du rand judo II	1945
Les hommes qui marchent sur la queue du tigre	
Je ne regrette rien de ma merveilleuse jeunesse	1946
Un merveilleux dimanche	1947
L'ange ivre	1948
Le duel silencieux	1949
Les chiens enragés	1949
Scandale	1950
Rashomon	1950
L'idiot	1951
Vivre	1952
Les sept samouraïs	1954
Si les oiseaux savaient	1955
Le château de l'araignée	1957

Les bas-fonds	1957
La forteresse cachée	1958
Les salauds dorment en paix	1960
Le garde du corps	1961
Sanjuro	1962
Entre ciel et terre	1963
Barberousse	1965
Doesukaden	1970
Dersou Ouzala	1975
Kagemusha	1980
Ran	1985
Rêves	1990
Rhapsodie en août	1991
Madadayo	1993

Documents disponibles au France

Cinéma 55, n°6 - Juin/juillet 55