

Rashômon est l'un des premiers films de Kurosawa.

Tourné en 1950 et récompensé l'année suivante par un Lion d'Or au Festival de Venise – qui lui donnera un écho international –, il est inspiré de deux nouvelles de l'écrivain Ryunosuke Akutagawa (1892-1927) : *Rashômon*, qui donne son titre au film, et *Dans le fourré*, d'où est reprise l'histoire narrée, à savoir le procès d'un bandit de grand chemin accusé d'avoir assassiné un samouraï dont il a violé la femme.

Comme dans la première nouvelle d'Akutagawa, le film s'ouvre sur un violent orage : la pluie s'abat sans discontinuer sur les ruines d'une bâtisse en bois : « Cela s'est passé un jour au crépuscule : un homme de basse condition était là, sous la porte Rashô, à attendre une accalmie de la pluie », lit-on dans le récit d'Akutagawa.

Ce décor de désolation n'est pas sans rappeler les images d'Hiroshima et de Nagasaki dévastées par les bombardements atomiques de 1945 : cinq ans après la catastrophe, Kurosawa, sans doute, les a à l'esprit au moment de réaliser ces prises de vue. Le spectateur d'aujourd'hui, s'il continue de trouver poignants ces premiers plans, c'est aussi parce qu'ils lui rappellent d'autres paysages ravagés de triste mémoire : Tchernobyl, le New York d'après le 11 Septembre, la Nouvelle-Orléans d'après le passage de Katrina ou encore Fukushima.

Pour métaphoriser cet effondrement de tout l'édifice social et, comme on le verra plus loin, ce qu'il est possible d'appeler une « crise des différences » : une vieille porte sur le point de s'écrouler.



Crise qui, chez Kurosawa, est d'abord « climatique » : en témoignent les trombes d'eau et les rafales de vent qui balayent l'espace. Crise morale, ensuite : deux hommes apparaissent à l'écran, littéralement abattus, dont un prêtre qui avouera même ne plus croire en l'humanité. Les premiers mots du film le disent assez : « Je ne comprends pas. »

Si le décor apocalyptique des premiers plans ne laisse pas insensible le lecteur du René Girard d'*Achever Clausewitz*, ce lecteur n'en est pas moins bouleversé par les derniers plans, lorsque retentit le cri de l'enfant, qui n'est pas sans rappeler l'enfant du jugement de Salomon, sauvé lui aussi du sacrifice, par l'amour.

Cette scène permet de soulever une question qui reste, aujourd'hui encore, problématique dans l'œuvre de Girard : peut-on sortir de la rivalité mimétique par le non-sacrificiel ?

Quand je dis « non sacrificiel », je veux parler de l'échec du sacrifice, de la crise du principe sacrificiel. Échec que le film met pertinemment en scène, me semble-t-il. Et en vérité, il s'agit même deux échecs : celui du désir et celui du sacrificiel (j'en veux pour preuve l'échec patent du procès).

Résumons le déroulement de ce qu'il est possible d'appeler la « crise sacrificielle » à l'œuvre dans *Rashômon*. Aux sources du conflit : deux hommes nourrissent le désir de s'approprier un même objet. Ils entrent donc dans

une rivalité qui devient l'objet même du conflit. De l'antagonisme, on passe à la rivalité mimétique, laquelle se généralise et ne saurait se résoudre – si résolution il y a – que dans le sacrifice, la possibilité de l'autodestruction de la communauté n'étant jamais complètement écartée. Selon René Girard, le principe sacrificiel peut seul résoudre l'impossible partage de l'objet.

Et encore : parler d'impossible partage est une erreur, car si le partage n'est pas impossible, est impossible en revanche l'appropriation exclusive de l'objet suprêmement désirable.

Suivons la logique girardienne : la Révélation du Christ rend le sacrifice inefficace. Privé de ce sacrifice qui résolvait les conflits, les hommes se retrouvent peu à peu aux prises avec le dilemme du non-sacrificiel : comment, désormais, sortir de la violence par une résolution non violente (non sacrificielle) ?

Si René Girard, par la suite, a plus ou moins récusé cette façon de poser le problème, il n'en demeure pas moins que le film de Kurosawa le pose exactement en ces termes. Il en donne même une issue bouleversante : le récit final du seul témoin de la scène, le bûcheron, se subdivise en trois récits qui traduisent et trahissent son évolution spirituelle.

À la faveur de ces récits, le spectateur va apprendre que le soi-disant témoin qu'il est, en principe impartial, fiable, a menti du tout au tout. Mais, insensiblement, au lieu de persévérer dans la mauvaise foi, au lieu de se mentir à lui-même, il va, par le repentir, opérer une façon de conversion. Il accuse son interlocuteur, le passant un peu cynique, d'être un homme mauvais. Celui-ci, mimétiquement, retourne l'accusation au premier en lui disant qu'il n'est pas moins mauvais que lui. Le bûcheron est alors forcé d'admettre qu'il a volé la dague et qu'il est non pas un témoin, mais un acteur complètement embarqué dans le cercle du désir.

C'est à partir de ce moment qu'il s'engage dans le repentir et qu'il corrige son récit : une situation initiale où chacun est pris au piège du désir et de l'obstacle laisse la place à une situation ouverte où prévalent le sens du don et de l'accueil. Le bûcheron recueille alors l'enfant. De l'*éros*, il accède à l'*agapè*. Les pleurs cessent. La pluie cesse. Le silence s'instaure. Fin sublime.

Outre qu'un tel film permet d'interroger la possibilité d'un espace non sacrificiel, certains de ses aspects soulèvent d'autres questions en prise avec l'œuvre de René Girard, à commencer par la mise en scène d'un triangle amoureux.

Demandons-nous si ce que Girard appelle la *médiation double* est opérant pour analyser la manière dont s'organise le récit du bandit. Au début, il dit au juge qu'il avait l'intention de s'emparer de la femme, l'objet de son désir, sans tuer le mari. Regardons de près comment il s'y prend : dans le fond, il n'agit pas spontanément, il ruse, il use de stratégie, il manœuvre, et son adversaire se laisse prendre au piège. Il offre au mari un objet de substitution : le mari va devenir disciple de son propre disciple. Une sorte de médiation croisée s'instaure, qui va exacerber leur rivalité en exacerbant le désir de l'un, lequel va alimenter le désir de l'autre. Car si la possession tue le désir, il suffit que l'autre rentre en rivalité avec celui qui possède pour que se réveille son désir. Tout à coup, une complicité est possible. Pour un peu, ils s'entendraient presque pour se partager l'objet convoité...

Le terme de *médiation double*, comme on l'a dit, s'impose : ici, le désir de l'un nourrit le désir de l'autre. La possession privée de désir est réactivée par la rivalité. Le mari possède une femme qu'il ne désire plus. L'amant désire la femme du mari qu'il ne possède pas. Pour détourner le mari de cet objet, le bandit lui donne à désirer un autre objet, que lui possède et qu'il ne désire plus.

Bref, le partage et l'échange seraient possibles si les personnages ne s'opposaient une fin de non-recevoir. On ne veut pas partager ; il faut donc trancher. L'un doit prendre le pas sur l'autre ou l'autre sur l'un : il n'y a pas

d'autres alternatives. De telles situations débouchent nécessairement sur des résolutions violentes. Et d'ailleurs, deux des quatre récits rapportés se finissent par des combats. Mais les combats ne résolvent rien, parce qu'à la fin l'objet a disparu, il est parti – la femme s'est enfuie. Les deux autres récits finissent par des suicides. Par conséquent, tous les récits mettent vraiment en scène « l'échec du désir » dont René Girard dit d'ailleurs, dans *La Conversion de l'art*, qu'il est le vrai problème de notre monde.

Notons qu'il est souvent malaisé d'articuler la médiation interne avec la médiation double (imitation réciproque) ou bien la médiation double avec le désir de soi-même, c'est-à-dire quand une même personne se dédouble en médiateur et en objet, ce que nous pourrions nommer la *médiation dédoublée*.

Aux versions des faits dans lesquelles la jeune femme joue le rôle d'un objet passif s'opposent les versions du bûcheron dans lesquelles, subitement, elle prend plaisir à être un objet *actif* et défie les deux hommes. « Une femme, ça se gagne ! », lance-t-elle. Le bandit se moque alors d'elle : « Les femmes sont stupides », réplique-t-il. Elle se redresse alors fièrement et leur dit : « Vous êtes des imbéciles. Une femme, ça se gagne ! Il faut être prêt à tout sacrifier pour elle. » À son tour, le mari réagit. Piqués au vif, les deux rivaux relèvent le défi et finissent par se battre. Mais une fois le combat achevé, la femme part. Telle est la contradiction du désir : où il y a rivalité, le désir redouble ; faites cesser la rivalité, et le désir s'émousse.

Comment, dès lors, parvient-on à sortir des contradictions du désir ? Est-il possible d'envisager une solution *par* le désir ? La solution ne résiderait-elle que dans le renoncement au désir ? Tel est bien le champ de recherche que nous invite à défricher ce film, vu à l'aune de la théorie mimétique. Pour être précis, il conviendrait de travailler sur chaque image, mais, faute de temps, contentons-nous de relever quelque chose de très intéressant et de très beau dans la composition du film :

La première fois qu'il nous est donné d'être en présence du triangle mimétique (le mari, la femme, le bandit) – la scène est comme entraperçue depuis un fourré –, un plan fixe l'image de la femme amenée par le bandit devant le mari ligoté. Le bandit se met à l'écart. De loin, c'est bien un triangle le triangle qu'on voit se former là.



Ce même cadre se retrouvera tout à la fin, dans le récit du bûcheron au cours duquel on voit le bandit quittant la scène piteusement, ses deux sabres dans les mains.

Entre ce premier et ce second plan, c'est tout le cheminement qui conduit du désir d'où naît la rivalité à l'échec du désir qui se fait jour. La stérilité de la violence et du désir saute aux yeux. Et la réalisation cinématographique et plastique rend magnifiquement compte de ce processus.

Tout se passe plus ou moins comme si Kurosawa avait voulu illustrer un retour à l'état de nature. La scène sans cesse rejouée se déroule dans la forêt et les personnages sont soumis à des forces « extérieures », naturelles, voire surnaturelles, qu'ils ne maîtrisent pas. Et les dispositifs humains, les institutions, font défaut. Le procès n'a pas lieu. Paradoxalement, le film ne raconte rien d'autre qu'un procès, alors que la catastrophe continue : la pluie ne cesse pas, la guerre civile se poursuit, charriant son lot de ravages et d'horreurs. Tout fait faillite. La *catharsis* ne vient pas.

Pire : à la question de savoir ce que signifie le triangle dont le soleil est comme le médiateur, il n'est pas impossible d'avancer que Kurosawa donne ici à voir des personnages possédés par le démon. Ils donnent l'impression d'être sous l'empire de forces supérieures qu'ils ne maîtrisent pas. Si le soleil est visible, le juge ne l'est pas. Détail frappant : on se fait une idée des propos qu'il tient, on devine ses questions, mais on ne le voit jamais.

Le vrai soleil, dira-t-on, c'est la lumière apportée par l'enfant... Et de fait, si la dimension religieuse de *Rashômon* n'est pas tout à fait explicite, le prêtre bouddhiste en est une incarnation. Le vêtement blanc de l'enfant, couleur symbolique s'il en est, nous guide sur cette voie.

Certes, l'enfant ne devient réellement un signe d'espoir que quand le moine le prend dans ses bras. Il est vrai que le moine ne désespère jamais totalement : depuis le début, il ne cesse de répéter que l'homme ne peut pas être aussi mauvais qu'il lui apparaît. Jusqu'au bout, le bonze garde foi en l'homme. Une foi que ne parviendra pas à ébranler la situation de rivalité dans laquelle il se retrouve avec le bûcheron pour la possession de l'enfant. Puis il demande pardon d'avoir eu quelque mauvaise pensée, alors qu'elle ne lui semblait conduite que par un élan de générosité, signe qu'un malentendu n'est jamais loin, qui peut faire retomber les hommes dans l'ornière.

Et les malentendus, dans ce film, ne manquent pas. Songeons au moment où le bandit déclare son amour à la femme en se disant prêt à devenir honnête si elle décide de partir avec lui. En l'espèce, le bandit n'est mû que par la mauvaise *mimêsis* et la réciprocité négative, qui renversent jusqu'aux meilleurs sentiments.

Et malgré tout, la force finit par se mettre au service de la faiblesse, comme l'atteste cette place accordée à l'enfant, qui est appelé à convertir son âme à la faiblesse.

La véritable humanité, au fond, se trouve dans cette fragilité, dans cette faiblesse. Le soleil, symboliquement, serait alors à interpréter comme une force qui nous aveugle, qui nous égare, parce qu'il nous conduit vers le désir orgueilleux de toute-puissance, puis dans la violence, dans la haine, avec la volonté farouche de dominer l'autre. Sous cette lumière-là, toute fragilité est étouffée dans l'œuf, oubliée, morte.

C'est ici que la falsification de l'expérience – autre problème abordé dans *Mensonge romantique et vérité romanesque...* –, falsification à l'œuvre dans *Rashômon* dont le principe consiste précisément à mettre en scène quatre versions différentes d'un même crime (toutes sont fausses), cette falsification consiste à nier la faiblesse, la fragilité et même l'émotivité de l'être humain. Pourquoi, sinon par honte de soi ?

Faute grave, qu'on paie le prix fort si l'on refuse de se réconcilier avec soi-même en acceptant cette part de faiblesse, cette fragilité, pour tout dire cette humanité, sans quoi l'on reste incapable d'aller vers l'autre. *Rashômon*, selon moi, donne à voir le moment de la réconciliation avec soi-même.

On ajoutera que cette réconciliation ne va peut-être pas sans une forme de renoncement à sa volonté propre. La preuve : faible, le bandit qui tient son sabre tremble. Se sentirait-il un peu plus frère de son ennemi dans ce moment où il devrait avoir la rage de tuer ?

René Girard écrit, dans *La Violence et le Sacré*, que, même au plus aigu de la crise, la fraternisation est possible. Pourquoi dès lors préférer rester un double monstrueux à la possibilité de renoncer à la différence en fraternisant avec l'autre ? De lâcher les armes et de partager ? Cette possibilité de partage sourd à de nombreuses reprises au cours du film.

Nombreux sont les spectateurs qui, pourtant, ne croiront pas au *partage* auquel consent la femme, qui finit par se donner au bandit. Partage de courte durée : elle lui demande peu après de tuer son mari. Moment de suspense. Au lieu d'intégrer le tiers, elle préfère l'exclure...

Une chose est sûre : c'est quand ils rejettent de concert la femme que les deux hommes se sentent le plus frères. Mais comment expliquer alors que le mari en vienne à dire qu'il n'a jamais vu sa femme aussi belle que dans les bras de l'autre ? On peut en conclure qu'ils ne sont pas seulement solidaires dans le rejet, mais qu'ils sont aussi solidaires dans le désir.

Force est pourtant de reconnaître que l'ambivalence reste totale quand on voit les deux hommes prêts à s'entendre, quand leur rivalité semble s'atténuer. Une certaine forme de mimétisme, dont René Girard ne parle pas beaucoup, n'en agit pas moins : l'identification.

C'est l'occasion de rappeler que, dans ses propres textes, René Girard opère beaucoup de glissements sémantiques. Dans *Shakespeare, les Feux de l'envie*, au fil d'un même chapitre ou d'une même phrase, l'amour devient désir, puis vanité, sans apparemment beaucoup de cohérence. C'est qu'en fait tout est mêlé : l'amour, la possession et la vanité cohabitent, d'où la complexité des relations mimétiques. Souvent, cette complexité ne peut être évacuée qu'au prix de la violence, et ce, par facilité. Il faut le redire : la violence ne se justifie pas en soi, elle est souvent le signe d'une incapacité à surmonter la difficulté et la complexité du rapport à l'autre. Le processus inverse consisterait à mieux *contenir* la violence pour mieux la laisser de côté.

À première vue, dans *Rashômon*, ce processus n'est pas à l'œuvre. Mais, en puissance, tout le discours cinématographique de Kurosawa tend vers cette résolution. Car, d'abord et surtout, la mimésis d'appropriation est effectivement le ressort premier de la narration : un homme se promène avec sa femme montée sur leur cheval. La femme est belle, le cheval est beau, le mari est très fier et esquisse un sourire quand ils passent ensemble devant le bandit, lequel se prend à convoiter la femme. La suite découle de la logique mimétique. « À l'origine du désir, il y toujours le spectacle d'un autre désir, réel ou supposé », écrit René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* pour dévoiler les ressorts du voyeurisme, qui, dans *Rashômon*, fonctionne à plein. C'est par voyeurisme que le bûcheron, contaminé par le désir de l'autre, finit par s'impliquer dans la scène du crime et par voler la dague de la femme. En somme, le déchaînement mimétique est en marche jusqu'à ce que le mari renonce à sa femme : alors le bandit ne la convoite plus. Nous avons donc bien affaire à ce que René Girard nomme une transfiguration de l'objet, et au demeurant, dans *Rashômon*, c'est significativement la transfiguration d'un ange, à en croire certaines traductions françaises des dialogues ; ou bien celle d'une déesse, si l'on en croit d'autres versions.

Quoi qu'il en soit, le propos de Kurosawa est profondément d'ordre éthique. La seule question qui semble l'obséder dans *Rashômon* est la suivante : « Comment retrouver la foi en l'humanité ? » Question éthique délicate, que d'ailleurs l'œuvre de Girard n'explore pas dans toute son étendue. Mais pour sortir de cette

difficulté, comme on l'a vu, Kurosawa nous dit qu'il faut accorder toute son importance à la fragilité, à la sensibilité humaines, trop humaines, mais sur lesquelles il est impossible de faire l'impasse pour vivre en société en évacuant la violence.

Cette question éthique, *Rashômon* l'expose sous une forme narrative, qui donne à voir, d'un côté, la vérité changeante des discours, des témoignages, et, de l'autre, la vérité du désir. Dans cette tension, comment tenir une seule et même posture, un seul discours cohérent, comment mener une seule action vraie ?

Au fond, nous sommes invités à méditer sur l'idée qu'être soi et être avec les autres soit une seule et même chose. Et *Rashômon* montre comment on est soi-même avec les autres.

Tout se conclut par une double naissance, à soi-même et à autrui – symbole de l'enfant dans ses langes. Tel est le sens de la réconciliation *romanesque*. Car, si dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, René Girard parle de seconde naissance, pour ma part, je pense qu'il s'agit de naissance tout court, la naissance spirituelle venant après la naissance biologique.

*

On peut extrapoler les propos René Girard en prétendant que plus le monde devient chrétien, moins il comprend qu'il l'est. J'ajouterais : plus le monde devient chrétien, plus il est difficile à vivre. Cette liberté qui nous échoit, pourtant, il s'agit de l'assumer. Un très beau passage de *Mensonge romantique et vérité romanesque*, souvent occulté, souligne qu'il est plus facile de vivre en esclave qu'en homme libre, car la vanité nous empêche de supporter sa liberté, notre propre personnalité, notre volonté. C'est alors que nous nous jetons dans l'imitation. L'amour-propre nous plonge dans l'imitation et nous empêche d'être nous-mêmes. À nous d'apprendre à nous ouvrir aux autres en renonçant à l'imitation stérile qui fausse le discours et la perception que nous avons du monde, pour espérer sortir de la rivalité violente par une issue non sacrificielle. Cette issue, elle n'est envisageable que dans l'acceptation de nos faiblesses et la reconnaissance de notre fragilité.

Jean-Pierre Dumas