

# CINEMA ET ENVIRONNEMENT

*le corps et le monde menacés au tournant des années quatre-vingts*

**par Marcel & Patricia THAON**

Nous nous proposons de réfléchir à partir de l'exemple du cinéma sur les conjonctions possibles entre *le psychique, le social et le culturel*, au sens où un objet culturel comme le film peut être la métaphore inconsciente de conflits psycho-sociaux existant à l'état de traces, de potentialités en voie d'actualisation, ou la duplication d'angoisses sociales non métabolisées qui trouvent dans l'œuvre un espace d'élaboration et de transformation (M. Thaon, 1981, 1986a & b, P. Thaon, 1980).

A la jonction du psychique et du social, l'œuvre cinématographique est le témoin d'une époque et de son impact subjectif sur le créateur; elle tend un miroir susceptible de réfléchir à la fois la fantasmagorie de l'auteur et des processus sociaux qu'elle tente d'élaborer. Si on le compare au roman qui exige un effort de représentation du lecteur qui doit sans cesse imaginer le texte, le film se présente comme un produit facilement assimilable, seul susceptible de rassembler des foules dans un même espace. La fascination de l'image y est pour beaucoup, elle joue malgré la concurrence toujours plus accentuée de la télévision; mais plus encore, l'énorme appareil économique mis en œuvre dans la production et la distribution cinématographiques révèle sa dimension sociale et son statut de **produit de groupe**, si bien que l'on ne sera pas étonné de voir progressivement les "films d'auteurs" changer de forme de distribution au profit des films à gros budget<sup>1</sup> qui profitent d'abord de l'effet de groupe. La production cinématographique se voit ainsi de plus en plus contrôlée par le "feed back" social, qui sélectionne les films en fonction des attentes du public, par le biais des sondages d'opinion et de l'importance croissante du "box office", lequel organise le marché selon la loi du tout ou rien: un film aura un gros succès ou ne sera pas. Tous ces facteurs nous conduisent à penser que, parmi les produits de la culture, le cinéma est un lieu privilégié pour l'étude de la **rencontre entre le psychique et le social**; qu'il offre un champ vaste de recherche à la clinique des groupes sociaux.

Dans cette perspective et pour des raisons historiques que nous exposerons plus loin, nous nous intéresserons surtout à la représentation par le cinéma d'angoisses archaïques portant sur la **perte des limites**. Ce qui en termes

<sup>1</sup> - Dans les films à grand spectacle, on remarquera ainsi la disparition du nom du metteur en scène derrière le titre du film, signe de l'importance au **thème** au détriment de l'auteur. Les "suites" (*Superman IV, Rambo III, Le flic de Beverley Hills//*. qui ont tellement de succès depuis quelques années sont d'ailleurs le plus souvent réalisées par d'autres que leur créateur originaire.

individuels concernerait des craintes d'intrusion dans une image du corps non suturée traduit ici des inquiétudes plus collectives du groupe, auquel s'adresse l'œuvre, de voir son monde se transformer et peut-être disparaître. Nous nous appuyerons d'abord sur la conceptualisation de D. W. Winnicott quant aux fonctions psychiques de l'environnement puisque cet auteur, avec W. Bion et D. Meltzer, nous fournit un modèle pour penser en termes cliniques toute une catégorie d'angoisses portant sur la fiabilité du *contenant*. Le vide de la désillusion précoce, le trop plein de l'objectivation prématurée ou la persécution d'un environnement instable,

Cette analyse pointe une évolution conjointe<sup>1</sup> des groupes sociaux ou micro-sociaux et de la production cinématographique vers l'émergence d'angoisses - comme de défenses *contre* ces angoisses - concernant la désagrégation de notre environnement. Des repères historiques sont donc tout à fait nécessaires:

Nous remarquerons d'abord que, dans l'histoire du cinéma, l'apparition et révolution de certains genres cinématographiques suivent de près voire précèdent les transformations, crises et ruptures de leur société d'origine, parfois sur le mode du miroir fidèle, le plus souvent en les élaborant selon des processus défensifs propres à la position paranoïde-schizoïde, puisque le projet d'une œuvre concerne non pas le recueil des faits et gestes d'un temps mais la possible "symbolisation" de leurs effets sur l'appareil psychique de chaque membre du groupe des spectateurs, dont le metteur en scène n'est qu'un cas particulier. Ainsi, l'engouement du public pour la "comédie musicale" coïncide dans son apparition avec la grande dépression qui a suivi la crise monétaire de 1929. A l'époque où les individus vivaient dans la crainte des lendemains aux teintes grisâtres de l'austérité, le cinéma au contraire déploie les fastes de l'Imaginaire, comme si l'incertitude où chacun vivait, ravivant des fantasmes sur la perte de l'objet et le vide de la dépression, se contre-investissait d'un fantasme maniaque<sup>2</sup> où le désir et l'objet fusionneraient. Le cinéma nous semble ici revenir à sa vocation originelle: lieu d'évasion, il nous permettra pour un temps d'oublier les contraintes de la réalité quotidienne. L'on se souviendra des grandes revues musicales de Busby Burkley, où les chansons et les danses remplissaient la scène comme pour exorciser les lendemains austères. Dans le vide de la dépression sociale, la comédie musicale apporte une lueur d'espoir; nous *chantons sous la pluie*. elle ne nous mouille pas car nous rayonnons d'une chaleur interne, le feu de notre amour, les mouvements harmonieux d'une scène primitive idéalisée où Ginger Rogers et Fred Astaire

<sup>1</sup> - Concernant la possible désarticulation entre "l'imaginaire social" d'une certaine époque et ses objets culturels, voir M. Thaon *et al* (1986).

<sup>2</sup> - Alors que dans notre première utilisation du terme "fantasme", celui-ci renvoyait au sens kleinien classique de représentant de la pulsion, il se rapproche ici de la définition de Winnicott (1936) comme défense (d'abord maniaque) contre la *réalité psychique*, et en premier lieu la dépression.

s'entrecroisent, où s'agitent des danseurs qui, en un vaste mouvement unifié, forment un groupe incantatoire et exorcisent l'exclusion. Optimisme en tulle froufrouant et en rose bonbon, la comédie musicale dénie l'existence de la dépression. Le mouvement et le son viennent remplir l'espace dans une orgie de couleurs éclatantes et le thème du "tous ensemble" nous semble illustrer le versant maniaque du phénomène **d'illusion groupale** (D. Anzieu, 1971).

Dans les années *cinquante*, apparaît un nouveau genre au cinéma, c'est le **film à grand spectacle** et ses fresques historiques. Mise en scène de la toute-puissance, ce genre nous apparaît comme une tentative de conjuration des limites de l'homme et de son affrontement à la matière, en une transcendance qui transfigure la destinée humaine en épopée quasi-divine. La figure de Dieu est d'ailleurs souvent directement présente: dans les films de Cecil B. de Mille, elle révèle des caractéristiques très anthropomorphes, de toute-puissance jalouse, Infléchissant selon son bon vouloir le destin des humains, protégeant son peuple élu de la persécution qui le tient en esclavage tout en le surveillant étroitement. Nous nous souvenons de cette séquence des *Dix commandements* où lorsque, acculés par les chars égyptiens, les Juifs se retrouvent face à la noyade, Moïse, par un geste inspiré de son bâton de fatigue, découpe un sillon de terre aride entre les murs liquides d'une Mer qui s'ouvre soudain devant le peuple protégé, pour se refermer un instant plus tard sur l'armée égyptienne aussitôt défaite. La morale est ici claire: *rien ne pourra abattre le peuple américain*; quelles que soient les difficultés, il triomphera, identifié à **l'idéal grandiose** dont parle Freud (1921), Moi-Idéal collectif qui se redouble dans les sommes fabuleuses consacrées à la réalisation du grand spectacle. Le film le plus cher du monde a longtemps été *Cléopâtre* c'est son semi-échec populaire qui a signé la fin des grandes productions jusqu'à ces dernières années; car la super-production peut être un ballon qui se gonfle jusqu'à éclater au souffle de la crise et des efforts déployés pour la dénier.

A côté de cette tendance qui exploite le **versant maniaque** du processus et nie, en temps de crise sociale, la réalité quotidienne pour la remplacer par des visions colorées ou par le triomphe de l'idéal groupal, en existe une autre - recours privilégié des temps où les problèmes semblent provenir du *dehors*- qui insiste sur son **versant paranoïde**. Nous voulons évoquer les films noirs américains et certains westerns. L'analyse de ces films révèle une thématique constante: un *groupe social* (famille, village, ...), agressé par des étrangers venus de contrées lointaines, est amené à s'organiser pour défendre ou restaurer son intégrité menacée. Si le pays s'Inquiète, si le rêve américain s'effiloche face à l'insistance du réveil-matin, c'est qu'un ennemi intérieur le menace de destruction, voire infiltre la société pour la dégrader, la pourrir de l'intérieur. L'identification idéalisante, tout de même menacée par la persistance des signes de crise, pourra se conserver de s'être trouvée un *double persécuteur* **externalise le danger interne** et le rend étranger.

La thématique de ces films, fondée sur des angoisses paranoïdes concernant l'intégrité du corps groupal, va se révéler davantage dans la production

cinématographique de l'avant-dernière décennie où, sur Tond de guerres nucléaires ou de catastrophes, est mise en scène *la non fiabilité de notre environnement social* dans une version psychotisante du fantasme qui rappelle les travaux de D.W. Winnicott sur la "Crainte de l'effondrement" (1974): le tissu social risque bien de se déchirer sous la pression constante de notre haine et de ses béances peuvent resurgir les résidus hostiles qu'elle a engendrés, mais cette crainte quant au futur proche ne porte-t-elle pas sur un déjà-là refusé?

Depuis quelques décennies, c'est le *progrès technologique* qui actualise la menace d'une disparition de notre environnement à l'échelle mondiale, sans doute depuis qu'Hiroshima a rendu plausible une auto-destruction de l'humanité (voir nos travaux précédents); mais si le danger nucléaire est devenu une réalité en 1945, les angoisses de destruction ont rayonné depuis jusqu'à se généraliser aux objets idéaux modernes que sont la science comme la technologie.

Peu à peu, la menace d'une destruction de l'environnement est devenue entité anonyme; comme l'épée de Damoclès, elle plane au-dessus des têtes, prête à s'abattre sans prévenir. Nul n'est à l'abri, en aucun lieu, ni temps et son omniprésence reflète la dissolution des responsabilités individuelles et collectives dans une technologie toute-puissante qui contrôle l'existence de l'Homme qu'elle se met à menacer, là où elle devait le protéger. La science qui s'était affirmée comme pare-excitation efficace aux excitations externes (transformations de l'environnement) comme Internes (progrès de la médecine) semble se retourner contre son créateur et déclencher l'exacte contre-partie de son action précédente. Plus précisément, on voit apparaître deux *qualités clivées* de la science: d'un côté, la **technologie salvatrice**, objet de fascination idéalisante dans lequel sont placés les espoirs en un monde meilleur; de l'autre, la **technologie persécutrice**, censée menacer l'existence même de l'environnement et qui porte en son sein les germes de la destruction. La paix obtenue par la menace incessante de "l'équilibre des forces" ne jette que des ombres sur un tableau où l'annonce de l'I.R.S. ("Guerre des étoiles") alterne avec des possibilités de "détente". La stratégie de la dissuasion et l'équilibre de la terreur ne sont que des tentatives pour justifier par la méfiance la haine que l'on porte à l'Autre, l'œil avide à travers lequel on convoite ses richesses; c'est l'idéalisation de la persécution censée protéger la paix. Dans ce contexte, toute tentative de contrôler des territoires étrangers sous des prétextes humanitaires pour s'en approprier les ressources se double de la crainte de se voir envahir par l'Autre, en un retour des parties hostiles projetées.

*Les survivants de la fin du monde* de Jack Smight (1978), insiste bien sur le caractère anonyme du danger qui nous menace. La première partie du film se situe dans une base militaire secrète qui a capté la progression de missiles atomiques en direction du territoire américain. Leur origine ne nous est pas précisée; seuls importent ces signaux lumineux qui s'éclairent à fréquence répétée et nous indiquent leur position sur une carte électronique murale des USA. Dès lors, comme dans «*Wargames*» (John Badham, 1983), le programme d'envoi des engins atomiques de riposte est enregistré sur ordinateur et il ne s'agira plus que d'appuyer sur les touches adéquates pour provoquer l'holocauste: une gigantesque

explosion qui couvre bientôt tout l'écran. Dans la seconde partie du film, la planète détruite est devenue une terre hostile et radioactive, parsemée de dangers multiples; des bêtes monstrueuses, engendrées par l'explosion nucléaire, se meuvent dans l'immensité aride. Seul un groupe humain a survécu à la catastrophe et se déplace à l'intérieur d'un blindé, traversant les étendues désertiques dans l'espoir de regagner une contrée non contaminée par la radio-activité, portion de terre qui a été miraculeusement préservée de l'explosion mortelle. Une séquence nous montre une ville déserte, envahie par des cancrelats voraces et sanguinaires, contenus morcelés de l'environnement maternel qui a reçu tellement de haine que le souvenir s'en conserve encore.

L'angoisse d'une mort brutale de l'environnement nous semble ici s'étayer sur un fantasme de **perte du contenant maternel** qui explose en contenus hostiles d'avoir été trop agressé. Nous pouvons en repérer la trace dans les *préoccupations écologiques*<sup>1</sup> associent l'angoisse dépressive d'une Terre improductive et polluée, métaphore du Sein maternel asséché par l'avidité du nourrisson, à des craintes plus paranoïdes qui voient revenir du dehors l'agressivité projetée. Toute atteinte de l'environnement est ressentie comme une agression irréparable qui en menace l'équilibre ou la permanence. Les campagnes écologiques dénonçant la pollution, les centrales nucléaires ou l'urbanisation sauvage, bien que fondées sur une appréciation de la réalité, nous paraissent elles aussi doublement informées en leur envers : Sur le versant *paranoïde* elles révèlent la crainte profonde de voir notre cadre de vie remplacé par un monde déshumanisé et artificiel, une mère-environnement indifférente ou hostile qui oublie de nourrir son enfant quand elle ne l'empoisonne pas. Sur le versant *dépressif*, l'environnement est identifié au corps maternel qu'il s'agit de préserver des **attaques sadiques-anales** qui en menacent l'intégrité. Ainsi, **l'avidité** qui pousse à consommer les ressources jusqu'à l'épuisement est non seulement perçue comme responsable de la destruction potentielle du contenant, mais encore identifiée aux difficultés de restauration de l'environnement en sursis. L'avidité devient alors *X envie* (W. Segal, 1964, etc) et il devient très difficile aux auteurs de représenter l'évolution de la situation sans sombrer dans la mélancolie<sup>1</sup> ou faire appel à un *Deus ex machina* (« *Les survivants de la fin du monde* ») Maniaque nécessaire à la carrière commerciale du produit.

La précédente décennie a vu ainsi apparaître sur les écrans des films à gros budget qui développent tous le même thème: *l'approche d'une catastrophe (naturelle ou produite par l'inconséquence d'affaireux avides et peu scrupuleux) et sa mise en scène dans le temps du spectacle*; peu de monde en réchappe, sauf quelques privilégiés... et les spectateurs. Film après film on retrouve un schéma identique: les signes précurseurs de la catastrophe, son éclosion brutale, enfin l'organisation du groupe pour sa survie et sa lutte contre un environnement hostile, jusqu'au

<sup>1</sup> L'identification du mélancolique à l'objet mort (Freud, 1917) est par exemple représenté dans *Soleil Vert* seulement par la fin inéluctable de l'humanité, mais surtout par le thème de la dévoration secrète des cadavres.

dénouement final où le héros triomphe de l'inévitable. Ce prototype est en réalité organisé à plusieurs niveaux: les personnages de l'histoire n'apparaissent pas toujours comme des prétextes à alimenter le scénario, mais leur évolution psychologique semble suivre de près l'évolution de la catastrophe. Nous apprenons qu'ils vivent des conflits personnels: couples dissociés ou en voie de séparation qui résoudront leurs oppositions en une rédemption par l'holocauste... Dans le film *Tremblement de terre*, nous assistons à l'évolution d'un couple désuni qui trouve dans la catastrophe un appui à ses difficultés conjugales et la possibilité de les résoudre; la destruction de Los Angeles signe sa réconciliation, car la haine qui déchire le couple est à présent supportée par l'environnement. Ce processus nous désigne que la catastrophe ne nous est pas si étrangère, mais plutôt l'expression excentrée de problèmes internes non résolus qui peuvent être évacués par identification projective. Encore une fois, nous pouvons dire que *Je contenu est redoublé dans le processus* et que cette dissolution de la responsabilité individuelle dans l'environnement n'est que la métaphore de la projection qui voit les problèmes sociaux être abolis du contexte groupai pour réapparaître comme crainte du dehors, menace de pollution, détérioration de la nature et dont la responsabilité ne peut être attribuée qu'à de vastes entités: science, industrie, civilisation, à la marche implacable.

Le film-catastrophe introduit la crainte d'une menace omniprésente: sous nos pieds, dans les murs, dans notre corps. Nos maisons peuvent s'écrouler, le sol venir à manquer, la nourriture pourrir. Malgré l'immensité du champ sur lequel porte l'angoisse, on craint le manque d'espace ou d'être enfermé dans un réduit sans possibilité d'évasion. Le film-catastrophe métaphorise cette angoisse: nous sommes trop nombreux (*Soleil Vert*)su nous nous trouvons dans un bateau écrasé par la tempête comme les naufragés du *Poséidon*, sans défense face à l'effondrement de notre univers comme dans *Tremblement de terre* Mais même au fond de la terreur, lorsque le contenant vient à manquer, il existe une satisfaction: le plaisir de **l'identification à la catastrophe**, qui attire les foules pour voir *La tour infernale brûler*. Le spectateur ne s'identifie pas seulement aux insectes qui s'agitent dans leur fourmilière écroulée, pas seulement et raisonnablement au héros qui protège son groupe menacé, mais à *la catastrophe elle-même*, ce terrible pouvoir, magique en quelque sorte, de faire trembler la terre et s'entr'ouvrir les deux, observateur collectif d'une scène primitive persécutive qui écrase les hommes de haine envieuse.

La mise en scène elle-même dramatise les craintes de la société sur son environnement: la catastrophe concerne un **groupe entier**, métaphore de la société; nous assistons d'un côté à la dissolution de l'environnement et de l'autre à la tentative de réunification du groupe sous l'égide d'un leader. Dans *Le naufrage du Poséidon*, la catastrophe, annoncée au cours d'un bal, sépare et unit en même temps: elle *sépare*, car chacun se demande s'il ne devra pas écraser le voisin pour sauver son existence (cf. S. Freud, 1890, sur la part rivale du fonctionnement groupai). Elle *unit*, car les naufragés se trouvent reliés par une angoisse commune face à l'imprévisible. Ils partent donc, en une sorte de quête mystique, pour une exploration du corps de la mère devenu étranger et hostile; en route, à travers les

décombres, vers la lumière, Lumière du Jour qui signera qu'ils ont échappé au piège; lumière métaphorique du changement Interne, car, de moutons dissociés, ils deviennent adultes responsables; lumière défensive aussi, car elle permet d'oublier l'intérieur de l'objet et l'envie qu'il déclenche<sup>1</sup>.

Plus classiquement, la voie royale choisie par le cinéma pour résoudre les problèmes posés par l'incertitude sur l'environnement passe par **l'identification à l'agresseur**. Dans les films-catastrophe, c'est toujours grâce à un héros à la poigne d'acier que le groupe/société est sauvé. Le processus est bien ici la tentative de se mesurer à l'environnement hostile en le maîtrisant par des moyens spéculaires, comme le montre *La tour Infernale* où le personnage principal ne parviendra à vaincre le danger qu'en détruisant des réservoirs d'eau qui déversent ainsi leurs tonnes de liquide sur les flammes et les protagonistes de l'histoire. A l'incendie répond son double négatif: l'inondation. Nous assistons ainsi à la résurgence du mythe du héros, au physique musclé et à la poigne d'acier, celui qui accomplira sa mission rédemptrice en exorcisant le groupe d'une mort inévitable, portant à son apogée le triomphe de l'humain sur la matière, une tendance qui ne fera que s'accroître les années suivantes avec le succès des rejetons de la lignée *Rambo*, où Sylvester Stallone et Arnold Schwarzenegger rivalisent de qualités phalliques identificatoires. Un film comme *Prova d'orchestra* F. Fellini (1979) illustre le processus avec talent: Les musiciens ne veulent plus de chef d'orchestre et ils s'amusent; les désirs interdits sont soudain mis en acte; ils salissent le contenant d'excréments, l'insultent, font l'amour sous le piano. Mais le corps musical s'aperçoit soudain de son morcellement et en reste frappé d'effroi. Le processus est métaphorisé par une rupture dans la maison qui les accueille, lorsqu'une gigantesque bille d'acier servant à détruire les vieilles mesures frappe et qu'un mur s'écroule devant les musiciens médusés. Le corps est morcelé; le chef d'orchestre relève alors la tête; par des sourires et des exhortations, il rassemble ses musiciens et leur ré-apprend à jouer à l'unisson. C'est alors la jubilation de **l'image spéculaire sonore** (R. Gori, 1978, D. Anzieu, 1976) retrouvée dans la résonance de l'oreille, Mais la voix du leader change peu à peu, comme s'obscurcit l'écran et bientôt, en ce sombre miroir, on n'entend plus que les clameurs du Moi Idéal. C'est Hitler qui harangue les foules, hurle, crache sa haine. La morale est évidente: la réunification de la société, la restauration du lien groupal risque de passer par le fascisme.

Le danger social arbore aujourd'hui le masque de la **technologie**, à la fois porteuse des Idéaux de notre civilisation et de tous les fléaux des temps modernes; c'est elle qui transforme l'environnement, le déforme, le pollue: tours de béton, centrales nucléaires dressées à proximité des zones urbaines, autoroutes aux lignes implacables qui brisent la continuité du paysage; toutes réalisations dont le versant négatif est le déversement des flux pétrolifères dans les eaux de la mer du

<sup>1</sup> Voir à ce propos les travaux de Donald Meltzer sur le conflit esthétique (1984, 1985) qui concerne la fascination de l'objet lumineux qu'est l'environnement maternel externe, et sa contre-partie obscure qu'est l'interne postulé du même objet, ainsi perdu.

Nord ou du golfe du Mexique, les déjections polluantes des usines, la déshumanisation des villes transformées en enceintes de béton noircies par les détritits, lorsqu'il ne s'agit pas simplement d'armes de mort mises à la disposition d'inconscients pour qu'ils puissent détruire et se détruire, guerre des Golfes, guerre des villes qui sèment décombres, épaves et détritits.

Un second versant du danger est celui qui voit la **mécanique ou l'électronique** exproprier l'homme de sa productivité, en imitant les mouvements humains de la création pour produire plus vite des produits plus fiables. Le fantasme a donc deux versions: pollution et expropriation, comme dans le film le *Syndrome chinoise* M. Douglas où la crainte de la pollution atomique se conjugue à celle de la défaillance du *mécanisme de sécurité*. L'environnement apparaît ici comme une **reduplication fantasmatique du corps propre**, double spéculaire de notre agressivité clivée. La tragédie de Salezo demeure encore dans toutes les mémoires pour signifier que les poisons de la Terre sont aussi des agresseurs internes, prêts à détruire, transformer, malformer le corps propre. La Nature qui se meurt, c'est aussi un corps qui ne peut produire que des enfants difformes, porteurs de la haine qui les a engendrés. Les mers qui se vident, c'est le corps maternel qui perd ses eaux et ses bébés-poissons Internes; et ce processus qui peut se comparer à **l'équation symbolique** au sens où l'entend H. Segal (1957), nous semble représenter l'état émotionnel confus d'un groupe qui craint pour son devenir, désespère du tiers et projette ses sentiments de persécution sur un contenant qui en prend un aspect plus inquiétant encore.

*Soleil vertte* R. Fleisher (1973) montre explicitement le lien entre les états émotionnels (*Emotionai states of mind*, D. Meltzer, 1984 et autres) et la catastrophe externe. Dans un futur Indéterminé, les U.S.A. sont devenus un réduit où s'entassent des milliards d'individus littéralement au coude à coude; une dizaine de familles par appartement; des grappes de dormeurs dans les escaliers; un océan de corps dans les rues malpropres balayées par les vents saumâtres; résidus d'usines opaques à la lumière, qui ont transformé les journées en un interminable crépuscule jaunâtre. Pour survivre, les masses absorbent des plaquettes nutritives de diverses couleurs, chichement distribuées une fois par jour par des responsables de la Santé que l'armée protège: le soleil "jaune", le soleil "rouge" et le très apprécié "soleil vert". Le héros de l'histoire - joué par Charlton Heston<sup>1</sup> - est un inspecteur chargé d'enquêter sur le meurtre d'un des rares privilégiés de New York, ceux qui, derrière des barbelés, vivent dans d'immenses maisons de luxe, louent les services d'un "mobilier" (prostituée) et peuvent manger de la vraie viande une fois par semaine. Charlton Heston sera amené à se poser des questions sur la provenance du "soleil vert", curiosité vite rabrouée par une autorité anonyme. Il persistera cependant et découvrira une vérité propre à ébranler la raison: les mers de la Terre se meurent et 11 ne reste plus assez de plancton pour nourrir l'humanité; le "soleil vert" est

<sup>1</sup> Noter le choix ironique de C. Heston comme héros du crépuscule, lui qui avait été l'interlocuteur privilégié de Dieu chez Cecil B. de Mille ( *Moïse*, par exemple).

fabriqué à partir de la chair des cadavres; le monde est devenu anthropophage sans le savoir!

Ce film nous semble illustrer combien la peur du *déséquilibre écologique*, obsession moderne de la virginité déplacée des femmes aux plantes, reposent sur des angoisses paranoïdes de vol des contenus corporels. Nous pourrions d'ailleurs ajouter que cette structure paranoïde des préoccupations sociales est - comme dans la psychose individuelle - soutenues par des **fantasmes anaux**: obsession de la nourriture, peur de salir, importance de garder les réserves par opposition à la politique de déjection du gouvernement (cf: le couple anal rétention/expulsion, décrit par K. Abraham en 1924). Le "soleil vert" est la traduction française de "*Soylent green*", allusion à deux homonymes: "*soil*", le sol, la terre fertile et "*to soil*", salir; étaient ainsi associés dans l'original terre et salissure, manière d'évoquer une transformation excrémentielle de la nourriture. Manger le "soyient green", c'est manger les autres, c'est réincorporer ses excréments souillés de la haine qui a présidé à leur éjection.

Les angoisses sur l'intégrité de l'intérieur du corps comme spéculaires aux intérêts écologiques nous semble être à la base d'un courant social qui a remplacé la simple désignation d'agresseurs humains pour justifier les crises internes propres à la politiques jusqu'au milieu du XXème siècle. Les persécuteurs sont devenus les polluants ou, du moins, ceux qui s'en prennent à l'environnement - les pollueurs de l'AmocoCadiz, les propriétaires des usines polluantes -, sinon au corps propre -, comme la phobie des médicaments balisés par l'affaire de la thalidomide et du talc Morange.

*Morts suspectes* de M. Crichton (1978) met à jour un thème sous-jacent dans bien des articles de journaux et romans de ces dernières décennies: les terreurs liées aux greffes d'organes. L'auteur imagine un temps où dans les hôpitaux des médecins tueraient discrètement leurs patients pour leur extraire des organes et s'en serviraient comme enchères dans un marché occulte de la greffe où seuls les milliardaires peuvent payer. L'homme est ici ramené à un agrégat de parties distinctes vendues à divers prix comme à la boucherie; dépossédé de son identité au profit de son corps/viande, il s'offre en pâture à une véritable mise en scène du **morcellement** où les parties du corps vivent d'une existence indépendante comme les meubles d'une maison.

Le fantasme paranoïde du corps-meuble se double d'une élaboration sur les **persécuteurs internes**, ceux que l'on redoute de voir faire irruption dans l'organisme pour une mission mortelle. Nous voulons parler de la *phobie du terrorisme* qui prendra une importance extraordinaire dans les années quatre-vingt, lorsque la vogue des films catastrophes aura laissé la place aux épopées galactiques, puis aux héros musclés, défenseurs de l'Amérique. Le terroriste, c'est l'ennemi à visage anonyme qui peut se fondre dans la banalité de la foule quotidienne pour surgir de façon imprévisible où se faire représenter par ses bombes; car, contrairement au bandit du western le plus sordide, il ne s'avance jamais à visage découvert et se moque des codes comme de la loi. Sa présence se projette comme une ombre menaçante sur la scène de l'actualité et constitue une

menace permanente pour le corps social. Nous sommes loin du **processus Idéologique** qui se maintient du clivage entre le dedans et le dehors (R. Kaës, 1980). Ici, pas de référent externe où se polarise l'agressivité. C'est l'Autre soi-même qui représente le persécuteur potentiel, l'ennemi Interne à dénoncer, ainsi qu'en témoigne la délation encouragée par les gouvernements et légitimée par les actions multiples et tragiques des commandos. Ce phénomène dramatise cependant des angoisses sur la **non-fiabilité du corps social** et le doute porté sur le contenu masque une inquiétude plus profonde sur la générosité du contenant. Comme dans l'Amérique du maccarthysme, c'est lorsque l'environnement n'est pas ressenti comme suffisamment bon qu'émergent des craintes sur l'Autre, l'étranger, l'ennemi à démasquer. Et l'ubiquité de la menace rend le groupe sans défense. Avec le terrorisme, la réalité a dépassé la fiction et c'est pourquoi au lieu de sa représentation magnifiée, nous voyons apparaître sur nos écrans son *contre-investissement* les super-héros (Rambo, Superman,...) à la musculature puissante et à la force indéfectible, incarnation de nos idéaux réunificateurs et messianiques face à un monde en voie de décomposition et menacé d'hémorragie interne. Un film comme «*Le Prédateur*» (1987) illustre bien cette thématique: dans la jungle hostile nicaraguayenne, l'ennemi a pris la forme d'un extra-terrestre, capable, tel un caméléon, de se fondre dans le paysage, pour attaquer ses proies de façon imprévisible et meurtrière. Seules l'intensité et les modulations particulières de la lumière le rendent identifiable. Le héros puissant - joué par Arnold Schwarzenegger - seul réchappé du massacre avec une indigène, parviendra à exterminer l'étranger, véritable métaphore du terrorisme, dans une explosion spectaculaire.

Une des caractéristiques des films que nous évoquons nous semble d'allier la **persécution à la manie**: la fin, toujours heureuse, n'est en réalité qu'une trêve, ponctuation d'un processus qui se répète; le triomphe n'est jamais décisif et l'échéance de la mort à peine reportée. La menace resurgira de ses cendres dans un prochain épisode, car elle est infinie; la destruction du requin de *Jaws* n'est que provisoire et déjà un autre requin, puis d'autres encore, émergent des profondeurs marines, crevant la surface paisible de l'eau pour une nouvelle mission mortelle.

Nous voyons s'introduire ici le processus de la **répétition** qui est à la base du cinéma à grand spectacle de ces dernières années. Nous voyons ainsi s'articuler un processus **psychique** (répétition comme signe de l'activité de la pulsion de mort), avec un processus **social**, mais aussi un processus **commercial** (exploitation facile et avide du succès par les producteurs désireux de jouer leur argent sur des coups assurés). L'exploitation commerciale du succès d'un film en est certes une raison. Mais pourquoi cette course particulière à "encore plus" en cette fin des années quatre-vingt? Pourquoi rechercher sans cesse la sécurité, couper les voies de la créativité par la reproduction stérile du film de l'année précédente? Des raisons sociologiques semblent jouer: l'influence de la télévision par exemple avec son insistance mortifère sur le feuilleton à épisodes interminables (*Dallas*, *Dynasty*.), scandés par les tranches de publicité, que semble apprécier le public fervent d'anti-dépresseurs. Mais ce processus a aussi des fondements psychiques et des raisons sociales.

La base interne nous semble la **pulsion de mort** (S. Freud, 1920), répétitive et silencieuse, tendant vers la simplicité des structures mortes. L'accrochage au désir supposé d'un public, c'est le cercle narcissique du créateur coupé du Soi créateur qui n'écoute plus que les figures silencieuses des Idéaux (M. Thaon, 1981). C'est la peur du risque de la vie, la dénégarion de la castration où Von marche dans ses propres empreintes de peur de s'écrouler. Le créateur - asservi aux impératifs des producteurs - devient l'aveugle mené par un aveugle, qui prend assise sur un troisième en train de tomber, pour reprendre l'Image de la célèbre parabole. Mais la raison du processus ne peut être que sociale. Elle doit être cherchée dans une évolution du corps social et/ou dans celle des *moyens de production* par lesquels passent les œuvres culturelles pour être présentées à un public.

Comme un **appareil reproducteur narcissique** qui n'aurait pas besoin de l'autre pour créer, comme une mère qui engendrerait ses enfants d'elle-même à profusion, comme un pénis qui déverserait à flots sa semence sans avoir à se reposer, comme un univers sans faille, les méthodes modernes de reproduction de l'œuvre fonctionnent sur la quantité. Avec l'invention de l'imprimerie s'est éteinte l'ère de la préciosité de l'écrit. Avec le XX<sup>ème</sup> siècle, sont morts les artisans dans le grondement des usines. Avec l'industrie cinématographique, puis la vidéo, l'art se popularise; chacun peut, pour une somme modique, participer à la joie de l'œuvre, au miracle de l'image. Le metteur en scène y gagne une reconnaissance indépendante de sa présence physique, une ubiquité symbolique. Son œuvre est diffusée dans plusieurs lieux en même temps. Mais le procédé se double d'un danger et le partage est menacé de devenir *morcellement* A s'auto-reproduire sans discernement, la machine comble tous les interstices et la création passe alors sous le boisseau de la rentabilité. Le processus souterrain de la pulsion de mort est alors en marche: on divise les grandes salles en petites parcelles. Les écrans diminuent, les murs laissent filtrer le son du film de la salle voisine. Puis les films disparaissent pour devenir vidéo ou téléfilms aptes à remplir l'espace entre les réclames.

Le mouvement de la découverte technique, avec sa marche vers le multiple à peu de frais, semble suivre celui de toute la civilisation occidentale. Comme le remarque J. Mac Dougall, la peur de l'objet a été remplacée par l'investissement pulsionnel impossible; l'impuissant n'est plus celui qui redoute le sexe féminin jusqu'à éviter la rencontre avec l'objet, mais celui qui couche avec toutes les femmes pour éviter d'en choisir une. Notre société fonctionne sur une consommation d'objets interchangeables qui s'auto-reproduisent à l'infini. L'objet n'est plus apprécié pour sa **valeur d'usage**; il a acquis une **fonction signe** (J. Baudrillard, 1970). Dans cette production/consommation de signes, la spécificité de l'objet, sa qualité d'investissement tendent à disparaître dans un processus de *fétichisation* qui le dissèque et le dépossède de sa valeur intrinsèque pour ne privilégier que sa fonction commerciale. Nous repérons cette évolution sociale comme une illustration de la **défense maniaque**: produire et consommer toujours plus pour nier le vide de la dépression en attente. La multiplication infinie du même protège de la perte. Il nous semble ainsi que cette consommation de films témoigne d'un processus spécifique: le groupe social rêve sa destruction, il l'anticipe en quelque sorte pour mieux l'exorciser. La destruction ne dure que le temps du spectacle, réduite au

temps du spectacle, réduite au mirage de l'image; et il nous est permis de craindre le pire, dans la mesure où une *autre* catastrophe viendra bientôt remplacer la précédente, Un destin funeste est réservé aux autres et nous nous enthousiasmons sur le réalisme de la mise en scène, qui nous fait partager les émotions de ses héros et nous en exclut, observateurs fascinés d'une scène primitive persécutive. Mais ce processus va au-delà de la simple dualité qui oppose le spectateur à l'image. Le groupe trouve là un miroir à sa situation et un espace dépositaire de ses identifications projectives, qui lui permettent aussi bien, comme nous le savons, d'évacuer ses angoisses que de contrôler l'objet. Le spectateur n'est pas seulement identifié au héros; il n'est pas seulement l'observateur d'une situation excluante; il est - nous l'avons déjà vu - la destruction elle-même et le plaisir qu'il prend résulte de cette identification à l'agresseur, processus très régressif du clivage des angoisses persécutives.

Ces quelques remarques nous amènent à l'hypothèse suivante: *le film fonctionne comme espace d'élaboration suspendue d'angoisses non résolues dans la réalité collective*^ tente de métaboliser ou du moins de *contenir des* incertitudes sur l'environnement qui ne peuvent être élaborées dans la vie quotidienne. Lorsque le corps social craint sa désagrégation, il retrouve son unité grâce à la mise en scène excentrée de ses problèmes internes, dans un processus qui transforme ses angoisses en spectacle, figées dans l'éphémère de l'Image.

Nous nous souvenons des récits des épopées napoléoniennes et de la campagne de Russie qui vit l'armée française battre en retraite devant l'ennemi, unités disloquées dont le courage avait été anéanti par la rencontre avec une terre étrangère foncièrement hostile, offrant sur toute son étendue la vision d'une stérilité désolante: aucun vivre, un froid de banquise qui engourdit le corps jusqu'à le rendre insensible, enfin, une armée, qui ayant perdu son idéal unificateur, se désagrège. La stratégie de "la terre brûlée" apparaissait alors déjà comme une tentative de maîtriser la progression de l'ennemi par le sacrifice de la qualité vivifiante de sa terre natale.

A partir de 1914, les guerres locales deviennent, avec l'amélioration des communications, des conflits internationaux; l'énorme matériel militaire déployé rend nécessaire l'invention d'une nouvelle stratégie en miroir de protection et de survie. Face à l'agresseur, l'armée française est obligée de s'enterrer (guerre des tranchées), donc de disparaître du regard de l'ennemi, pour se défendre. Mais la seconde guerre mondiale, dont la fin est scandée par la première bombe atomique lancée sur Hiroshima et Nagasaki (cf, sur ses effets psychiques, M. Thaon, 1986b), inaugure une nouvelle ère technologique dans un contexte de sombre pessimisme: en décuplant brutalement la puissance des armes, la guerre moderne sombre dans la démesure et se condamne à n'être que menace, ombre qui plane au-dessus de tous, nuage qui ne peut jamais crever sous peine de noyer la terre entière.

Nous avons vu dans un autre travail<sup>1</sup> que cette première crise apocalyptique qui ébranla la culture japonaise traditionnelle et précipita le Japon dans la peur atomique n'a pu que *s'inscrire dans ses productions culturelles postérieures* qui portent le stigmate de ce traumatisme social jusqu'à nos jours. Ce n'est pas un hasard, nous semble-t-11, si le cinéma de monstres est si populaire au Japon; 11 témoigne de la tentative de résoudre le traumatisme par la **répétition**. L'angoisse d'une destruction de l'environnement qu'a connu ce pays tend à réapparaître à travers le thème de créatures monstrueuses, produites par des cataclysmes atomiques mais cependant marquées par la mythologie japonaise (dragons...), dans un étrange agrégat où se juxtaposent les angoisses modernistes et les craintes ancestrales, Mais au-delà d'une analyse thématique de ses films, ce cinéma révèle une évolution de la société japonaise vers un processus **d'identification à l'agresseur occidental** en particulier à travers l'imitation de ses outils technologiques, tandis que l'attachement à la culture traditionnelle s'est *dissocié* pour n'apparaître que sous forme de traces dans les œuvres. Ce culte du *faux dans* le cinéma japonais avec ses invraisemblances grotesques (monstres en carton pâte, décors artificiels et hétéroclites...) nous semble désigner que l'événement traumatique a trouvé le répondant du **faux-Soi**, en tant que formation réactionnelle aux agressions du Réel.

Ainsi la modernité insiste-t-elle sur l'organisation d'un *environnement de remplacement*, faux-soi identificatoire construit en lieu et place du vrai Soi perdu, qui supplée l'environnement réel et répare magiquement ses failles. Le spectateur dans son fauteuil assiste à l'effondrement de Los Angeles et ce danger représente la précarité de ses investissements narcissiques, mais l'espace opaque de la salle le contient et le protège; les mouvements de l'Image sur l'écran lui assurent qu'il vit encore. Récemment, 11 s'est étayé sur les muscles de Stallone et cette Image du corps fort, projetée sur la toile, l'ont réconforté, mais des Images de Beyrouth morcelé reviennent le hanter, les cracks boursiers le menacent sourdement avec le pays, et le voisin aurait presque une tête de chômeur. Ce n'est heureusement pas encore le visage dans le miroir qui crie sa souffrance, et tant qu'il en sera ainsi, celui de l'écran réussira peut-être à faire attendre les jours plus calmes qui s'annonceront peut-être par le crépuscule des héros.

#### BIBLIOGRAPHIE:

ABRAHAM, K., 1924 Esquisse d'une histoire du développement de la libido, *in: Œuvres Complètes*, //Paris, Payot, 1973, 255-350.

ANZIEU, D., 1971. L'illusion groupale. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°4, 73-93.

ANZIEU, D., 1976. L'enveloppe sonore du Soi. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 13, 161-179.

BAUDRILLARD, 1970. *La société de consommation*, Paris, Gallimard.

<sup>1</sup> Voir P. Thaon, 1980. Le Journal des Psychologues

- BION, W., 1959. *Recherches sur les petits groupes* Paris, P.U.F.
- FREUD, S., 1890. Traitement psychique (traitement d'âme), *in: Résultats, idées, problèmes, I.* Paris, P.U.F., 1984, 1-23.
- FREUD, S., 1917. Deuil et mélancolie, *in: Métapsychologie*, Paris, Gallimard.
- FREUD, S., 1920. Au delà du principe de plaisir. *In: Essais de psychanalyse*, Paris, Payot.
- FREUD, S., 1921. Psychologie collective et analyse du Moi. *In: Essais de psychanalyse*, Paris, Payot.
- GEAR, M.C., LIENDO, C, 1975. *Sémiologie psychanalytique*. Paris, Ed. de Minuit.
- GORI, R., 1978. *Le corps et le code dans l'acte de parole*. Paris, Dunod.
- KAES, R., 1980. *L'idéologie, études psychanalytiques*. Paris, Dunod.
- KLEIN, M., 1921-1945. *Essais de psychanalyse*. Paris, Payot, 1968.
- MANNONI, O., 1964 Je sais bien... mais quand même. *In: Clefs pour l'imaginaire*. Paris, Seuil, 9-33.
- McDOUGALL, J., 1978. *Plaidoyer pour une certaine anormalité*. Paris, Gallimard.
- MELTZER, D., 1984 *Dream life: a re-examination of psycho-analytical theory & technique*. Perthshire, Clunie Press.
- MELTZER, D., 1985. L'objet esthétique. *Revue Française de Psychanalyse*, 45, n°5, 1385-1389.
- MELTZER, D., 1986. Le conflit esthétique: son rôle dans le processus de développement psychique. *Bulletin du 6.ERP.EM*, mars, 1-16.
- SEGAL, H., 1957. Notes sur la formation du symbole. *Revue Française de Psychanalyse* 1970, 34, 685-696.
- SEGAL, H., 1964 *Introduction à l'œuvre de Mélanie Klein*. Paris, P.U.F., 1969.
- THAON, M, 1981. *Essai psychanalytique sur la création littéraire, processus et fonctions de l'écriture chez un écrivain de SF: Philip K. Dick*. Aix-en-Provence: Thèse pour le doctorat de 3<sup>e</sup> cycle, Université de Provence, Aix-Marseille I.
- THAON, M., 1986a. De Thésée à Dédale: construction et perte de l'espace social-clinique. *Actes des Journées d'étude de psychologie sociale clinique du C.O.R., "Rencontres Cliniques"*. Arles, Hôpital Joseph Imbert, 67-72.
- THAON, M., GOIMARD, J., KLEIN, G., NATHAN, T., BERNABEU, E., 1986b. *Science-fiction et Psychanalyse, l'imaginaire social de la SF*. Paris, Dunod.

THAON, M., 1987. L'enveloppe de l'écriture. *Actes des Journées d'étude de psychologie sociale clinique du C.O.R "L'œuvre ouverte"* Arles, Hôpital Joseph Imbert, 67-72.

THAON, P., 1980. L'élaboration culturelle de la crise sociale à travers le cinéma: propositions d'analyse. *Bulletin de Psychologie*, J<sup>n</sup>"350, 544-556.

WINNICOTT, D.W., 1935. La défense maniaque. *In: De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1969.

WINNICOTT, D.W., 1951. Objets transitionnels et phénomènes transitionnels. *In: De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot, 109-125.

WINNICOTT, D.W., 1959. La distorsion du Moi en termes de "vrai" et de "faux" Soi. *Bulletin de l'Association Psychanalytique de France*, 1969, n°5, 90-106.

WINNICOTT, D.W., 1967. La localisation de l'expérience culturelle. *In: Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1971.

WINNICOTT, D.W., 1974 La crainte de l'effondrement. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 1975, n°11,35-44