

L'élaboration culturelle de la crise sociale à travers le cinéma : propositions d'analyse

Patricia THAON

Dans son livre **De Caligari à Hitler**, S. Krakauer se propose de repérer et d'analyser les composantes de la mentalité germanique de l'après-guerre à travers le film de R. Wiene, **Le cabinet du docteur Caligari (1919)**. Il constate que cette mentalité s'articule sur deux pôles contradictoires : d'une part, le repli psychologique de la collectivité qui a donné naissance à l'expressionnisme comme conception artistique révolutionnaire, d'autre part, la tendance au conformisme. Le film de R. Wiene reflète ces deux pôles, à la fois parce qu'il développe une thématique fantastique : l'exploration du monde intérieur du héros Francis dans sa subjectivité déréglée, et parce que cette même thématique est limitée dans un cadre représenté par l'asile psychiatrique, pris ici comme symbole de toute autorité. Le docteur Caligari constitue le prototype de cette autorité et préfigure Hitler. La soumission à la tyrannie qui sera plus tard incarnée par Hitler est déjà présente dans l'œuvre de R. Wiene comme traces prémonitoires d'un événement historique à venir.

Ce que semble soutenir S. Krakauer, c'est l'hypothèse d'une articulation entre le social et le culturel, en ce sens que le film serait le révélateur de conflits personnels et sociaux qui n'existeraient encore qu'à l'état de pré-pensées, de tentations refoulées, de pré-conceptions dirait W. R. Bion (1962) qui n'ont pas encore trouvé d'actualisation. Le cinéma annoncerait, comme les rêves prophétiques apportés à la Pythie, mais peut-être serait-il plus encore : il laisserait venir au jour des possibles qui jamais ne se développeront, comme les signes précurseurs de l'activité d'un volcan annoncent aussi bien un prochain endormissement.

Le travail que nous commençons ici se donne pour objectif une réflexion sur les rapports hypothétiques qui conjoignent le social et le culturel. Nous voudrions en particulier partir du cinéma comme environnement culturel spécifique et repérer si les crises qui agi-

tent notre civilisation influencent l'industrie du film et ses productions. Nous ne pensons pas que l'œuvre cinématographique est une création « épurée » qui transcende l'évolution de notre civilisation ; elle en est tributaire, de par son inscription dans un espace social qui en détermine les conditions de production et de distribution. Notre hypothèse principale sera que toute transformation de l'environnement social viendra s'inscrire dans les scénarios pour les infléchir et provoquer de nouvelles thématiques. Nous avons évacué de notre préoccupation les crises internes au cinéma (comme le passage du cinéma muet au cinéma parlant) pour nous centrer sur l'influence de la crise sociale ou de civilisation sur les films, en tant que ceux-ci seraient un mode de reprise, de transformation et d'élaboration spécifique des fractures de la réalité externe.

Nous pourrions par exemple travailler sur le processus maniaque qui, en temps de crise sociale, vise à nier la réalité quotidienne pour la remplacer par des visions colorées. Ce serait étudier la flambée d'Hollywood pendant la grande dépression des années 30, le rôle des stars et en particulier celui des comédies musicales, genre créé à cette époque, qui nous semble annuler dans la musique et les mouvements les effets du vide que ressentait chacun devant les nouvelles quotidiennes. Nous nous souvenons par exemple de cette séquence d'une comédie musicale de Busby Berkeley dans laquelle des danseurs se trémoussent à l'intérieur d'un gigantesque gâteau qui tourne doucement, image de la complétude orale où la foule des petites souris peut se gaver de nourriture sans craindre d'en manquer.

Mais nous préférons ici nous intéresser au côté **paranoïde** des réactions à la crise sociale et en étudier deux aspects : le cinéma américain face au mac Carthysme à travers le film de Don Siegel, **L'invasion des profanateurs de sépultures**, et les **films de montres japonais** comme réaction d'une culture au traumatisme nucléaire.

1) Le cinéma américain face au mac Carthys-me : L'invasion des profanateurs de sépultures (Don Siegel).

Il semble que l'on pourrait tracer deux courants populaires du cinéma américain : l'un représenté par la comédie musicale et le burlesque qui exploitent le versant maniaque contre la réalité externe; l'autre qui joue sur le versant paranoïde du fantasme. Le scénario-type se résume ainsi : un groupe social représenté par la famille, un village où une petite ville se trouve menacée dans sa cohésion par des étrangers venus de contrées lointaines. L'intégrité du corps groupai ne sera rétablie que par la lutte organisée de ses membres contre les ennemis. Nous assistons ici à la tentative d'externaliser un danger interne et de le rendre étranger, illustrant l'hypothèse attaque/fuite décrite par W. R. Bion, selon laquelle le groupe attaque ou fuit un ennemi sous la conduite d'un leader qui assure son unité. Cette thématique se répète dans toute une série de films de l'époque, même dans la science-fiction (1) où se déploient des variantes autour du thème des extra-terrestres venus de lointaines galaxies pour envahir la Terre. Le film *Des étrangers dans la ville* est un témoignage parmi d'autres qui nous montre trois gangsters qui investissent une ville paisible pour y semer la panique et imposer leur propre loi. Le groupe récupérera son unité grâce à l'intervention d'un justicier qui exterminera les étrangers. Dans le célèbre film *Le train sifflera trois fois*, c'est le groupe agressif qui puise en lui-même le courage pour abattre les hors-la-loi et aider son héros en danger. Cette thématique se retrouve inversée dans des œuvres plus récentes où c'est l'individu seul qui se heurte à une micro-société menaçante, rassemblée pour l'écraser. Dans *Taxi driver* (M. Scorsese, 1976) par exemple, le héros, revenu désabusé de la guerre du Viet-Nam et socialement déraciné, trouve un emploi comme chauffeur de taxi. Affecté dans les zones insalubres de New York, il découvrira l'insécurité de son environnement métallique et fera l'expérience d'un univers morbide, témoignage de l'hostilité d'une société bien-séante qui déjecte ses marginaux. Pour lui n'existe que la solution de l'identification à l'agresseur, l'extermination radicale de ces polluants humains, dont le prétexte est la sauvegarde des rares valeurs qui subsistent d'un monde en décomposition (2). Comme le montre le film de Sam Peckinpah, *Les chiens de paille* (1969), où le héros est un jeune professeur pacifiste, poussé par l'environnement hostile à lutter avec les "armes de l'ennemi"; le prétexte en est ici encore la protection de la cellule familiale.

Cette problématique révèle une constante de la civilisation américaine où la déshumanisation toujours plus grande de l'environnement rend la menace omniprésente et isole les individus. Dans ce cas, comme dans celui de la manie musicale, le fantasme est organisé comme défense contre les: anxiétés dépressives

décrites par M. Klein qui réapparaissent dans quelques scènes de chaque film (3).

Nous aimerions maintenant analyser un film du début des années cinquante. L'invasion des profanateurs de sépultures (1955) de Don Siegel qui a été présenté par la critique comme une allégorie du mac Carthysme. Il nous sera ainsi possible de repérer les rapports qui existent entre la réalité sociale d'une époque et les représentations culturelles qu'elle produit.

Il s'agit d'un film de science-fiction en noir et blanc (la forme sied au clivage) dont le thème est proche de la série télévisée. Les envahisseurs. Un homme revient de l'armée et retrouve son village. Et pourtant l'atmosphère est étrange; d'anciens amis le regardent avec des yeux vides, une fausse cordialité indifférente. Certains sont restés semblables à eux mêmes, mais tombent malades un jour pour réapparaître le lendemain avec l'expression métallique commune à la plupart. Bientôt la vérité apparaîtra : le héros trouvera dans un jardin une énorme cosse à moitié fendue à côté d'autres plus petites. A l'intérieur, un homme, adulte, aux traits quasiment formés qui reproduisent ceux du propriétaire de la villa voisine. La forme bouge un peu, son heure approche; l'heure de se lever pour aller remplacer l'humain véritable par un simulacre vide de sensations. Alors les événements se précipitent. Le héros essaie de prévenir la police et découvre qu'elle a été infiltrée en premier; il fuit, poursuivi par le village tout entier, rassemblée en une unité persécutrice. Sa fiancée elle-même sera remplacée et tentera de le tuer. Il se retrouvera au milieu d'une autoroute cernée d'automobiles indifférentes qui refuseront de s'arrêter, malgré ses gestes frénétiques, et il verra même passer un camion plein de cosses destinées à parasiter les états encore vierges. Mais comme de juste à l'époque, le film se terminera bien, avec l'appel à la « bonne » police qui rétablira l'ordre et détruira rapidement les ennemis. La menace aura été un mauvais rêve, et le héros n'aura même pas besoin de participer à la destruction du mal; son rôle n'aura été que de s'adresser aux autorités compétentes, comme bien de bons Américains l'ont fait pendant le mac Carthysme pour la plus grande sécurité du groupe démocratique...

On remarquera que le thème développé dans ce film ne constitue pas une élaboration spécifique au cinéma, mais se répète dans d'autres espaces culturels, littéraire par exemple, ainsi qu'en témoigne la nouvelle de science-fiction de Philip K. Dick, *Le père truqué* qui est parue

(1) Voir plus loin l'analyse du film de Don Siegel, *L'invasion des profanateurs de sépultures* (1954).

(2) Le héros parviendra à sauver une adolescente de la prostitution et à la ramener dans sa famille.

(3)- Dans *Le train sifflera trois fois*, le héros a perdu sa femme et se présente découragé. Le film sera l'histoire de la récupération de son unité interne, maritale et groupale.

la même année et présente des analogies troublantes avec le film de Don Siegel, à la différence près que le groupe social y est représenté par la famille destinée à être peu à peu remplacée par des simulacres. Dans la nouvelle de P. K. Dick, le héros découvre que son père n'est pas son « vrai » père. Celui-ci a été dévoré par le « père truqué » qui a pris son apparence et il ne reste plus de l'humain véritable qu'une enveloppe vide que l'enfant a trouvée dans une poubelle. Comme dans le film de Don Siegel, les doubles poussent dans le jardin, parmi les détritiques de toutes sortes. L'enfant découvrira ainsi son double à moitié formé mais il réussira à détruire l'insecte maternel qui pondait des simulacres dans le fond du jardin. Dans son article sur le clivage de l'espace, M. Thaon a montré que cette nouvelle est fondée sur le thème du simulacre en tant qu'il représente à la fois l'étrange et le familier en une élaboration paranoïde de l'inquiétante étrangeté (S. Freud, 1919) (4). Il est le retour du refoulé sous la forme des « enfants excrémentiels » détruits/chassés du ventre maternel, qui reviennent pour engendrer ce que W. R. Bion a nommé « la terreur sans nom ». Il nous semble alors que cette conjonction d'indices qui apparaissent à des lieux différents d'une même culture, à une même époque, est le révélateur d'une crise de la civilisation américaine qui trouvait un symptôme social dans le mac Carthysme, mais dont les éléments restent sous-jacents même de nos jours.

Dans la droite ligne de son histoire de colonies devenues plus puissantes que la mère-patrie, les Etats-Unis ont toujours été présentés comme une terre d'accueil, le lieu où les pionniers venus de partout ont trouvé richesse et unité face aux plus grands dangers. Ils formaient ce groupe héroïque dont parlent R. Kaës et D. Anzieu, profondément morcelé dans sa constitution, formés même de déchets de la société qui trouvent une sorte de rédemption en conquérant un territoire hostile. Un film comme *Les conquérants du nouveau monde* appuie sur le caractère hostile du pays conquis, avec la mise en scène de fantasmes sur la terre vierge, corps maternel rempli de trésors et de frères rivaux persécuteurs. La victoire sert d'ailleurs à effacer la propre persécution du groupe conquérant venu voler la terre des autres, et ici le clivage entre le groupe idéal et l'environnement mordicant arrange bien les choses. C'est sur cette rédemption et sur le passage du morcellement à une unité idéale face au danger qu'insistera un film comme *Les douze salopards* avec son agrégat de malfaiteurs qui deviennent des héros en combattant les Allemands. Enfin, un film comme *La ruée vers l'or* pointe le désir de s'approprier les trésors que l'on fantasme joncher la terre inconnue. Mais à toute idéalisation correspondent les angoisses de la position paranoïde-schizoïde et la possibilité de voir les parties hostiles projetées au dehors faire retour et

envahir le corps groupai idéalement identifié au corps maternel conquis. On sera ainsi étonné aux Etats-Unis par les précautions prises contre les microbes par les habitants et les municipalités : personnes qui font cuire leur viande jusqu'à la calciner; eau courante javé-lisée jusqu'à prendre une couleur jaunâtre ; attirance pour le synthétique dont le symbole est cette boisson nationale, la root béer au goût parfaitement pharmaceutique. Précautions qui se doublent d'un discours sur les étrangers aux hôtels sales où l'on sert de la viande crue. Ces comportements nous semblent révéler des craintes paranoïdes importantes sur l'immigration et l'empoisonnement, mises en scène de la plus belle manière par les restrictions douanières draconiennes qui empêchent toute entrée de nourriture étrangère ou de graines qui pourraient venir polluer la terre américaine virginalement pure. De la même manière, l'ancienne pratique de faire jurer au touriste qu'il n'appartient pas au Parti Communiste nous semble mettre en scène la crainte de voir « les autres » envahir le pays.

A l'époque du mac Carthysme, lorsque la guerre froide gelait son plein, chacun — et en particulier dans les milieux artistiques — était l'étranger potentiel de l'autre, l'ennemi interne à dénoncer. Ceci a mené à des expulsions célèbres et à des interdictions de tourner (C. Chaplin ; J. Losey). Dans cette atmosphère de méfiance pesante, le film de Don Siegel vient donner une image paranoïde de l'Amérique de l'époque.

Le film a été appelé en français *L'invasion des profanateurs de sépultures*, au lieu de *L'invasion des voleurs de corps* (5). Si l'on superpose le titre original et sa bizarre traduction, on constate que corps et sépultures sont confondus. Il nous semble que cela associe les craintes à propos du corps/pays au thème des morts que l'on vient déterrer et la culpabilité ressentie. Dans le corps/sépulture, gisent les rivaux morts ou enfants pas encore nés dont on craint le retour persécutant. Ces agresseurs viennent pourtant du dehors réclamer un contenant que d'autres possèdent. Ils sont donc à la fois dedans et dehors : enfants morts et envahisseurs, ils sont les contenus expulseurs/expulsés du miroir narcissique anal dont parle C. E. Liendo. Dans le contenu même du film, les envahisseurs sont dehors et dedans en même temps : ils viennent du fond de l'espace (extra-terrestres) ou du temps (morts) mais apparaissent à l'intérieur du pays dans les lieux familiers (le fond du jardin) et prennent l'apparence des amis. Ce phénomène producteur d'inquiétante étrangeté nous semble à la fois présenter une image fidèle de l'Amérique et son déni. D'un côté, il met en scène

(4) Voir à ce propos l'article de M. Thaon dans ce même numéro.

(5) Traduction littérale de : *Invasion of the body snatchers*.

une situation réelle où le proche et le lointain sont confondus : les amis les plus proches sont peut-être pollués par les idées venues des froids sibériens. Mais il dénie aussi la dimension historique et la localisation de l'angoisse pour la transformer en un processus excentré et insensé, équivalent cinématographique du fléau apporté par un virus ou de l'énigme de la maladie mentale.

C'est en partie cette impossibilité à séparer le dedans et le dehors ainsi que le caractère de fléau cosmique du processus qui nous amène à l'hypothèse suivante ; ce que met en scène le film de Don Siegel, c'est, plus que la crainte du retour persécutoire de l'agressivité clivée, l'angoisse concernant le contenant ; la peur de le voir se transformer en cette vierge de fer cruelle dont les pointes de glace sont le seul réconfort.

Il nous apparaît donc que le doute porté sur les contenus (« les autres ») masque l'incertitude sur le caractère généreux du contenant. Après tout, malgré les discours rationalisants de la politique, le seul et véritable persécuteur aux Etats-Unis à l'époque, c'est Mac Carthy et l'administration américaine. Ce sont eux qui doutent de tous, fouillant dans les comportements pour trouver la faille ; ce sont eux qui rendent la vie incertaine. Plus que la menace atomique lointaine, le fléau de tous les jours, c'est le corps social.

Dans le contenu même du film, nous trouvons des indices du processus : la police persécutrice et la police protectrice sont impossibles à séparer, sauf par leur comportement, et jusqu'à la fin on craindra pour le héros. Dans le thème même de la **trahison** de la **Loi**, on trouve le signe du manque de confiance dans le contenant. Les extra-terrestres — derrière leur apparence faussement terrienne — sont des cosses, c'est-à-dire des contenants creux et ce sont ces contenants qui donnent naissance à la persécution. Le titre même du film insiste sur le contenant (le corps) censé n'être que le pantin où se camoufle l'agression. Le titre français est d'ailleurs plus explicite en appuyant sur la qualité morbide du contenant dans le thème de la **sépulture**.

Si notre hypothèse est exacte (la crainte concerne plus la stabilité du contenant que les contenus persécuteurs), nous sommes amenés au raisonnement suivant : c'est lorsque le contenant — ici, l'image fantasmagorique du pays — n'est plus ressenti comme suffisamment bon qu'apparaît une multitude de produits culturels (dans notre cas de films) à la thématique paranoïde où des contenus persécuteurs envahissent le corps paisible. Ces thèmes paranoïdes luttent contre les craintes de morcellement du contenant (pays/groupe/corps) par leur projection sur des supports externes.

Ici, deux remarques s'imposent : notre hypothèse nous semble s'accorder avec la clinique individuelle en ce sens que la structure para-

noïaque élabore une faille dans l'environnement familial contenant et la comble par des fantasmes de persécution. Dans **La violence de l'interprétation** (1975), P. Castoriadis-Aulagnier montre comment le discours du paranoïaque trouve son fondement dans les rapports réellement détériorés et agressifs du couple parental, où la mère prend à témoin l'enfant de l'insuffisance paternelle. De même, les travaux sur les groupes ont montré que la cohésion fantasmagorique du groupe se fonde tout d'abord sur le clivage entre un corps groupai idéalisé et un environnement persécutoire (R. Kaës ; D. Anzieu). Un fantasme comme l'illusion group-pale (D. Anzieu) se soutient de ce clivage qui peut prendre la forme de la recherche de bouc-émissaires, comme dans l'Amérique de Mac Carthy ou dans le film/roman célèbre. Les désarrois de l'élève Toerless qui met en scène la persécution du bouc-émissaire dans un collège allemand de l'avant-guerre, précurseur du processus idéologique hitlérien.

Comme dans la construction théorique des hypothèses de base dont parle W. R. Bion, l'état d'esprit prévalent dans le groupe social peut avoir ses hauts et ses bas, ceux-ci trouveront des échos dans le sous-groupe des metteurs en scène et producteurs de cinéma et leurs créations filmiques. Mais ce n'est bien sûr pas parce que le climat social et l'expansion économique sont au beau fixe que les films sur la peur de l'étranger disparaîtront ; ils continuent à émerger à bas bruits, comme une hypothèse de base cède la place à une autre tout en restant dans l'ombre de sa remplaçante momentanée.

En corollaire, il nous semble que la spécificité du groupe hollywoodien laissera sa marque sur ses produits, ce qui relativise notre hypothèse. Nous ne trouverons dans les films que l'écho filtré du choc social tel qu'il est ressenti par la profession en général et le metteur en scène en particulier. Ce n'est probablement pas pour rien que le mac Carthyisme a été tellement utilisé comme matériel thématique dans le temps où il frappait plus électivement les milieux du cinéma. De la même manière une crise interne à Hollywood (l'échec des films historiques à grand spectacle par exemple ; la fin du règne des stars ; le passage du muet au sonore) pourra donner lieu à une élaboration filmique sans que celle-ci concerne directement les événements sociaux macroscopiques.

Pour en revenir au processus mis en scène dans le film de Don Siegel et pour conclure cette partie du travail, il nous semble qu'il faut le distinguer du simple recours au **patriotisme** en tant que ciment groupai. Même si les processus se ressemblent, le patriotisme est une élaboration **idéologique** grâce à laquelle le **groupe entier** se réunit pour lutter contre l'ennemi externalisé (R. Kaës, 1971). Dans le cas des persécuteurs internes de **L'invasion des profanateurs de sépultures**, le référent idéologique manque : les membres du « bon groupe »

sont sans défense contre une menace qui peut surgir de n'importe où et c'est pourquoi il nous apparaît que l'angoisse de voir détruit le contenant est bien présente, la fausse peau procurée par l'idéologie manquant. Ainsi le film de Don Siegel occupe-t-il un espace psychologique plus éloigné qu'il n'y paraît de prime abord des films de guerre comme la série consacrée par les Américains à la seconde guerre mondiale et à la guerre de Corée (**Les ponts de Toko-Ri ; La brigade des aigles**, etc.), plus proches du processus maniaque que para-noïde.

2) Les films de monstres japonais comme tentative d'élaboration du traumatisme nucléaire.

L'analyse du film de Don Siegel nous a permis de voir les répercussions de la crise sociale qui agita les Etats-Unis au cours des années cinquante dans la production cinématographique et en particulier comment l'élaboration filmique transforme l'angoisse selon des processus — clivage, identification projective, idéalisation — propres à la position paranoïde-schizoïde qui permettent de la contrôler mais révèlent des craintes sous-jacentes importantes.

Nous aimerions maintenant étudier une crise plus profonde, en tout cas plus brutale et traumatique, celle qui menaça le Japon après Hiroshima et la défaite de l'empire. Plus qu'à une crise de société, c'est à une crise de **civilisation** que les Japonais durent faire face, puisqu'elle ébranla de manière irréversible les fondements de la culture japonaise traditionnelle qui vacilla sous la destruction de ses terres et l'holocauste de sa population. Cette première crise apocalyptique du XX^e siècle qui précipita le Japon dans la peur atomique n'a pu que s'inscrire dans ses productions culturelles postérieures et nous faisons l'hypothèse que le cinéma japonais porte les stigmates de ce traumatisme jusqu'à nos jours. En témoigne directement le film de S. Kaneto, **Les enfants d'Hiroshima** (1952) qui offre de manière saisissante la vision apocalyptique d'un monde en décomposition et nous fait pressentir ce que seront — ont été — les enfants d'Hiroshima, rejets du fléau atomique. Témoignage sur la Peur et l'organisation de la survie, ce film s'inscrit parmi les premiers d'une série qui n'en a pas fini d'évoquer l'angoisse atomique, jusque dans la science-fiction qui a puisé son inspiration et son originalité dans la peur de l'atome. Nous pensons en particulier que ce n'est pas un hasard si les **films de monstres** sont extraordinairement populaires au Japon où ils ont donné lieu à un véritable culte et sont produits par centaines (6). Nous faisons l'hypothèse qu'ils constituent une tentative de résoudre par la **répétition** le traumatisme social, l'irruption de la mort dans le réel.

C'est pourquoi nous nous proposons ici d'analyser ce thème et ses transformations dans les vingt dernières années. **Nous verrons comment dans la simple évolution thématique**

on peut repérer **les traces d'un conflit qui s'élabore** et tend peut-être vers une solution par la reprise successive des éléments **du** problème en une structure où l'on permet **peu** à peu à l'agressivité de se rapprocher **des** objets réels dans le temps où elle se fait moins destructrice.

Dans un article de 1920, **Au-delà du principe de plaisir**, Freud oriente sa réflexion sur le problème de la mort et se pose la question de son existence naturelle. La mort est-elle un processus naturel, endogène ou l'aboutissement d'une agression exogène ? L'environnement force-t-il le corps à mourir ou bien celui-ci cesse-t-il de fonctionner par une sorte de décision interne ? De la réponse à la question dépend la possibilité de l'existence d'une force interne, équivalente à la libido, qui tend vers la mort, y aspire au point de pouvoir être désignée par le terme de **pulsion de mort**. Cette force hypothétique, représentante d'un désir interne de voir les structures se simplifier jusqu'à la stabilité primordiale, Freud pense en repérer les effets dans une névrose étrange : **la névrose traumatique**. Comme dans le cas de l'hystérie telle qu'elle est décrite au début de la psychanalyse (1895), la névrose traumatique semble être provoquée par un événement extérieur. Des personnes se trouvent prises dans une catastrophe personnelle ou sociale qui les atteint directement et en ressortent traumatisées. Lorsque les séquelles physiques s'éloignent, que leur corps oublie peu à peu la catastrophe, leur psychisme reste choqué. Elles rêvent du traumatisme et le revivent en son entier. Le rêve traumatique se répète et résiste aux tentatives de traitement. Freud se pose alors la question : si le rêve est la réalisation d'un désir inconscient, même déformé par les processus secondaires, comment expliquer ce retour à la scène du traumatisme ? Comment expliquer que la personne désire ce retour ? Freud avait déjà rencontré le problème dans un article précédent et avait tenté de le résoudre en se référant au masochisme, le désir d'être puni pour expier une faute inconsciente et l'identification à l'agresseur qui satisfait le désir et la défense dans le doublet identificateur. L'explication lui semble maintenant insuffisante, sinon tautologique et l'amènera en **1923** à reconsidérer le problème **du** masochisme en le scindant en masochisme primaire et secondaire. Mais si la recherche du plaisir est insuffisante à expliquer les rêves des traumatisés, ne doit-on pas faire l'hypothèse de la pulsion de mort, d'une appétance au néant qui verrait le névrosé rechercher **les**

(6) Il existe par exemple une série télévisée japonaise qui compte plusieurs centaines d'épisodes. Chaque après-midi les **petits Japonais s'esbaudissent à voir trois ou quatre nouveaux monstres menacer le Japon, puis être détruits par Supergon, le « Super-man » autochtone.**

conditions de la catastrophe pour consommer l'éclatement du moi ? Le moi serait immobile et fasciné par la répétition du traumatisme. Il disparaîtrait ainsi littéralement dans l'environnement. L'existence d'une pulsion de mort expliquerait certaines réactions psychiques à des maladies physiques, et même la réaction transférentielle négative qui voit le patient lutter pour entraver les progrès du traitement.

Freud amène bientôt un second exemple qui vient faire un contre-point étrange au premier, lorsqu'il parle du jeu de la bobine inventé par son petit-fils. L'enfant âgé d'un an et demi ne présente aucun signe de précocité. Il ne prononce que quelques paroles et articule un certain nombre de sons compréhensibles par son entourage. Doué d'un « gentil caractère », il tolère bien les absences de sa mère, même lorsque celle-ci le quitte plusieurs heures. Mais il a l'habitude de prendre tous les petits objets qui traînent à sa portée pour les lancer au loin en émettant un « o-o-o (« fort ») étiré. Ce jeu prend une coloration significative dans la situation suivante : muni d'une bobine entourée de ficelle, il la jette par-dessus le bord de son lit et ponctue sa disparition de son invariable « o-o-o ». Puis il la ramène à lui et salue son apparition d'une exclamation joyeuse, « da ». L'observation de ce jeu amène Freud à formuler plusieurs interprétations hypothétiques : d'abord il est possible de penser que l'enfant se procure une compensation imaginaire et qu'il se dédommage ainsi de la perte de l'objet d'amour en la reproduisant sous la forme d'un jeu. Mais alors on ne comprend pas comment la répétition d'une expérience douloureuse est conciliable avec le principe de plaisir. La deuxième interprétation insiste sur la composante agressive anale (M. Sami-Ali, 1974) ; l'enfant passe d'une attitude passive à un contrôle actif sur le plan du jeu ; au lieu de se laisser envahir par l'expérience, il tente de la maîtriser malgré son caractère désagréable en assumant un rôle actif. Cette remarque trace en pointillé la dernière interprétation : il est possible aussi de lire dans le jeu de la bobine l'expression d'un désir de vengeance de l'enfant à l'égard de la mère abandonnante qu'il répudie à peu près en ces termes : « Oui, va-t-en, je n'ai pas besoin de toi ! ». Cependant, aucune de ces hypothèses n'est satisfaisante pour Freud et la question de la pulsion de mort demeure posée en ces termes : la répétition d'une expérience traumatique est-elle indépendante de la recherche du plaisir ou bien est-elle une voie pour obtenir un autre plaisir dérivé de tendances situées au-delà de ce principe, autonomes et plus primitives que lui ?

Toutefois, si l'on compare les deux exemples que propose Freud, on remarque qu'à les placer sous le signe de la répétition qui est leur caractéristique commune, on en occulte leur différence fondamentale ; le processus de **symbolisation**. Dans le cas de la névrose traumatique, on assiste à l'émergence de la catastro-

phe initiale revécue en son entier dans le rêve et qui représente les portions de l'éclatement du moi, plus proches en cela des éléments bêta (W. R. Bion) que du symbole. Alors que dans le jeu de la bobine, il y a, au-delà de la répétition, une restitution par le symbole (la bobine) de l'objet réel perdu (la mère). L'enfant élabore la perte par l'utilisation d'un objet substitutif qui vient s'inscrire dans le creux de l'absence de l'objet réel pour le représenter. Au lieu de subir le traumatisme qu'il rejette de son être pour le voir revenir inlassablement, l'enfant reconnaît comme sienne une perte qu'il va d'abord jouer à reproduire en la contrôlant avant de l'introjeter. Dans cette conception, la pulsion de mort ne serait que le signe de l'utilisation de l'identification projective sous l'influence d'une poussée interne (avidité) ou externe (traumatisme) qui menace de faire éclater le moi.

Nous allons tenter d'analyser la résurgence du traumatisme atomique dans les films de monstres japonais et nous demander si son action est fondée sur la simple répétition de la catastrophe réelle sous le primat de la pulsion de mort ou si une transformation de la crise est repérable, en rapport avec une réélaboration psychique des éléments du conflit. Il nous faudra différencier ce qui revient à la pulsion de mort, c'est-à-dire à la répétition cyclique du traumatisme et ce qui est plutôt une élaboration du choc qui est peu à peu introjecté comme symbole. Nous verrons si l'on ne peut pas repérer une évolution qui transforme l'expérience de désastre en une structure où les attaques contre le moi sont reprises à son compte (ego syntonie).

Jusqu'en 1945, le Japon était un pays profondément traditionnel. La fin de la guerre, avec les catastrophes d'Hiroshima et de Nagasaki, marque le moment d'une transformation profonde de la société japonaise et de sa culture. Le rapport aux ancêtres est bientôt abandonné pour être remplacé par un rapport à la technique. Tout se passe comme si, vaincus par la science, les Japonais avaient voulu s'identifier à l'agresseur et placer un immense mosau-lée au Dieu technologique. De cette avidité à produire a émergé dans le monde occidental le mythe des Japonais copieurs de produits manufacturés qui volent les brevets pour sortir six mois plus tard et à bas prix une version orientale du produit imité. La société toute entière est donc allée chercher chez les autres — chez ceux qui les avaient vaincus — des raisons de survivre, une revanche commerciale. Et il est permis de penser que les prouesses technologiques qui font la renommée du Japon sortent du brasier nucléaire d'Hiroshima. Une même influence peut être discernée sous une lumière plus crue dans la production effrénée par les Japonais de films de monstres et dans leur extraordinaire popularité. C'est en 1954 avec **Godzilla** du cinéaste I. Honda que commencera la grande vague de fond. Le scé-

nario en est typique et se répétera jusqu'à nos jours : une créature millénaire, sorte d'immense dragon au pouvoir redoutable de cracher un rayon incendiaire, est réveillé de sa longue léthargie par une explosion atomique. Le monstre surgit des profondeurs marines où il sommeillait, après avoir mis en fuite les indigènes des villes côtières, commence un pèlerinage dévastateur dans la ville de Tokyo et pulvérise les gratte-ciels de ses rayons destructeurs. Les armes militaires ne peuvent en triompher et la terreur se propage dans les villes détruites que fuient les foules affolées. De la vague de désespoir et d'impuissance qui submerge les autorités, surgit un jeune scientifique qui a inventé une arme ultra-puissante, accompagné de sa charmante fiancée. Il consentira à descendre au fond des mers où s'est réfugié le monstre pour lui livrer un combat sans merci. Il anéantira la bête et se détruira lui-même dans l'explosion de son arme, ensevelissant avec lui son secret.

Le scénario du film de I. Honda contient les ingrédients principaux qui seront repris dans les autres films de la série et qui permettent de dégager de l'ensemble de la production japonaise une constante thématique :

- a) Le monstre est presque toujours réveillé par une explosion nucléaire.
- b) L'explosion est en général produite par une expérience évoquant le thème de l'apprenti-sorcier.
- c) L'arme employée pour supprimer le danger est aussi celle qui le provoque. Tout se passe comme si le récit était construit sur le modèle de la formule « lutter contre le feu avec le feu ». Ainsi c'est la technologie qui est à la base du danger et qui peut l'exorciser. Nous pensons qu'ici apparaît une élaboration particulière du clivage qui va opposer, derrière le masque du monstre et du savant, deux qualités de la science : une persécutrice, censée menacer l'existence même du Japon ; l'autre idéalisante, qui voit la technologie salvatrice objet de fascination pour tout un peuple.
- d) Il faut tout de même remarquer que le thème du monstre est emprunté aux mythes antiques du Japon et qu'en ce sens le clivage va opposer l'ancien Japon des légendes (celui qui a perdu la guerre) au nouveau Japon de la technique qui écrase les monstres du passé. Mais outre la remarque précédente qui montre que c'est la science elle-même qui réveille les potentialités persécutrices, on pourrait faire l'hypothèse que le thème des monstres cinématographiques a été emprunté au patrimoine culturel de la civilisation occidentale et en particulier au film de Schoedsack, **King Kong** (1933). Godzilla serait ainsi le fils déformé de King Kong (7) et représenterait de manière subtile le danger de voir la civilisation japonaise contaminée par les importations occidentales, menace donc les survivants d'Irdshima portent le témoignage perpétuel.

D'autres éléments présents dans **Godzilla** font partie intégrante du scénario-type : le monstre est la plupart du temps détruit par une explosion **atomique** qui l'enfouit sous des rochers, une avalanche de neige ou au fond des mers. Ici la menace est donc directement associée à l'arme atomique et le processus de la répétition est préparé dans le thème-même puisque la bête est enfouie, c'est-à-dire cachée au regard des humains jusqu'à ce qu'elle **réapparaisse** au film suivant. Un dernier point serait que la victoire finale du peuple japonais est un processus de groupe sous la conduite d'un leader. C'est presque toujours l'armée qui repousse l'ennemi hors des limites de la conscience. Le recours au groupe pour sortir de la crise nous semble une solution intéressante et significative. Il montre que le thème du film ne concerne pas un problème individuel, mais plutôt une crise sociale élaborée socialement. Le corps social se défend contre une attaque à son intégrité ; il lutte contre le morcellement par la fusion idéale du groupe armée (R. Kaës, 1973) tout-puissant et c'est cette cohésion même qui nous désigne que la menace porte sur la complétude du contenant social. Le contenant manque à percer et le groupe armé viendra nier l'imminence de l'aphanisis comme dans ce groupe dont parle R. Gori (1974) où les membres rêvent de pouvoir arrêter le sang qui s'écoule par la seule pensée groupale.

Mais cette angoisse de destruction ne trouvera pas simplement à se répéter et il est possible de repérer à travers l'évolution des films japonais l'élaboration d'une crise qui trouve peu à peu à se symboliser. On pourrait d'ailleurs arguer que le simple fait de construire une œuvre de culture est le signe de la symbolisation ou tout au moins, dans le cas des films de monstres, une tentative d'exorciser le traumatisme par sa mise en image. Mais c'est, il nous semble, donner à la culture un statut intouchable que vient nier la consommation souvent compulsive des films par le public. Tout n'est pas symbolisé dans l'image présentée et une part de répétition du traumatisme sous le primat de la pulsion de mort trouve sa voie cyclique dans les modes au cinéma.

Dans le cas des films de monstres, le scénario semble immuable mais des éléments changent peu à peu. Ainsi, dès 1954, la production japonaise s'amplifie pour donner naissance à une nouvelle génération de monstres. Nous n'en avons recensé que quelques-uns en nous aidant de l'ouvrage anglais **Horror Movies** de D. Gifford, de l'anthologie de J.-P. Bouyxou sur La **science-fiction au cinéma** et de l'encyclopé-

(7) Un des « pères » de Godzilla, E. Tsuburaya, fut émerveillé par King Kong. C'est après avoir vu le film qu'il décida de devenir spécialiste des effets spéciaux et collabora avec I. Honda à la réalisation de Godzilla.

die. alpha sur **Le cinéma d'aventure et la science-fiction**. L'analyse des auteurs trace le mouvement d'une évolution historique où il est possible de repérer les points d'ancrage d'une élaboration progressive du traumatisme; Le bestiaire se diversifie et d'autres allégories atomiques fleurissent à l'écran : le célèbre ptérodactyle Rodan, le papillon Mothra, la tortue géante Gaméra, le reptile Gappa, etc., pour ne citer que les figures les plus marquantes de ce genre cinématographique. Mais ce qui change, c'est moins le monstre en lui-même et ses caractéristiques physiques que la manière de traiter le conflit : ainsi, l'on passe du clivage spéculaire où les humains s'identifiaient à l'agresseur et combattaient la créature au moyen d'une technologie moderne et très puissante à une lutte qui oppose les bêtes entre elles, comme en témoigne toute une série de films (Godzilla affronte la chose, 1964 ; Invasion planète X, 1965 ; **Godzilla contre Megaro**, 1973).

Mais on va assister à une transformation plus profonde, celle qui tend à **humaniser** le monstre et à lui prêter les qualités de défenseur de l'humanité en péril contre une nouvelle créature menaçante que l'on aura inventée pour la circonstance. La **guerre des monstres** par exemple oppose deux créatures humanoïdes ; l'une, Sanda, monstre préhistorique issu de **l'évolution naturelle** nous est présentée comme protecteur de l'humanité ; l'autre, Gailah, engendrée par des expériences atomiques sur la cellule vivante, menace de détruire Tokyo. Mais la bonne « nature » triomphera de la mauvaise technologie. De plus en plus dans les productions récentes, le culte démoniaque de la technologie s'incarne dans le thème du monstre robotisé, imitation mécanique de l'original auquel il s'affronte. Ainsi, dans **Godzilla contre Mekanik Monster**, le dragon devenu sympathique lutte contre son double mécanique qui se révèle être une création de la technologie extra-terrestre. On retrouvera la même opposition entre la créature vivante et son simulacre métallique dans **King Kong s'est échappé** que nous analyserons plus loin.

Nous faisons l'hypothèse que le clivage commencé dans la méconnaissance du sujet du traumatisme s'élabore peu à peu en une structure qui rapproche les éléments clivés pour les faire apparaître comme les deux faces du **même objet**.

Il est remarquable de constater que les premiers films qui opposent les monstres en des affrontements spectaculaires insistent sur la **distance** entre la scène montrée et les victimes du traumatisme. Une image du film **Détruisez tous les monstres** (1968) nous montre un groupe d'enfants, la bouche bée et le regard figé dans la fascination horrifique de la scène traumatique (un gigantesque combat de monstres). L'image pointe bien l'opposition entre, d'un côté, le corps en mouvement des monstres qui s'entredétruisent **deux à deux** et de l'autre, le

regard immobile et fasciné des enfants (8). Au groupe homogène des enfants formé de parties semblables (les têtes) serrées les unes contre les autres, l'image oppose l'éclatement de monstres dissemblables. Peut-être pourrait-on voir dans cette scène l'illustration d'un processus décrit par W. R. Bion qui est le **clivage multiple** de l'objet persécuteur en « objets bizarres » et y repérer la tentative de contrôler la catastrophe (le monstre atomique des origines) par la fragmentation ; mais comme pour le psychotique, le danger est démultiplié et rendu incontrôlable.

Nous avons vu que peu à peu les monstres qui étaient mauvais à l'origine tendaient à s'humaniser et à devenir bon. Dans **Gamera contre Gaos** par exemple, Gamera nous est présentée comme une sympathique tortue qui lutte contre un abominable ptérodactyle pour venir en aide aux humains. Certains même en viennent à développer des sentiments familiaux. Dans **Gappa**, la famille monstrueuse mène une lutte désespérée pour retrouver son fils enlevé dans un laboratoire de Tokyo et verse d'abondantes larmes, lorsque après avoir mis en fuite l'armée japonaise, elle récupère sa progéniture. Ici, l'on assiste à une inversion spéculaire des rôles à travers laquelle le monstre est ressenti comme une créature sensible et l'homme comme le persécuteur. Ce processus existe déjà dans le prototype américain du genre, **King Kong**, où le public prend en pitié les tentatives désespérées et maladroites du singe gigantesque pour signifier son amour à l'héroïne. Ce sera, nous semble-t-il, l'effet du traumatisme que de faire disparaître cette identification à la tendance incestueuse représentée dans **King Kong** pour la remplacer par la régression paranoïde. Toutefois on remarquera que l'humanisation du monstre témoigne de la tentative de l'intégrer au patrimoine culturel japonais ; une fois montré à l'écran, il a perdu sa caractéristique d'étranger pour apparaître comme l'ami et le défenseur des humains, en particulier des enfants (9), contre une nouvelle créature qui, à son tour, deviendra bonne au prochain film et le cycle recommence, cycle immuable où chaque monstre porte en lui le germe de la génération future destinée à le remplacer dans son rôle destructeur. Nous avons émis l'hypothèse que les qualités clivées

(8) **Le choix d'enfants n'est pas, nous semble-t-il, un hasard. Il s'intègre dans une configuration d'indices qui trace le contour d'une scène primitive destructrice. Ce fantasme qui était « en gestation » dans les films précédents avec le thème sous-jacent des enfants/monstres, produits de la catastrophe, fait ici une apparition directe, c'est-à-dire visuelle.**

(9) **De plus en plus, on assiste dans ce genre de films à une participation des enfants ; ceci parce que l'univers des monstres en carton-pâte a recueilli l'attention privilégiée et enthousiaste des petits Japonais et offre un terrain d'identification facile au public enfantin.**

tendaient à émerger comme les deux faces d'un **même** objet. Nous croyons que le processus existe déjà dans ces films qui voient le monstre évoluer vers une attitude humanisée. Mais le besoin se fera alors sentir d'imaginer une nouvelle créature à laquelle il s'opposera pour défendre l'humanité menacée comme si les tendances agressives, d'avoir été supprimées, devaient réapparaître de l'autre côté du clivage dans une créature **dissemblable**, c'est-à-dire **étrangère**. La tendance à opposer l'étranger et le familier nous semble ici le signe que l'agressivité n'a pas encore été élaborée et reste enkystée dans le processus de la répétition.

Mais c'est dans quelques œuvres plus récentes que nous repérons les traces d'une évolution réelle de la crise où peu à peu les objets clivés tendent à se rapprocher en une même structure, en particulier dans les films où le monstre devenu familier affronte non plus une créature différente de lui, mais son **simulacre métallique** porteur de l'agressivité clivée, dans le même temps que les Japonais se désaisissent de leur position originelle de victimes du traumatisme pour apparaître comme des persécuteurs potentiels.

Dans cette optique, nous aimerions analyser plus précisément un film du célèbre I. Honda déjà réalisateur de films de monstres et en particulier de **Godzilla**, qui en 1976 nous proposa **King Kong s'est échappé**, film qui nous montre le singe King Kong retourné dans son île pour y passer des jours paisibles lutter contre Mekanik Konga, son double mécanique. Un sous-marin japonais commandé par un **américain** aborde une **île déserte** et y découvre une faune préservée, là, intacte depuis des temps immémoriaux. Un tyrannosaure les attaque et s'en va pour écraser la jolie collaboratrice du capitaine lorsque, sorti d'une caverne où il dormait, King Kong s'élance sur le monstre écaillé et l'étrangle. Il poursuit alors l'équipage qui n'a pas attendu pour s'enfuir et tombe en pâmoison devant la demoiselle qui accepte de se laisser porter dans sa patte. Devant les supplications de celle-ci, il la laisse bientôt repartir avec ses amis et dans ses yeux gigantesques se lit le désespoir. A des centaines de kilomètres de là, sous la glace du pôle se trouve une immense forteresse d'acier peuplée de Japonais à la mine patibulaire. Leur chef en particulier se remarque par une **dentition délabrée**. Ces personnages que l'on devine démoniaque semblent rechercher quelque chose sous la glace, une substance miraculeuse mais profondément dangereuse appelée « l'Élément X ». Pour les travaux de forage rendus impossibles par la présence de radiations dures, ils ont construit un **équivalent mécanique de King Kong, Konga**, immense masse métallique aux yeux de braise et au museau pointu. Mais Konga échoue dans sa mission ; il tombe paralysé par les rayons de l'Élément X et ses maîtres décident **d'aller chercher le vrai King Kong pour voir s'il résis-**

terait mieux à l'épreuve. Ils débarquent ainsi sur l'île préhistorique, endorment l'immense singe et le ramènent à leur base où ils l'hypnotisent. Mais King Kong réussira à s'échapper et poursuivra ses agresseurs qui s'enfuient en bateau avec l'intention de jeter Konga contre Tokyo. Toute la dernière partie du film est occupée par la lutte à mort entre King Kong et sa caricature qui se battent au milieu des décombres, puis à l'extrémité d'une tour d'acier sous les yeux effrayés de la population de Tokyo toute entière et en partie de l'héroïne coincée sur une plateforme et secouée par les relans de la lutte qui se déroule quelques étages au-dessus. King Kong, un moment menacé par les rayons que lui envoie Konga, se reprend bientôt, parvient à détruire les yeux mécaniques de son adversaire et le précipite en bas de la tour où il se disloque complètement. Il poursuit alors le groupe des mauvais Japonais qui fuient en bateau et les détruit en pleine mer. La dernière image le montre en train de nager à grandes brassées vers son île natale tandis que les Japonais et son amour sauvée lui adressent un dernier adieu...

Il nous semble que l'on pourrait faire deux lectures du film de I. Honda : l'une serait une analyse du **contenu** de l'œuvre et de sa thématique, en particulier de la représentation clivée de King Kong ; l'autre serait l'étude, à partir de cette œuvre, du **processus d'évolution** du cinéma japonais et par voie de conséquence de la société japonaise à travers sa culture.

Nous allons commencer par l'analyse de contenu : il nous semble que le film rassemble deux **oppositions** qui se répondent sur l'image ; à la dichotomie des King Kong correspond la distinction entre le « bon groupe relié au monde » (l'O.N.U.) et le « mauvais groupe isolé dans la glace » (écho entre le froid et la distance psychologique des personnages). Nous aborderons chaque position à son tour. Le clivage entre le singe King Kong et son double métallique est l'élément qui frappe au premier abord, celui sur lequel est fondée la publicité. Il présente quelques détails intéressants qui montrent que la thématique du monstre a bien changé depuis **Godzilla**.

Tout d'abord, King Kong est un personnage tiré d'un film célèbre **américain**. C'est un singe d'une race qui n'existe pas au Japon et qui n'a jamais été utilisé comme personnage d'une légende orientale. De plus, tout le début du film est une modernisation/japonisation du film de 1933 : des explorateurs trouvent une île déserte, se font agresser par des persécuteurs (non-humains) puis apparaît le grand singe qui, par une sorte de condensation et d'épuration de l'œuvre primordiale, se révèle immédiatement protecteur des explorateurs ici japonais. Tout se passe donc comme si l'Occident, par un **retournement en son contraire**, était maintenant présenté comme protecteur du **peuple** japonais contre les agressions **que nous verrons** associées à l'atome.

Mais les transformations du mythe sont elles aussi intéressantes : les explorateurs arrivent sur une île à la végétation luxuriante où vivent des bêtes de la préhistoire. L'île est donc associée à un « avant », à un passé meilleur (les plantes) d'avant la catastrophe. Ses animaux sont les frères jumeaux de Godzilla (10) et appartiennent au vivier des légendes japonaises sur les dragons cracheurs de feu. Il nous semble donc que nous assistons ici à un phénomène qui vise à intégrer l'étranger (King Kong), c'est-à-dire l'Occident, à l'univers japonais ; une sorte de processus d'introjection qui fait passer l'objet du statut de persécuteur (étrange et étranger) à celui de protecteur (objet inter-nalisé). En résumé, King Kong est ici associé à l'Occident, au passé mais aussi à la **vie** (il est fait de chair) et à l'amour idéalisé (King Kong protège une jeune fille qu'il aime).

De l'autre côté, nous avons Konga, sorte de rossignol de l'empereur de Chine (J. Chasse-guet-Smirgel, 1964), gigantesque et électronique. Chez lui aussi des détails intéressants sont à remarquer : le **a** de son nom est tout ce qui le différencie de King Kong — d'ailleurs appelé **Kong** pendant tout le film (11) — le « a » est le sigle du simulacre, celui qui signe que l'être qui nous fait face est une imitation de l'original (américain). Nous ne savons pas ce que le « a » désigne en japonais, mais il nous semble au moins qu'il établit un pont associatif avec les autres monstres japonais dont Kong est exempt (Gappa, Mothra, Gamera, etc.) et en particulier avec le monstre originaire de 1954 Godzilla. Il est donc associé aux Japonais et, nous semble-t-il, à la passion bien japonaise d'imiter les réussites occidentales pour se les approprier et les renvoyer envahir le marché originel (voir plus loin). Une première conclusion étonnante est alors que le retournement en son contraire se poursuit et que ce sont les Japonais qui sont désignés comme persécuteurs, comme si l'on ne pouvait toujours pas se décider à réconcilier les parties clivées du moi.

Une deuxième remarque serait de dire, suivant en cela J. Chasseguet-Smirgel, que Konga est une sorte de **phallus** anal, faux pénis excrémental qui vient imiter le vrai pour **nier** et **reproduire** la perte crainte. Il est en effet lié à la technologie (il est construit), au faux (métallique). Deux éléments le différencient physiquement de King Kong, deux « en plus » persécuteurs : son bec immense avec lequel il peut forer le sol ; ses yeux qui lancent des rayons aveuglants. King Kong gagne d'ailleurs la bataille en détruisant le regard de Konga ; mais le spectateur n'est pas assuré pour autant ; le phallus anal est bien ce qui revient chaque jour et qui est chaque jour expulsé : il reviendra dans **Meka-Godzilla** !

Pour essayer de synthétiser les deux personnages, et de ne pas rester dans un paradoxe qui verrait l'introjection coexister avec le clivage, nous pourrions dire que la capacité de

se désigner comme persécuteur nous semble ici un signe d'évolution favorable du conflit, mais que l'état actuel vise à **cliver l'agressivité du corps** (représenté par le singe) pour la transformer en un objet anal (Konga et la technologie qui l'a produit) permettant de ne pas se poser la question de la responsabilité du conflit et éviter ainsi une culpabilité possible.

Si nous nous intéressons maintenant aux personnages humains du film, nous retrouvons terme à terme l'opposition précédente : il y a d'un côté le groupe idéalisé, en grande partie japonais, mais qui réunit toutes les races du monde dans une unité pacifique (O.N.U.) (12). On remarque par ailleurs que le capitaine du sous-marin, le héros potentiel de l'histoire, est américain et que l'héroïne dont King Kong tombe amoureux est **blonde**, caractéristique peu japonaise. Tous ces éléments nous montrent qu'est en jeu un processus d'**idéalisation** de l'**Occident** auquel cherche à s'identifier — comme on s'identifie à l'agresseur — le jeune Japon (tous les personnages du film sont extrêmement jeunes) et l'on sait que l'idéalisation défend de la persécution. Si nous devons repérer cette idéalisation comme protection d'une image de la mère, nous dirions que ce côté du clivage recueille la part de la relation privilégiée, celle à la mère qui protège et nourrit son enfant, reste auprès de lui ; la vierge entièrement dévouée à son rejeton sans rien demander, comme l'est King Kong avec la jeune femme.

De l'autre côté, 2e groupe des persécuteurs est représenté par des **Japonais**. Ils sont vieux ; leur chef porte la barbe pointue des mandarins et la toge noire des ancêtres ; ils sont armés de mauvaises intentions : le groupe passe son temps à chercher des moyens d'attaquer le Japon pacifique. Les moyens de la persécution sont associés à l'**atome** : le fameux « **Élément X** », cherché sous les glaces, envoie des radiations qui empêchent les hommes d'approcher. Ce sont donc ici les **Japonais**, et singulièrement les Japonais d'avant la défaite, qui sont associés à la technique et à ses désastres d'Hiroshima. Comme si le passé était accusé d'avoir produit le traumatisme à la manière dont les parents pourraient être rendus responsables par l'enfant de la frustration qu'il ressent dans le fantasme de scène primitive.

(10) **Godzilla fait le pont entre le passé et le présent en ce sens qu'il a été réveillé par l'explosion d'une bombe, comme, ont fait retour les angoisses enfouies dans le passé, passé de l'enfance, passé des légendes japonaises.**

(11) **Nous avons vu la version en langue japonaise et les acteurs appuient sur le « a » de Konga.**

(12) **Dans La guerre de l'espace, le thème de l'O.N.U est utilisé de la même manière et l'opposition est entre les bons Japonais protecteurs (vrais) et les mauvais Japonais simulacres (synthétiques).**

On peut d'ailleurs ajouter deux associations qui montrent que le problème social a pu être réinterprété en termes de frustration orale et de mépris de la sexualité. Un détail étonnant : le chef des persécuteurs présente une bouche particulièrement délabrée d'où quelques dents noirâtres émergent encore. Nous ne croyons pas nous tromper lorsque nous refusons d'attribuer cette caractéristique au hasard, mais plutôt à une association inconsciente avec l'avidité orale frustrée qui se retourne en persécution du sujet. La seule femme sexualisée du film se trouve dans le groupe des agresseurs. Il s'agit d'une Japonaise brune qui essaie de séduire le héros sans succès. Nous retrouvons ici la seconde portion du clivage de l'image maternelle : la « putain ». La sexualité est donc ainsi reliée à la persécution, confirmant qu'une structure s'est élaborée, tendant à superposer l'holocauste atomique avec un fantasme sur la scène primitive. Le jour de la mort serait ainsi confondu avec l'aurore de l'être, association que confirment bien des récits de science-fiction sur l'après-guerre atomique et les monstres qu'elle produit (13).

Nous voyons donc que l'analyse d'un film aussi simple que King Kong s'est échappé nous fournit de multiples indices sur différents niveaux d'élaboration du fantasme, le plus important pour l'évolution du film japonais nous semblant le double clivage torsadé qui voit se croiser puis se croiser les trois couples d'opposés : Japonais/Américains, nature/technologie, protection/persécution.

On pourrait maintenant se demander, au-delà de l'analyse thématique d'un film, ce que King Kong s'est échappé révèle de l'évolution de la civilisation japonaise d'après-guerre et des processus mis en jeu pour intégrer le traumatisme d'un manque soudain de l'environnement.

D. W. Winnicott dit que lorsque l'enfant est soumis à une objectivation prématurée de l'environnement, il va mentaliser, c'est-à-dire qu'il va hypertrophier le fonctionnement mental, en particulier la production de fantasmes, en le dissociant du monde externe. Les objets seront traités comme des envahisseurs tout-puissants qu'il s'agira de satisfaire en façade pendant que la vraie vie continuera à bas bruits, cachée derrière les façades.

Il nous semble qu'un processus proche peut être décrit pour la société japonaise qui s'est identifiée à l'agresseur occidental, prenant ses manières, ses vêtements et ses outils technologiques au point qu'il n'y a que ce qui apparaît du corps pour révéler la spécificité de production d'un film japonais. Pendant ce temps, les anciens comportements ont été enfouis ; dissociés de la personnalité, ils n'apparaissent que sous forme de traces dans les œuvres, tandis que l'effort principal est fondé sur l'identification hypertrophiée aux comportements occidentaux et l'agressivité sous-jacente n'apparaît que dans l'extraordinaire activité

déployée à imiter à plus bas prix, à perfectionner même les techniques des autres et à envahir le marché américain de produits manufacturés.

Que ce comportement soit le signe d'une dissociation peut se constater, selon nous, dans les œuvres de culture comme les films. Nous avons vu que King Kong s'est échappé met en scène l'opposition du vrai et du faux et que le vrai n'est que faussement associé à l'Occident. Mais est-ce que l'énorme naïveté des films japonais avec leur cortège d'invraisemblances ne peut être attribuée à cet investissement protecteur du faux ? Le faux nous semble ici fonctionner en protecteur du soi ; il empêche l'émergence de la réalité psychique et le grotesque sert de parade au vrai. Les énormes symboles du Bon et du Mauvais, les gigantesques appareils technologiques ne sont là qu'en tant que signes. Les trucages des films japonais par exemple sont extrêmement mal réalisés alors qu'ils possèdent la technologie nécessaire à de bien meilleurs effets spéciaux. Il nous apparaît donc que le faux est justement l'effet recherché : les monstres sont tellement brinquebalants, les vaisseaux spatiaux tellement infantiles que l'on ne peut y croire. Il n'est qu'à comparer un film américain comme La guerre des étoiles (G. Lucas, 1977) avec son équivalent japonais La guerre de l'espace, pour percevoir combien les buts sont dissemblables : là où G. Lucas cherche, dans un scénario de bandes dessinées, à atteindre le réalisme le plus complet — plus un être ou un objet est fantastique, plus il doit être réaliste —, le « vrai », le metteur en scène japonais travaille sur le symbole : le vaisseau des « bons Terriens » est un mélange comique de pistolet à barillet et de sous-marin Nautilus ; celui des « mauvais extraterrestres » est une trirème romaine à vapeur... Notre hypothèse est que ce trop-plein de faux est délibéré et sert à masquer les liens qui existent entre l'objet représenté et la réalité psychique.

Les liens ne seront plus là alors qu'à l'état de traces, comme les dents pourries des persécuteurs dans King Kong s'est échappé ou, sur l'affiche de Godzilla contre Mekanik Monster (équivalent du film précédent où Godzilla remplace King Kong), l'association entre les dents d'acier de Meka-Godzilla et les dents énormes du personnage au premier plan.

Ainsi, la défense aura réussi son travail de dissociation entre l'affect et l'objet ; si les événements sont présentés comme des mascarades sans importance, même King Kong, le symbole de l'être de chair face au métal, est

(13) Voir parmi des exemples innombrables : *Les mutants* de H. Kuttner ; *The world Jones made* de P.K. Dick ; *Les transformés* de J. Wyndham ; *A U» poursuite des Slans* de A. E. Van Vogt ; *Niourk* de à. Wul (références données par M. Thaon).

une poupée en carton-pâte mal articulée (14). Pourtant l'affect existe toujours, dans les minuscules détails de construction et dans le mouvement que visent les metteurs en scène à répéter et les spectateurs à apprécier, les tentatives de placer l'agressivité dans un objet (monstre mécanique) pour l'identifier tellement à lui qu'elle ne peut s'en distinguer. C'est alors dans les entrailles de l'objet technologique, dans rassemblement de ses rouages qu'on ira chasser le désir, comme l'empereur avait confondu les soupirs de la vie avec les cliquetis du rossignol métallique.

Nous pourrions en conclusion tenter de réfléchir sur les rapports qui existent entre l'univers de la culture et l'environnement. Lorsque D. W. Winnicott dégage son concept d'objet transitionnel, puis d'espace transitionnel, il ne lui vient pas à l'idée de voir en cet objet une sorte de cadre formateur sur lequel la psyché viendrait s'appuyer pour grandir, mais plutôt le lieu d'une association entre les caractéristiques maternelles et celles d'un objet tiers que l'enfant pourrait investir. En ce sens, la découverte de l'espace transitionnel n'est pas un processus d'objectivation dans lequel la psyché se verrait envahie d'objets externes persécuteurs, mais l'investissement d'un espace neutre où l'enfant trouvera à exprimer ses pulsions.

L'idée que les processus transitionnels se dissolvent dans la culture introduit l'hypothèse que la culture servira de champ de déminage de problèmes psychiques. En cet endroit pourront venir mourir les projections. Mais ne pourrait-on dire quelque chose de similaire pour les traumatismes de l'environnement ? Et si la culture était la mer des Sargasses où viennent doucement se prendre les navires venus du monde des objets ? Il n'est pas besoin de faire comme si l'artiste était scellé hors du monde dans une bulle narcissique ; dans ses œuvres doivent se rencontrer des éléments psychiques et des événements externes tels qu'ils réapparaissent après avoir transité et été élaborés par l'inconscient de l'artiste.

Il est d'ailleurs probable que l'artiste ne choisisse dans les événements externes que ce qui est susceptible de fonctionner comme bon porte-manteau de ses fantasmes ; tout comme nous ne sommes pas impressionnés de la même manière par les événements de l'actualité que nous colorons de notre subjectivité. Ainsi, à tout moment de l'histoire littéraire et cinématographique, tous les genres (et donc tous les problèmes psychiques) sont représentés et ce n'est pas par exemple parce que la science-fiction est à la mode au cinéma qu'elle est apparue avec **La guerre des étoiles**.

Il nous semble que ce sont les **réactions du**

public qui vont faire la différence et transformer un **courant psychique en événement social**. Le public choisit et crée les modes. Il nous apparaît que son choix est **surdéterminé par des angoisses sociales**, angoisses de groupe auxquelles le groupe tente de trouver une réponse ou un baume dans la culture. Chaque mode viendrait alors au bon moment pour commémorer un problème non résolu et c'est ce que nous avons tenté de montrer ici. La vague des films policiers vient élaborer les angoisses posées par le mac Carthysme au peuple américain ; les films de monstres répètent une rencontre avec la destruction qui concerne tout le Japon. De la même manière, on pourrait argumenter que notre époque qui voit courir les foules vers les **films catastrophe** trouve là une belle métaphore de la déshumanisation des rapports intersubjectifs qui voient le tissu social menacé de déchirement sous des tensions anonymes : « crise économique », « chômage », « Brigades Rouges », qui sont des entités sans visage, à l'image de la catastrophe naturelle.

Parce qu'il est seul capable de **rassembler des foules** dans un seul espace, parce qu'il est facilement assimilable si on le compare à l'effort à fournir pour lire, parce qu'il nous confronte au pouvoir de l'image et à la fascination spéculaire du traumatisme, le cinéma nous semble le genre le plus à même de constituer un pont entre les changements dans l'environnement et la réalité psychique. Il est le produit d'un effort de **groupe** qui ne peut advenir que si des sommes de plus en plus considérables sont réunies. Les conditions de distribution elles-mêmes tendent de plus en plus à rejeter des circuits commerciaux les « films d'auteur ». Il n'est qu'à remarquer à ce sujet la très grande concentration des films à succès qui voit toutes les semaines quelques œuvres. seulement réunir un public important au détriment de la concurrence. Tous ces éléments concourent à faire du cinéma un produit de plus en plus contrôlé par le feed-back social. Il nous apparaît donc comme le lieu où psychique et social vont se rencontrer avec le plus de clarté et un champ de recherche grand ouvert devant celui qui s'intéresse à **la** clinique des changements dans les groupes sociaux.

(14) **L'évolution du cinéma japonais, dans le temps où s'installe le culte du faux, désigne que l'événement traumatique a trouvé le répondant du faux-soi, tentative de parer aux agressions du réel dont D. W. Winnicott montre bien les aspects positifs derrière les éléments de défense pathologiques.**

BIBLIOGRAPHIE

- ANZIEU (D.) — 1971. *L'illusion groupale*. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 4, 73-93.
- ANZIEU (D.) — 1976. *Oedipe supposé conquérir le groupe*. In : R. Kaës, et al., *Désir de former et formation du savoir*, Paris, Dunod, 1943.
- BION (W.R.) — 1959. *Recherches sur les petits groupes*. Paris, P.U.F.
- BION (W.R.) — 1964. *Théorie de la pensée*. *Revue Française de Psychanalyse*, 28, n° 1, 75-84.
- BION (W.R.) — 1967. *Second thoughts*. London, Heinemann.
- BOUYXOU (J.-P.) — 1971. *La science-fiction au cinéma*. Paris, 10/18.
- CASTORIADIS-AULAGNIER (P.) — 1975. *La violence de l'interprétation*. Paris, P.U.F.
- CHASSEGUET-SMIRGEL (J.) — 1969. *Le rossignol de l'empereur de Chine*. *Rev. Fr. Psychan.*, 38, n° 1, 115-142.
- DICK (P.K.) — 1954. *Le père truqué*. *Fiction*, n° 29, avril 1956, 44-53.
- FREUD (S.) — 1919. *L'inquiétante étrangeté*. In : *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971, 163-200.
- FREUD (S.) — 1920. *Au delà du principe de plaisir*. In : *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1970, 7-81.
- FREUD (S.) — 1924. *Le problème économique du masochisme*. In : *Névrose, psychose et perversion*, Paris, P.U.F., 1973.
- GIFFORD (D.) — 1973. *Horror movies*. London, Hamlyn Pub. Corp.
- GORI (R.) — 1974. *Essai sur le savoir préalable dans les groupes de formation*. In : R. Kaës, et al., *Désir de former et formation du savoir*, Paris, 1976, 93-131.
- KAES (R.) — 1971. *Processus et fonctions de l'idéologie dans les groupes*. *Perspectives Psychiatriques*, n° 33, 2748.
- KAES (R.) — 1973. *L'archigroupe*. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 8, 207-221, repris in : Kaës R., *L'appareil psychique groupal*. Paris, Dunod.
- KAES (R.) — 1974. *La geste du groupe héroïque*. *Les Etudes Philosophiques*, n° 1, 45-58, repris in : Kaës R., *L'appareil psychique groupal*, Paris, Dunod.
- KLEIN (M.) — 1921-1945. *Essais de psychanalyse*. Paris, Payot, 1968.
- KRAKAUER (S.) — 1947. *De Caligari à Hitler*. Lausanne, L'âge d'Homme, 1973.
- LIENDO (G), GEAR (M.C.) — 1975. *Sémiologie psychanalytique*. Paris, Éditions de Minuit.
- SAMI-ALI (M.) — 1974. *L'espace imaginaire*. Paris, Gallimard.
- SEGAL (H.) — 1964. *Introduction à l'oeuvre de Melanie Klein*. Paris, P.U.F., 1969.
- THAON (M.) — 1973. *Le simulacre, une étude sur le clivage de l'espace*. Note interne au Laboratoire de Psychologie clinique, Aix-en-Provence.
- WINNICOTT (D.W.) — 1949. *L'esprit et ses rapports avec le psyché-soma*. In : *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1969.
- WINNICOTT (D.W.) — 1971. *Jeu et réalité*. Paris, Gallimard, 1974.

à travers les revues

HURTIG (M.C.) — Du sexisme ordinaire chez des enfants de 8-9 ans. *Enf.*, 1978, n° 2-3, pp. 73-83.

Des matériaux trouvés fortuitement sont à l'origine de cet article. Il s'agit de rédactions produites par les élèves d'un CE2 mixte (8-9 ans) avec pour sujet proposé à l'ensemble de la classe ; « les garçons décriront le caractère des filles, les filles décriront le caractère des garçons ». Les portraits ainsi obtenus témoignent d'une forte opposition entre les sexes, différemment affirmée par les garçons et par les filles, avec prépondérance de traits négatifs et exclusivement normatifs attribués par chacun des sexes à l'autre. L'auteur envisage les dispositifs de recherche propres à éprouver les hypothèses suggérées par ces résultats.

LEROY (Y.) — Signal sonore et systématique animale. *J. Ps.*, 1978, n° 2, pp. 197-230.

La systématique est considérée dès son origine et est rappelée à l'œuvre des premiers classificateurs de la zoologie. Des critères éthologiques sont introduits en regard des critères traditionnels de classement morpho-anatomiques et physiologiques. Les critères éthologiques sont l'expression des fonctions au niveau du champ relationnel de l'individu. Les critères acoustiques, auxquels l'auteur se réfère dans cette étude, per-

mettent de préciser des points de systématique. Les classes, ordres, familles, genres, espèces dans les deux seuls embranchements ayant développé une signalisation acoustique, Arthropodes et Vertébrés, sont définis par ces critères.

Dans l'optique de l'étho-écologie, l'individu est compris comme un centre d'échanges et de transformations. L'unité représentative de l'espèce est le système social.

L'auteur énumère les traits mis en évidence par l'étude comparée des émissions sonores en fonction de divers critères de classement : modes de productions de sons, hauteur et durée des unités sonores, répertoire de signaux, rythme et composition mélodique. Dans les deux premiers cas, le classement est fonctionnel et adaptatif ; dans les deux derniers, il est évolutif.

La structure des sons résulte d'un équilibre d'adaptation à des contraintes multiples ; les principales sont : la physiologie et la biophysique des appareils émetteurs et récepteurs, la fonction de localisation du signal sonore, les convergences interspécifiques fonctionnelles, les parentés rapportées aux stades ontogéniques, les contraintes liées à la propagation dans le milieu, les interactions sonores dans un biotope donné, l'influence de l'absence de liens sexuels durables sur l'accentuation des appels sexuels, l'importance des signaux liés à la reproduction comme mécanisme d'isolement spécifique, l'influence des groupements mixtes sur la spécialisation des divers signaux acoustiques.