

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

La représentation du Japon d'après-guerre dans le *kaiju eiga*

par
Alain Vézina

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M.A. (*Magister Artium*)
en études cinématographiques

Juin 2008

© Alain Vézina, 2008



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

La représentation du Japon d'après-guerre dans le *kaiju eiga*

présenté par :

ALAIN VÉZINA

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

SYLVESTRA MARINIELLO
présidente-rapporteuse

LIVIA MONNET
directrice de recherche et membre du jury

OLIVIER ASSELIN
membre du jury

RÉSUMÉ

Il n'est pas rare de voir au cinéma les monstres sévir en temps de crise. Le Japon d'après-guerre demeure sans nul doute un lieu de prédilection qui se prête à l'incarnation, à travers tout un bestiaire protéiforme, de plusieurs périls enfantés par l'inconscience des hommes. Godzilla et ses avatars, par leur ravages cataclysmiques, perpétuent cette image d'une nation victime des forces de la nature ou des dérives génocidaires de la science. L'objectif de ce mémoire est de se pencher sur tout le réseau d'allusions et de références du *kaiju eiga* (films de grands monstres) afin de mieux comprendre dans quelle mesure ce genre comporte une dimension métaphorique qui renvoie à certains courants d'opinion du Japon d'après-guerre.

Le texte se divise en quatre parties correspondant à chacun des thèmes traités. La première porte sur la représentation des séquelles de la guerre et de la perception de l'énergie nucléaire exprimées dans le *kaiju eiga*. La seconde propose une mise en parallèle entre la montée de l'impérialisme économique et ses conséquences négatives représentées par l'action néfaste de créatures gigantesques sur la société nippone. Ensuite, nous questionnons également la fonction symbolique des monstres, mais à travers tout un processus mythico-religieux. Nous tenterons également d'expliquer que la facticité convenue de l'esthétique du *kaiju eiga* se fonde d'abord et avant tout sur une approche formelle relevant d'une certaine spécificité culturelle. En conclusion, nous nous efforcerons de voir dans quelle mesure les *kaiju eiga* témoignent d'une certaine tendance à réaffirmer la puissance militaire nippone, conséquence d'un nationalisme qui se fait de plus en plus manifeste dans le Japon du XXI^e siècle.

MOTS CLÉS :

KAIJU EIGA – GODZILLA – MONSTRES JAPONAIS – BOMBE ATOMIQUE
– DEUXIÈME GUERRE MONDIALE – HISTOIRE DU JAPON.

SUMMARY

In times of crisis, it is not unusual to see monsters appear on the silver screen. Without any doubt, postwar Japan is a perfect place for the embodiment, through various creatures, of many perils caused by man's folly. Godzilla and his fellow monsters, with their cataclysmic devastations, carry on this image of a nation suffering at the hands of nature or the misuse of science. This goal of this master is to examine the various significations of *kaiju eiga* (giant monster movies) in order to better understand how this genre incorporates a symbolic level of interpretation linked to various strands in postwar Japan's history.

This work is divided into four parts, each discussing a different topic. The first is concerned with cinematographic representations of the aftermath of war and the representation of nuclear energy presented in *kaiju eiga*. The second is a comparison between the rise of imperialist economy and its unfortunate result as expressed by the destruction of Japanese cities by giant monsters. The third continues the study of monsters as symbols, but in a religious and mythological context. It should then be obvious that the artificial and almost cartoony aspect of *kaiju eiga* is a direct descendant of traditional Japanese art forms. In conclusion, we will attempt to prove that the *kaiju eiga*, by showing the value of military strength, is a sign of a rising nationalistic feeling within modern day Japan.

KEY WORDS :

KAIJU-EIGA – GODZILLA – JAPANESE MONSTERS – SECOND WORLD WAR
– ATOMIC BOMB – JAPANESE HISTORY

TABLE DES MATIÈRES

IDENTIFICATION DU JURY	ii
RÉSUMÉ	iii
SUMMARY	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
LISTE DES FIGURES	vi
REMERCIEMENTS	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	
LE SPECTRE DE LA BOMBE	14
Le traumatisme des bombardements	18
L'incident du <i>Daigo Fukuryu Maru</i>	20
Science et moralité	22
La peste atomique	28
L'ambivalence de l'énergie nucléaire	33
Un moindre mal	36
Le Japon : nouvelle puissance nucléaire?	46
CHAPITRE 2	
GODZILLA ET LE MIRACLE ÉCONOMIQUE	49
La menace écologique	51
Les monstres et la représentation des problématiques économiques	53
CHAPITRE 3	
UN PANTHÉON MONSTRUEUX	63
La peur du sacré	63
Un décor symbolique	75
Les fantômes du passé	77
Le meilleur des mondes	81
CHAPITRE 4	
ESTHÉTIQUE DU <i>KAIJU EIGA</i>	85
Les effets spéciaux nippons : la convention de l'outrance	86
Entre la tradition et la convention du réel	91
CONCLUSION	
GODZILLA, FIGURE DU NÉONATIONALISME	97
Vers une nouvelle conception de la force militaire nationale	100
Un processus de légitimation	104
SOURCES DOCUMENTAIRES	
Bibliographie	112
Filmographie	116
ANNEXE : Tableau comparatif des titres	118

LISTE DES FIGURES

FIGURE 1	Une équipe de créateurs (<i>Destroy All Monsters</i>)	4
FIGURE 2	Godzilla affrontant Angilas dans <i>Godzilla Raids Again</i>	9
FIGURE 3	Un champignon atomique dans <i>Godzilla : GMK</i>	16
FIGURE 4	<i>Godzilla vs. King Ghidorah</i>	17
FIGURE 5	Le <i>Genbaku-Dôme</i> à Hiroshima en 1945	17
FIGURE 6	Une jeune victime des radiations dans <i>Godzilla</i>	30
FIGURE 7	Godzilla s'emparant d'un réacteur nucléaire dans <i>Godzilla 1985</i>	41
FIGURE 8	Godzilla absorbant une dose massive de radiations dans <i>Godzilla vs. King Ghidorah</i>	47
FIGURE 9	Hedora : un amalgame de produits toxiques dans <i>Godzilla Final Wars</i>	52
FIGURE 10	L'hymne à la paix dans <i>Godzilla</i>	66
FIGURE 11	Rodan, métaphore du typhon destructeur, dans <i>Rodan</i>	68
FIGURE 12	Mothra, figure du courroux divin, dans <i>Godzilla Final Wars</i> ...	69
FIGURE 13	La nature se mesurant à son simulacre technologique dans <i>Godzilla vs. Mechagodzilla</i>	71
FIGURE 14	Godzilla rugissant devant le mont Fuji dans <i>Godzilla Final Wars</i>	76
FIGURE 15	Les monstres au pied du mont Fuji dans <i>Destroy All Monsters</i>	76
FIGURE 16	Sur le plateau de <i>Godzilla vs. King Ghidorah</i>	90
FIGURE 17	<i>Gamera Guardian of the Universe</i>	92
FIGURE 18	<i>Gamera Guardian of the Universe</i>	92
FIGURE 19	<i>Gamera Guardian of the Universe</i>	93
FIGURE 20	Godzilla menaçant le siège de la nouvelle démocratie japonaise dans <i>Godzilla</i>	99

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout particulièrement Madame Livia Monnet pour ses judicieux conseils et sa passion communicative pour le cinéma japonais. Je souhaite également témoigner de ma gratitude envers ma conjointe, Annik-Corona Ouellette, pour son soutien indéfectible dans la rédaction de ce mémoire. Aussi, je ne saurais passer sous silence les nombreuses discussions enthousiastes avec Messieurs Jean Guérin, André Dubois et Michel T. Prévost (véritables exégètes méconnus du *kaiju eiga*) qui, au cours des années, ont sans cesse alimenté mon grand intérêt pour le genre.

Enfin, un merci tout spécial à Justin Vézina qui, du haut de ses quatre ans, s'est émerveillé à mes côtés devant toutes ces créatures fantaisistes du *kaiju eiga*, en manifestant par contre une préférence marquée pour Minilla, le fils de Godzilla.

INTRODUCTION

En avril 1954, sous les auspices inspirés du producteur Tomoyuki Tanaka, la maison de production Toho se lance dans une ambitieuse production mobilisant une grande partie des ressources du studio. Il faut dire que les moyens déployés sont à la hauteur des aspirations de Tanaka : désirant produire un film dans la lignée de l'œuvre d'Eugène Lourié, *The Beast from 20,000 Fathoms* (1953), Tanaka se vit allouer un budget de 60 millions de yens (environ 900 000\$ en 1954, alors qu'à l'époque le budget moyen d'un film japonais s'élevait à 75 000\$). Le 3 novembre de la même année, près de 40 000 personnes se ruent dans les cinémas de Tokyo pour assister aux premiers ravages d'un monstre qui s'affichera rapidement comme une figure emblématique du cinéma fantastique : *Gojira* (qui fut rebaptisé *Godzilla* par les Américains lors de la distribution du film aux États-Unis en 1956). Le film obtient immédiatement un succès retentissant : en un temps record, il enregistre près de 10 millions d'entrées au Japon et deviendra une œuvre matricielle enfantant un tout nouveau genre: le *kaiju eiga* (film de monstres). Ce type de production obéit généralement à un schéma narratif qui se résume, à peu de choses près, ainsi : une gigantesque créature, surgie de quelque abysse insondable (la fosse du Pacifique, les confins de la galaxie, les entrailles de la terre, etc.) attaque un petit groupe d'êtres humains. Un unique survivant raconte la tragédie, mais les autorités hésitent à prêter

foi à ce qu'ils considèrent comme des élucubrations imputables à un profond traumatisme ou à une croyance ancestrale. Mais d'autres apparitions du monstre viennent prouver hors de tout doute son existence et un scientifique formule invariablement la théorie que la bête a été libérée par la faute des hommes (explosion atomique, expérience scientifique, pollution, offense sacrilège, etc.). L'armée tente vainement de stopper son avance inexorable vers une grande cité et, une fois arrivée à destination, la créature se livre à un saccage en règle jusqu'à ce qu'un cataclysme naturel ou un ingénieux dispositif scientifique la fasse disparaître. Toutefois, l'incertitude de son sort n'a rien pour rassurer les hommes qui, dès lors, se mettent à méditer sur leurs erreurs. Avec les années, cette trame narrative subit quelques variations : les monstres tardent moins à révéler leur présence (le public les connaît, par conséquent, l'effet de surprise ne joue plus), on multiplie leur nombre au sein d'un même film (en vertu d'une logique commerciale voulant que la quantité de monstres soit directement proportionnelle aux bénéfices récoltés), des contraintes budgétaires les amènent à désertter les mégapoles pour sévir en des lieux isolés (on évite ainsi la destruction de coûteuses maquettes). Si, au fil des productions, le genre gagne en hétérogénéité, son potentiel horrifique et son contenu symbolique s'appauvrissent au fur et à mesure que s'y greffent des éléments issus du *space opera*, du film pour enfants et même du film de gangsters.

La Toho demeure incontestablement le studio qui peut se targuer d'avoir le plus contribué à grossir les rangs des créatures déferlant périodiquement sur l'archipel : Rodan, Mothra, Ghidrah, Varan, Gigan, Megalon, etc. De plus, les autres studios nippons ne tardent pas à entrer dans la valse des monstres géants. La Daiei

créée en 1965 le plus féroce rival de Godzilla, la tortue géante *Gamera*; la Nikkatsu tourne en 1967 *Gappa the Triphibian Monster*; la Shochiku présente la même année le monstre Guilala (Itoka dans la version française) dans *The X from Outer Space* (un remake est actuellement en production) et la Toei Motion Picture Company emboîte le pas avec un dragon dans *The Magic Serpent* en 1966. La télévision enrichit également le bestiaire monstrueux nippon: Nissan Productions produit en 1960 une série mettant en vedette une créature amphibie gigantesque, *Monster Marine Kong* et Tsuburaya Productions trouve dans les *kaiju* des adversaires sur mesure pour leur super-héros *Ultraman* (première série en 1966). Le *kaiju eiga* se mue rapidement en genre national!¹

Parmi les piliers du film de monstres nippons (FIGURE 1), Ishiro Honda, réalisateur du premier Godzilla de 1954, demeure le réalisateur le plus prolifique, comptant à son actif pas moins d'une quarantaine d'œuvres. Diplômé des Beaux Arts, peintre de formation et passionné de photographie, Honda entame en 1933 une carrière cinématographique en entrant au service de la PCL, l'une des compagnies de production ancêtres de la Toho, à titre d'assistant-réalisateur. Après la guerre, Honda réalisera ses premiers films, dont l'ambitieux *Eagle of the Pacific* (1953), un drame de guerre qui lui permet de collaborer avec Eiji Tsuburaya, technicien d'effets spéciaux appelé à devenir également une figure dominante du *kaiju eiga*.

¹ Le Japon est vraiment la terre d'accueil des monstres géants. En 1961, les Britanniques produisent un *kaiju eiga* local, *Gorgo* (E. Lourié), et la première du film aura lieu non pas à Londres, mais à Tokyo...

Considéré à juste titre comme le père du *tokusatsu* (terme désignant l'art de la conception des effets spéciaux), Tsuburaya reste le créateur à qui est redevable une grande partie du succès de Godzilla. Il orchestrera les flamboyants spectacles provoqués par le déchaînement des monstres de la Toho jusqu'à sa mort en 1970. Son art consommé des trucages optiques et des maquettes lui valut une reconnaissance de la profession dès le premier Godzilla en 1954, pour lequel il gagna le *Japan Movie Technique Award*.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIGURE 1

Une équipe de créateurs

Dans l'ordre habituel : Sadamasa Arikawa, Ishiro Honda, Eiji Tsuburaya et Tomoyuki Tanaka sur le plateau de *Destroy All Monsters* (Honda, 1968).

Gojira reste à ce jour l'une des plus longues et lucratives franchises de l'histoire du cinéma. Objet de dérision pour plusieurs², Godzilla n'en demeure pas moins un phénomène culturel unique dont la pérennité (assurée par pas moins de vingt-huit films s'échelonnant sur six décennies) autorise un examen légitime mettant en lumière le traitement et la signification des thèmes abordés. Le triomphe et la longévité de Godzilla, qui eut tôt fait de revendiquer la glorieuse épithète de « roi des monstres », s'expliquent en grande partie par l'état d'esprit d'un peuple profondément marqué par la guerre et les conséquences de la défaite. Sous l'influence d'une tradition privilégiant la représentation symbolique, les Japonais ont amalgamé en Godzilla et ses avatars des hantises séculaires et des peurs nées d'une science mise au service de forces bellicistes. Pour le réalisateur Ishiro Honda, Godzilla représente « a sincere protest against nuclear destruction »³. Le théoricien japonais Takayuki Tatsumi voit dans le monstre ce qu'il qualifie de « ultimately disastrous other [...] helping the postwar Japanese... reconstruct a national identity by making themselves into victims and resisters against an outside threat ».⁴ Godzilla semble donc dans un premier temps un personnage directement inspiré par le traumatisme de la guerre du Pacifique et de son dénouement apocalyptique.

² Max TESSIER, auteur de *Images du cinéma japonais* (Éditions Henri Veyrier, 1990, p.115) estime que tous les *kaiju eiga*, hormis *peut-être* l'original Godzilla, sont « sympathiquement nuls, et, dans le meilleur des cas, à mourir de rire (d'ennui, au pis) » et qualifie le réalisateur Ishiro Honda de « médiocre tâcheron de la Toho ».

³ Mark SCHILLING, *The Encyclopedia of Japanese Pop Culture*, Tokyo, Weatherhill, 1997, p. 58.

⁴ Takayuki TATSUMI, « Waiting for Godzilla : Chaotic Negotiations between Post-Orientalism and Hyper-Occidentalism », *Transactions, Transgressions, Transformations : American Culture in Western Europe and Japan*, New York, Berghahn Books, 2000, p. 228.

Plusieurs autres auteurs, qui ont écrit sur le cinéma fantastique, ont su percevoir à travers Godzilla les intentions de ses créateurs. On peut citer, parmi les précurseurs, René Prédal qui affirme justement :

Sans se laisser aller au délire d'interprétation cherchant à définir chaque détail, il a donc été possible de montrer que, sans jamais renoncer au côté spectacle de ses films, Honda sait également éviter le divertissement vide de sens en construisant un monde inquiétant parce que miroir grossissant des défauts ou des peurs de ses concitoyens.⁵

D'autres auteurs francophones ont également tenté de comprendre la visée symbolique du *kaiju eiga* comme Jacques Siclier et André S. Labarthe (*Images de la science-fiction*, Paris, Éditions du Cerf, 1958), Jean-Pierre Bouyxou (*La science-fiction au cinéma*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1971), ou encore Christian Oddos qui voit à travers *War of Gargantuas* (I. Honda, 1966), film où deux monstres géants anthropoïdes s'affrontent, une allégorie de la guerre du Vietnam.⁶ Chez les anglophones, plusieurs ouvrages ont été publiés ces dernières années. Parmi les plus intéressants, citons *A Critical History and Filmography of Toho's Godzilla Series* de David Kalat (McFarland, 1997), *Japan's Favorite Mon-Star, The Unauthorized Biography of « The Big G »* de Steve Ryfle (ECW Press, 1998), *Godzilla on my Mind* de William M. Tsutsui (Palgrave Macmillan, 2004), *In Godzilla Footsteps, Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage*, recueil de textes d'analyse sous la direction de William M. Tsutsui et Michiko Ito (Palgrave Macmillan, 2007) et *Eiji Tsuburaya : Master of Monsters* de Auguste Ragone (Chronicle Books, 2007).

⁵ René PRÉDAL, *Le cinéma fantastique*, Seghers, Paris, 1970, p. 58.

⁶ Christian ODDOS, *Le cinéma fantastique*, Éditions Guy Authier, 1977, p. 147-151.

Pour ces auteurs, même s'il est vrai qu'un certain type de *kaiju eiga* se destine prioritairement à un public enfantin (comme la première série des *Gamera*), il n'en demeure pas moins que le genre compte plusieurs titres dont le propos et les thèmes reflètent des préoccupations et des courants d'opinions qui ont marqué l'histoire du Japon d'après-guerre. Par conséquent, tout jugement expéditif et railleur sur un *kaiju eiga*, sous prétexte que les monstres géants ne peuvent susciter l'intérêt que d'un jeune auditoire, devrait être reconsidéré en tenant compte de certains facteurs contextuels.

Parmi les éléments associés à la genèse de *Godzilla*, il faut bien sûr tenir compte de l'influence du cinéma fantastique américain. Dès monstres de tout acabit ont, au fil des ans, surgi des studios hollywoodiens pour jouer un rôle tout aussi symbolique que leurs congénères nippons. L'exemple des films d'horreur américains des années 1930 est particulièrement révélateur à cet égard : les monstres envahissent alors les salles de cinéma à une cadence régulière (la créature de Frankenstein, Dracula, King Kong, etc.), monstrueuse procession symptomatique des vives inquiétudes et du désespoir suscités par une crise économique, qui, par son ampleur, impose aux producteurs de mettre sur pellicule des visions si cauchemardesques que le quotidien misérable des spectateurs en semble supportable. Pour Jacques Goimard, King Kong « est un monstre d'apocalypse et, quand il se penche au sommet de l'Empire State Building, il apparaît bien comme le dieu de la crise balayant New York et l'Occident »⁷. Jean-Pierre Andrevon ajoute : « Le singe piétinant buildings et

⁷ Loris MURAIL, *La Science-fiction*, Larousse, 1999, p. 207.

autos, c'est une figure d'avertissement : ne laissez pas le désordre s'instaurer à nouveau, travaillez, consommez! »⁸. Monstre d'apocalypse, dieu de la crise, figure d'avertissement; force est d'admettre que toutes ces désignations associées à King Kong évoquent d'emblée les fonctions symboliques que les monstres japonais assumeront quelques années plus tard. Parallèlement à l'éclosion du *kaiju eiga* au Japon pendant les années 1950, les Américains vont également produire des films de science-fiction à l'idéologie tout aussi réactionnaire : à l'instar de leurs cousins nippons, les monstres géants de l'Oncle Sam véhiculent les mêmes angoisses liées à la puissance nucléaire. En 1954, Gordon Douglas réalise *Them*, récit dans lequel de gigantesques fourmis attaquent Los Angeles. Leur première apparition se déroule par ailleurs dans un décor très évocateur : le désert du Nouveau-Mexique, théâtre de la première explosion atomique le 16 juillet 1945. Le film se conclut sur un discours très pessimiste : la monstrueuse mutation des fourmis étant le résultat du premier test atomique, l'agent du F.B.I. s'interroge sur les retombées subséquentes de toutes les autres explosions nucléaires qui ont eu lieu depuis. Un scientifique lui répond : « Personne n'en sait rien. Avec l'ère atomique, nous entrons dans un monde inconnu. Ce qu'il nous réserve, nul ne peut le dire ». En fait, le cinéma de science-fiction américain de l'époque apporte une réponse puisque toute une légion de monstres géants, dont le réveil ou la mutation est la conséquence des effets atomiques, attaquera les cités américaines : un « rhédosaurus » dans *The Beast from 20,000 Fathoms*, une pieuvre dans *It Came from Beneath the Sea* (R. Gordon, 1955), une

⁸ *Ibid.*, p. 207.

tarantule dans *Tarantula* (J. Arnold, 1955) et un autre dinosaure dans le film britannique *The Giant Behemoth* (E. Lourié, 1959). La Toho capitalisa rapidement sur le succès du premier Godzilla et mit en chantier dès 1955 une suite intitulée *Godzilla Raids Again* (distribuée aux États-Unis sous le titre de *Gigantis, The Fire Monster*). Dès ce second film, on met en place un véritable *star system* des monstres en opposant Godzilla à l'un de ses semblables (en l'occurrence l'ankylosaure Angilas : FIGURE 2).

[illustration retirée / image withdrawn]

FIGURE 2
Godzilla affrontant Angilas dans *Godzilla Raids Again* (Oda, 1955)

Cette nouvelle règle lucrative de l'affrontement explique sans doute l'accueil favorable de la Toho pour le projet du producteur américain John Beck de ramener King Kong à l'écran. La firme nipponne vit là une opportunité unique d'opposer le gorille géant à sa vedette locale, Godzilla. *King Kong vs. Godzilla* (1962), premier film de Godzilla tourné en couleur et en cinémascope, fut un immense succès et reste à ce jour le film de la série qui a fait le plus de recettes : lors de sa sortie, 11,2 millions de Japonais ont envahi les cinémas. Le film contribua à la popularité de Godzilla en Occident et lui assura ainsi une postérité qui se révélera des plus prospères. Alors que le public restreint des cinémathèques et des festivals acclamaient déjà les œuvres de Kurosawa, Mizoguchi ou Oshima, Godzilla et ses congénères sont littéralement devenus au fil des ans les ambassadeurs du cinéma japonais pour le grand public occidental. Une telle popularité incita même le gouvernement nippon à financer un film tel que *Gappa the Triphibian Monster*, afin d'accroître les bénéfices générés par l'exploitation internationale des films japonais⁹.

Mais cette popularité ne fit pas du *kaiju eiga* un genre respecté en Occident, loin de là. Godzilla est célèbre, certes, mais pour de mauvaises raisons. On aime se moquer des films de Godzilla. Par exemple, la brève incursion au Japon de King Kong¹⁰ demeure pour plusieurs le début d'une longue déchéance pour le personnage

⁹ William TSUTSUI, *Godzilla on my Mind : Fifty Years of the King of the Monsters*, Palgrave Macmillan, 2004, p. 188.

¹⁰ Jamais à court de scénarios délirants, Honda enchaîne en 1967 avec *King Kong Escapes*, où le gorille géant affronte son alter ego métallique, Mechani-Kong. Le récit s'inspire d'une série d'animation américaine de King Kong diffusée sur ABC à partir de septembre 1966 (78 épisodes en trois saisons).

créé en 1933, notamment en raison que le gorille est interprété par un anonyme figurant sous un costume (et ledit costume n'est pas particulièrement réussi), réaction traduisant entre autres cette réticence du public occidental envers cette approche jugée trop factice des effets spéciaux japonais. Mais la mauvaise réputation du film est largement attribuable aux initiatives de John Beck qui, sans les moyens financiers requis, a modifié le montage original en y intégrant des scènes tournées aux États-Unis: ainsi, *King Kong vs. Godzilla*, version américaine, comporte une séquence additionnelle aussi ridicule qu'inutile (le récit est encadré par un bulletin de nouvelles des Nations Unies!) et se trouve en outre amputé de la magnifique musique de Akira Ifukube. Plusieurs films de Godzilla ont connu ce triste sort: scènes coupées, nouveaux dialogues grotesques, mauvaise post-synchronisation, il faut bien admettre que les distributeurs américains ont été peu soucieux de présenter ces films autrement qu'un divertissement tout juste bon pour un double-programme au ciné-parc ou encore pour une diffusion télévisuelle en pleine nuit... Par conséquent, les films de monstres géants furent victimes du dénigrement systématique de tous ces critiques et historiens du cinéma qui considèrent que le genre ne peut engendrer que des œuvres puérides et bâclées dont la présumée vacuité sémiotique exclut d'emblée toute lecture sociologique.

L'objectif de ce mémoire consiste justement à démontrer, contrairement à ces points de vue réducteurs et méprisants, que plusieurs de ces films rendent partiellement compte, d'une manière évidemment métaphorique, de certains courants idéologiques qui ont marqué la conscience populaire japonaise depuis 1945. Le premier chapitre tente d'abord de relever dans le *kaiju eiga* les signes qui renvoient

au traumatisme des bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki et au rôle dévolu à la puissance nucléaire dans le Japon d'aujourd'hui. Nul doute qu'en faisant de Godzilla une représentation accusatrice du fléau atomique, ses créateurs visaient d'abord à favoriser une purge cathartique des angoisses d'un peuple marqué à jamais par l'holocauste nucléaire. Le second chapitre propose une mise en parallèle entre la montée de l'impérialisme économique et de la représentation symbolique de ses conséquences dans les films de monstres. En fait, la principale hypothèse de cette approche consiste à se demander si les monstres géants n'incarneraient pas un contrepoids à l'euphorie générée par la puissance commerciale du Japon d'après-guerre. Le chapitre 3 questionne également la fonction symbolique des monstres mais davantage en regard de leur statut surnaturel associé à une volonté supérieure. Les monstres sont souvent dépeints comme les gardiens d'un certain ordre et, à ce titre, leur action peut être interprétée à travers des archétypes mythologiques et religieux. Le quatrième chapitre s'attarde sur la représentation esthétique de ces créatures et la vision qui s'en dégage, vision qui ne se conforme guère aux critères normatifs des effets visuels occidentaux. Enfin, nous compléterons cette étude en s'efforçant de dégager certains aspects politiques qui tendent à faire des films de monstres géants japonais un genre qui soulève quelques questions sur le regain du nationalisme en rapport avec une volonté de réaffirmation de la puissance militaire, volonté qui se fait de moins en moins velléitaire au sein de la classe politique japonaise.

L'approche méthodologique du présent mémoire réside en une étude du paradigme des thèmes abordés par le *kaiju eiga*. Sa visée consiste d'abord et avant tout à définir le cadre sémiologique à travers lequel ces œuvres peuvent être

appréhendées. Le lecteur s'étonnera peut-être du vaste corpus de films cités, mais ces références nous semblent essentielles pour attester de la récurrence et de la permanence de certains axes discursifs du *kaiju eiga*. Il va de soi que des œuvres majeures comme *Godzilla* (1954), *The Mysterians* (1958), *Atragon* (1963), toutes trois réalisées par Honda, ou encore *Godzilla : GMK* (S. Kaneko, 2001) seront plus exhaustivement analysées au regard d'un motif précis, mais il n'en demeure pas moins que le propos de ces films se ramifie à travers d'autres productions et c'est précisément la mise en évidence de ces liens qui permet de fixer les repères thématiques du genre.

CHAPITRE 1

LE SPECTRE DE LA BOMBE

- Pourquoi Godzilla détruit-il la ville?
- Des années avant ta naissance, les hommes ont fait une chose terrible qui a rendu Godzilla furieux.
- Une chose terrible?
- Tu es trop jeune pour comprendre. Ils ont allumé un feu énorme et ont brûlé tout ce qu'il y avait. Godzilla ne l'oubliera jamais.

Conversation entre un enfant japonais et son grand-père dans *Godzilla : Final Wars*

(R. KITAMURA, 2004)

On a souvent affirmé, avec raison, que Godzilla représentait une incarnation du péril nucléaire, que les ravages causés par son passage étaient une évocation symbolique des bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki. Du reste, le réalisateur, Ishiro Honda, ayant combattu huit ans au sein de l'armée impériale en Chine, se rendit à Hiroshima en 1946 et fut frappé par « l'atmosphère lourde qui y régnait, une atmosphère de fin du monde »¹¹. Ces paroles sont reprises par l'un des personnages de *Godzilla vs. the Thing* en 1964. Devant la dévastation de l'île de Mothra, site d'essais atomiques, Miura constate que « Ça ressemble à la fin du monde ici » et Sakai enchaîne : « Cette île représente à elle seule une bonne raison de cesser les tests

¹¹ « An interview with Director Ishiro Honda », *Screen Special : Monster Gaffiti*, 1991.

atomiques ».¹² Ce climat véritablement eschatologique fut le fondement de l'inspiration de Honda pour Godzilla. Le monstre est réveillé par les essais nucléaires américains dans le Pacifique et les radiations ont provoqué chez lui une mutation qui en fait un monstrueux vecteur d'éléments radioactifs. Il est littéralement « une bombe atomique vivante avec un grand pouvoir de destruction »¹³. Le réalisateur Ishiro Honda explique que:

if Godzilla had been a big ancient dinosaur or some other animal, he would have been killed by just one cannonball. But if he were equal to an atomic bomb, we wouldn't know what to do. So, I took the characteristics of an atomic bomb and applied them to Godzilla.¹⁴

Outre les nombreuses références scénaristiques qui parsèment toute la série de films, certaines images contribuent à accentuer cette interprétation. Parmi cette iconographie évocatrice, on peut citer l'éclair qui aveugle les marins du *Eiko-maru* et la brève surexposition de l'image quand Godzilla coule leur navire dans le premier film de 1954, signes qui renvoient d'emblée aux explosions nucléaires observables dans plusieurs films d'archives des tests américains. Une scène de *Godzilla : GMK* (S. Kaneko, 2001) se montre tout aussi suggestive: alors que Godzilla s'apprête à balayer la ville de son souffle radioactif, des enfants dans une classe écoutent les consignes d'évacuation de leur institutrice (scène qui renvoie à tous ces films de la défense civile américaine des années de la guerre froide comme *Duck and Cover*). Un éclair illumine la classe, suivi d'un tremblement (signes d'une explosion

¹² Il s'agit ici de la traduction de la version anglaise américaine. La version sous-titrée disponible en DVD depuis 2007 chez *ClassicMedia* offre une traduction quelque peu différente et la réplique finale de Sakai est : « Demonstrations against nuclear bombs don't make news anymore. But not when you actually see something like this ».

¹³ Paroles du professeur Hayashida dans *Godzilla 1985* (K. Hashimoto, 1984).

¹⁴ Steve RYFLE, *Japan Favorite Mon-Star*, ECW Press, 1998, p. 43.

atomique)¹⁵; l'institutrice se rend à la fenêtre, aperçoit au loin un champignon nucléaire (FIGURE 3) et prononce : « *genbaku* » (bombe atomique).

[illustration retirée / image withdrawn]

FIGURE 3
Un champignon atomique dans *Godzilla : GMK* (S. Kaneko, 2001)

Toutes ces manifestations du monstre relèvent d'un choix métonymique (éclair, champignon de fumée, secousses, incendies) qui ne prête à aucune équivoque sur la nature profonde de la menace. La destruction de la ville de Sendai dans *Gamera 2 : Attack of Legion* (S. Kaneko, 1996) évoque aussi clairement une explosion atomique et, dans *Godzilla vs. King Ghidorah* (K. Omori, 1991), un plan montre King Ghidorah (FIGURE 4), un dragon tricéphale né des émissions radioactives de la bombe H, survolant l'ancienne chambre de commerce de Hiroshima (FIGURE 5), le *Genbaku-Dôme* (le dôme de la Bombe), rare édifice encore debout après l'explosion et devenu depuis le symbole de la bombe d'Hiroshima.

¹⁵ Il est intéressant de mentionner que, lors de l'explosion de Hiroshima, les victimes, ignorant tout de la nature de la nouvelle bombe, l'ont désignée en fonction de deux de ses effets les plus saisissants : la lumière et le grondement. Ils ont forgé le terme *pikadon* : *pika* (éclair) et *don* (détonation).

[illustration retirée / image withdrawn]

FIGURE 4
Godzilla vs. King Ghidorah (K. Omori, 1991)
[illustration retirée / image withdrawn]

FIGURE 5
Le Genbaku-Dôme (le dôme de la Bombe) à Hiroshima en 1945.

Le traumatisme des bombardements

Avant la destruction de Hiroshima et de Nagasaki, le peuple japonais a beaucoup souffert des bombardements « classiques ». Des milliers de bombes au napalm furent déversées sur les grandes villes japonaises et bon nombre de scènes du premier *Godzilla* de 1954 renvoient directement aux souffrances de la guerre. Les incendies que propage le monstre évoquent bien sûr les raids meurtriers des Américains comme celui de la nuit du 9 au 10 mars 1945 où les bombes incendiaires ont embrasé la cité et fait plus de 83 600 victimes. Pendant cette nuit de cauchemar, Eiji Tsuburaya, réfugié avec sa famille dans les abris, tentait de reconforter ses trois enfants en leur racontant des contes de fées¹⁶. La vision de Tokyo en flammes dans *Godzilla* et la fuite éperdue de ses habitants constituent un tableau cauchemardesque, qui transpose ces épisodes sanglants du conflit. La bande sonore de *Godzilla* contribue tout autant à raviver le souvenir traumatisant des bombardements : le martèlement sourd des pas du monstre mêlé au bruit des sirènes d'alarme ne sont pas sans rappeler le sinistre concert des bombes dévastant les grandes villes nippones. Curieusement, le docteur Yamane tente en outre de prévenir les militaires de ne pas utiliser de lumière sur Godzilla, car celle-ci pourrait le rendre furieux : les avertissements du vieil anthropologue semblent faire écho aux mesures d'obscurcissement en temps de guerre, qui consistent à donner le moins de repères et de cibles possibles à l'adversaire lors d'attaques navales ou aériennes. D'autres

¹⁶ Auguste RAGONE, *Eiji Tsuburaya : Master of Monsters*, San Francisco, Chronicle Books, 2007, p. 29.

références sont encore plus explicites. Dans un train, des citoyens de Tokyo discutent des terribles événements qui s'abattent sur le Japon :

- Atomic tuna, radioactive rain, and now this Godzilla. What if it comes ashore at Tokyo Bay?
- For starters, he'll gobble you in one gulp.
- How horrid! I didn't survive Nagasaki for nothing.
- I guess I'll have to find a shelter soon.
- The shelters again? That stinks.

En plus de ces allusions directes aux événements marquants de la guerre et de l'après-guerre (les abris contre les raids américains, les bombardements nucléaires et l'incident du *Daigo Fukuryu Maru*), les champs de ruines filmées par Honda et les plans montrant les nombreux blessés ne sont pas sans rappeler les dévastations de la guerre : « Most of the visual images I got were from my war experience. After the war, all of Japan, as well as Tokyo, was left in ashes ».¹⁷ Le réalisateur a, par ailleurs, parcouru à maintes reprises les décombres de la capitale. En 1949, son ami Akira Kurosawa lui confie la direction de la seconde équipe sur son film *Chien enragé* et Honda a pour tâche de filmer les ruines de Tokyo. Kurosawa déclara après la sortie du film : « On m'a souvent dit que, dans *Chien enragé*, j'ai très bien su rendre l'atmosphère du Japon de l'après-guerre. Si c'est le cas, c'est à Honda qu'est redevable une grande partie de cette réussite ».¹⁸

¹⁷ S. RYFLE, *op. cit.*, p. 43.

¹⁸ Julien CARBON, « Inoshiro Honda, l'homme qui aimait les monstres », *Mad Movies*, n° 92, novembre 1994, p. 46.

L'incident du *Daigo Fukuryu Maru*

Quelques semaines avant que la Toho ne donne le feu vert au premier *Godzilla*, les Américains se préparent à tester *Castle Bravo*, une bombe à hydrogène de 15 mégatonnes, soit mille fois plus puissante que celles larguées sur le Japon. Le 1^{er} mars 1954, à 3 h 40, la bombe explose sur l'atoll de Bikini, creusant un cratère de deux kilomètres de diamètre et de 70 mètres de profondeur. À 167 kilomètres du site de l'explosion, les vingt-trois membres d'équipage d'un navire de pêche japonais, le *Daigo Fukuryu Maru* (*Dragon chanceux no. 5*), aperçoivent l'éclair de la déflagration. Quelques heures plus tard, une poussière radioactive se dépose sur le navire, contaminant l'équipage et sa cargaison. Une fois rentrés à leur port d'attache de Yaizu, dans la préfecture de Shinoza, à quelque deux cents kilomètres au sud-ouest de Tokyo, les hommes du *Daigo Fukuryu Maru* souffrent de malaises (diarrhées, vomissements, lésions de la peau, chute de cheveux) s'apparentant aux symptômes observés chez plusieurs survivants des bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki. L'armateur, inconscient du danger, fait décharger la cargaison et du poisson contaminé se retrouve ainsi sur les étalages. Une fois l'incident connu, près de 500 tonnes de poissons sont détruits ou enterrés. Des millions de Japonais, incluant l'Empereur Hirohito, cessent alors de consommer du poisson, provoquant ainsi une crise majeure dans l'industrie nippone de la pêche. Le premier *Godzilla* fait explicitement référence à cette conséquence, car la présence du monstre au large de l'île d'Odo provoque la raréfaction du poisson, suscitant par le fait même le désespoir des insulaires.

La presse japonaise rend compte de l'indignation nationale et l'émotion atteint son comble six mois plus tard quand l'un des marins meurt des suites de l'irradiation. Un Japonais devenait donc la première victime de la Bombe H. L'événement, qui suscite un profond émoi au Japon, inspire Tanaka pour son *Godzilla* de 1954 (d'ailleurs, les premières victimes du monstre sont les équipages de deux navires) et en 2001, Shusuke Kaneko y fait même directement référence dans *Godzilla : GMK* en montrant Godzilla attaquer le port de Yaizu, port d'attache du *Daigo Fukuryu Maru*. Deux plans sont particulièrement évocateurs : des thons renversés sur le quai par la fuite de la foule paniquée et une vieille affiche montrant le thonier avec une inscription : « N'oublie pas le *Daigo Fukuryu Maru* ».

La tragique aventure du thonier japonais contribue à grossir les rangs du mouvement pacifiste. En deux ans, près de 40 millions de Japonais signeront une pétition pour bannir l'utilisation de la bombe atomique. *Godzilla* demeure sans doute l'un des films de l'immédiat après-guerre où l'on constate sans peine la profonde conversion des Japonais au pacifisme. Devant les ravages dévastateurs de Godzilla, la nation se recueille en écoutant un *hymne pour la paix* dont les paroles traduisent l'état d'esprit d'un peuple profondément éprouvé par les souffrances de la guerre : « May we live without destruction? May we look to tomorrow with hope? May peace and light return to us? ». Cette prière, formulée sur de longs travellings nous montrant les vestiges de Tokyo et, dans un hôpital improvisé, les blessés sur lesquels sont parfois penchés des enfants, reste l'une des scènes les plus touchantes du cinéma nippon et même le plus virulent détracteur du *kaiju eiga* peut difficilement ne pas reconnaître la puissance émotionnelle de ces images.

Science et moralité

Dans le contexte d'après-guerre et des événements déclenchés par l'accident du *Daigo Fukuryu Maru*, on comprend davantage la portée signifiante du *Godzilla* de 1954 à travers les hésitations du docteur Serizawa, personnage qui a mis au point un dispositif qui détruit l'oxygène dans la mer et y supprime ainsi toute forme de vie. Une telle invention serait capable d'anéantir Godzilla, mais Serizawa refuse de l'utiliser, de peur qu'elle ne devienne une arme de destruction massive. Son dilemme n'est pas sans évoquer les doutes qui rongent la conscience de l'homme de science face à la perspective d'un usage militaire de ses découvertes et peut-être reflète-t-il même les remords de nombreux physiciens ayant collaboré à la mise au point de la première bombe atomique. Une fois acquise la certitude que les nazis avaient abandonné l'idée de fabriquer une bombe nucléaire, plusieurs scientifiques ont vainement tenté de dissuader le président Truman d'utiliser l'arme atomique contre le Japon. Dans *Godzilla*, Serizawa incarne ce prototype du savant reclus qui, à l'instar de Victor Frankenstein, mène ses recherches dans une absolue clandestinité et qui verra dans leurs aboutissements une menace à la survie de l'humanité. Il est par ailleurs intéressant de noter que le chercheur montre d'abord les effets de son invention à Emiko, mais cette démonstration se déroule en hors-champ, de sorte que le spectateur ne voit que la réaction horrifiée de la jeune femme. Vers la fin du récit, celle-ci donne à Ogata les détails de sa rencontre avec Serizawa et, à ce moment, un *flashback* montre au spectateur ce que Emiko a vu au laboratoire. Il va de soi qu'un tel procédé narratif vient intensifier l'intérêt du spectateur, qui se questionne pendant la majeure partie du film sur la nature même de la découverte de Serizawa, mais cette

réétention de l'information n'évoque-t-elle pas en dernière analyse les mesures de censure entourant la mise au point de toute nouvelle arme et de ses effets? Au moment où Honda tourne *Godzilla*, tous les films d'archives tournés par les Japonais sur les séquelles des attaques atomiques sont classés *top secret* par les autorités américaines et ce n'est qu'en 1965 que ces bandes seront progressivement livrées à la connaissance du grand public. Le montage diachronique de *Godzilla* qui, dans un premier temps, informe le spectateur de l'existence d'une arme terrible et ensuite, au terme du récit, en dévoile les terribles effets destructeurs présente ainsi une certaine analogie avec tout le processus de divulgation progressive des effets des bombardements nucléaires de 1945.

Par ailleurs, Serizawa est écrasé par une responsabilité qu'il n'ose partager avec personne : « Est-ce qu'un homme, un savant a le droit (...) de doter les hommes d'une arme si puissante qu'elle pourrait détruire toute vie sur la terre? ». Lorsqu'il dit à Ogata que « l'être humain est si faible », il juge l'humanité à la lumière de sa propension à se laisser enivrer par une puissance qui la dépasse et qui risque d'échapper à son contrôle. Mais le jeune scientifique dévoyé rachète sa faute en utilisant son invention contre Godzilla et en payant de sa vie pour préserver le monde d'une menace encore plus grande que la bombe atomique. Pour William Tsutsui¹⁹, les scrupules du chercheur japonais et son suicide sacrificiel font de la science nippone une *bonne science*, alors que la science américaine, responsable de la naissance de Godzilla, est *mauvaise*. Tsutsui semble cependant oublier que le docteur

¹⁹ W. TSUTSUI, *op. cit.*, p. 36.

Yamane, autre figure de l'homme de science dans *Godzilla*, estime que la bête doit devenir prioritairement un sujet d'étude. Il n'accepte pas que le gouvernement veuille détruire ce spécimen unique en dépit de la menace qu'il fait peser sur le Japon. Un tel arrivisme scientifique tend au contraire à démontrer que la recherche peut se révéler immorale. De plus, le docteur Serizawa n'est pas exempt, lui non plus, de toute inclination discutable. Lors d'une interview avec le jeune savant, un journaliste lui dit avoir eu vent de ses recherches par un scientifique allemand, ce qui semble embarrasser au plus haut point Serizawa, et celui-ci s'empresse de nier catégoriquement avoir de quelconques relations avec un Allemand. Une telle association de deux anciennes puissances, unies militairement pendant la guerre, semble au contraire suggérer que les recherches de Serizawa ont été entamées depuis plusieurs années, peut-être même pendant le conflit. Même s'il affirme que sa découverte est le fruit du hasard, il n'en demeure pas moins que, sans la victoire américaine et le choc psychologique des bombardements atomiques, la science japonaise et allemande aurait pu être utilisée dans l'intérêt des puissances de l'Axe²⁰.

Cette collaboration scientifique entre le Japon et l'Allemagne nazie en temps de guerre est énoncée de manière non équivoque dans *Frankenstein Conquers the World* (I. Honda, 1965). Juste avant la chute de Berlin en 1945, le cœur du monstre du docteur Frankenstein (qui est ici Allemand et non pas Suisse comme dans le roman de Mary Shelley) est transporté par un *U-Boot* jusque dans l'océan Indien où

²⁰ Ajoutons que le ressentiment de Serizawa envers les Américains doit être assez vif puisque qu'il a perdu un œil pendant la guerre.

un rendez-vous a été fixé avec un sous-marin japonais. Les sous-mariniers allemands remettent le cœur aux Japonais et celui-ci est amené à l'hôpital militaire d'Hiroshima afin que des chercheurs puissent en percer les secrets et ainsi « sauver de 80 à 90% des militaires japonais qui meurent sur le champ de bataille ».²¹ Mais nous sommes le 6 août au matin et une bombe atomique anéantit la ville²², empêchant ainsi les soldats de l'armée impériale d'accéder à l'immortalité et de gagner la guerre.

Le progrès scientifique doit nécessairement donner lieu à une évolution morale, car sinon, ses conséquences peuvent se révéler néfastes. Comme le dit le professeur Shiragami dans *Godzilla vs. Biollante* (K. Omori, 1989) : « Godzilla and Biollante aren't monsters. It's the unscrupulous scientists who create them who are monsters ». La science doit contribuer au bien-être de l'homme et non pas précipiter sa chute. Un tel axiome constitue un thème majeur de la science-fiction nippone. Dans *Godzilla*, Serizawa prêche pour une utilisation pacifique de la science et c'est son dispositif, et non l'armée, qui détruit le monstre et le critique Julien Carbon a raison d'affirmer que « dans un pays où l'armée est alors interdite, cette mise en avant de l'intelligence scientifique au service de l'humanité sonnera comme un véritable hymne à la reconstruction du pays ».²³

²¹ Cette idée d'une collaboration scientifique entre le Japon impérial et l'Allemagne nazie est loin d'être totalement fictive : lors de la capitulation du troisième Reich en mai 1945, un U-Boot, l'*U-234*, en route vers le Japon, se rendit aux Alliés. Il transportait, entre autres, 3,5 kilogrammes de l'isotope U-235, ce qui représente environ 1/5 de la quantité requise pour la fabrication d'une bombe atomique. Voir à ce propos Clay Blair, *Hitler's U-Boat War, the Hunted 1942-1945*, p. 694.

²² Le film est sorti en août 1965, seulement une semaine avant le 20^e anniversaire du bombardement.

²³ J. CARBON, *op. cit.*, p. 47.

Cette conception utopique de la science est même renforcée par des avertissements provenant des confins de l'univers. Plusieurs films de Honda dépeignent souvent les relations tumultueuses de l'espèce humaine avec une race extra-terrestre (*uchujin*) dont les intentions belliqueuses sont masquées par cet idéal d'une science mise au service du bien de la civilisation. Ainsi, dans *Monster Zero* (I. Honda, 1966), les habitants de la planète X affirment être prêts à partager avec les hommes les bienfaits de leur médecine en leur transmettant les données nécessaires à la fabrication d'un remède contre le cancer. Mais il s'agit d'une ruse, car leur objectif consiste évidemment à envahir la terre. Le scientifique Ryochi dans *The Mysterians* (I. Honda, 1957) est lui aussi berné : il croit naïvement qu'un haut savoir technologique témoigne nécessairement d'un cheminement moral excluant tout mauvais usage de la science. Aveuglé par le discours pacifique d'une race extra-terrestre, Ryochi exhorte les humains à se soumettre pour le bien de la planète. Il croit que l'homme, dépassé par son savoir, n'a pas atteint la maturité nécessaire pour épargner à la Terre le sort du monde des Mysterians dont la civilisation fut décimée il y a 100 000 ans par une guerre thermonucléaire. Ces visiteurs se présentent comme des émissaires de paix, ayant tiré des leçons de leur passé belliqueux, et leur supériorité scientifique devrait, selon Ryochi, préserver la Terre d'un embrasement nucléaire. Les scientifiques sont vus comme des médiateurs de paix alors que les militaires sont dépeints comme les responsables des guerres. Les Mysterians font d'ailleurs appel à des hommes de science afin d'intercéder en leur faveur auprès de l'armée pour éviter une guerre inutile. Mais lorsque Ryochi comprend que ces prétendus pacifistes n'ont en réalité pas évolué sur le plan éthique, car la science reste à leurs yeux un instrument de domination, il se retourne contre eux et adresse un

ultime avertissement aux hommes : « The tragedy of the Mysterians is a good example for us. Don't use science in the wrong way. Don't repeat the tragedy ». Le début de l'âge atomique a prouvé que la sagesse ne va pas toujours de pair avec la science et l'homme doit au plus vite s'engager sur la voie de la raison afin d'éviter la catastrophe. Le progrès scientifique ne doit pas être une source d'angoisse mais, au contraire, faire triompher la raison sur les tendances auto-destructrices des hommes. Les Mysterians représentent ainsi un contre-modèle à l'utopie générée par l'essor de la science.

Godzilla et plusieurs *kaiju* constituent de surcroît une sévère mise en garde contre la prolifération des armes atomiques. En 1954, les États-Unis n'ont plus le monopole nucléaire (les Russes possèdent la bombe atomique depuis 1949), les Américains testent leur première bombe à hydrogène en 1952 (suivis des Russes l'année suivante) et la « parité nucléaire »²⁴ sera établie dès 1957 quand l'Union soviétique démontrera sa capacité balistique avec le lancement réussi au mois d'août de la première fusée intercontinentale (ICBM) et la mise en orbite en octobre de *Sputnik 1*. Le discours de Serizawa dans *Godzilla* fait directement référence à la course aux armements de la guerre froide: « Les nations se disputent sans cesse des armes nouvelles. Bombes contre bombes, missiles contre missiles, fusées contre satellites. Autant d'engins que le monde civilisé lance contre la civilisation ». À la fin du film, les paroles pessimistes du docteur Yamane laissent présager un funeste

²⁴ L'expression est utilisée par Paul-Marie de la Gorce, journaliste et historien, lors d'une interview avec André Champagne dans *Les grands conflits du 20^e siècle*, Éditions du Septentrion et Société Radio-Canada, 1996, p. 177.

destin pour l'humanité (soulignons que ce passage fut coupé dans la version américaine) :

Le monstre est mort. C'est une victoire mais une victoire sans lendemain. Les hommes continueront à expérimenter des engins de mort toujours plus terribles et l'on verra surgir du fond de l'océan d'autres monstres, et la civilisation des hommes périra tout entière.

Seul l'humanisme de Serizawa est porteur d'un certain espoir, mais le constat fataliste du docteur Yamane rend le sacrifice rédempteur du jeune savant inutile face à l'inexorable destin de l'humanité.

La peste atomique

La lugubre prophétie du docteur Yamane à la fin de *Godzilla* est clairement illustrée en 1957 dans *The Mysterians*. Le sort de cette race apatride aux visées colonisatrices constitue une préfiguration symbolique de celui des hommes dotés d'armes de destruction massive : la guerre nucléaire a non seulement réduit en cendres leur planète, mais a aussi entraîné d'autres terribles séquelles : les rescapés ont légué à leur descendance un lourd héritage génétique, conséquence directe de l'exposition à la radioactivité : infectés de strontium 90²⁵, 80% de la progéniture des Mysterians est « anormale ». L'hérédité des effets pathogènes de la bombe constitue donc l'un des thèmes importants du film. L'incident du *Daigo Fukuryu Maru* montrait ainsi au monde entier les dangers des *shi no hai* (cendres mortelles), retombées radioactives des explosions atomiques.

Déjà à Hiroshima et à Nagasaki, malgré une censure sévère des Américains jusqu'en 1952, le monde apprenait, dans les semaines qui ont suivi les explosions, les effets sur l'organisme humain des émissions de radioactivité. En effet, Wilfred Burchett, premier journaliste occidental à s'être rendu, clandestinement, à Hiroshima, décrivait à la une du *Daily Express* du 5 septembre 1945 les effrayants symptômes d'un mal étrange affligeant les survivants du bombardement : « Sans raison apparente, leur santé vacille. Leurs cheveux tombent. De taches bleuâtres apparaissent sur leurs corps. Et puis ils se mettent à saigner, des oreilles, du nez, de la bouche ».²⁶ Burchett donne le nom de « peste atomique » à cette pathologie et ajoute « ce que j'écris doit servir d'avertissement au monde entier ».²⁷ Les victimes de ces radiations furent par la suite baptisées *hibakusha* (irradiés). Non seulement furent-elles traitées comme des cobayes et vécurent-elles avec la peur de la mort et de la maladie (les irradiés sont trois fois plus sujets à développer un cancer)²⁸, mais elles durent aussi subir l'exclusion sociale.

Godzilla ne personnifie pas seulement le pouvoir destructeur de la bombe, mais aussi ses séquelles à long terme : à Hiroshima, « 50% des victimes ont été tuées par les effets mécaniques de l'explosion, 35% par les émissions de chaleur, 15% par la radioactivité ».²⁹ Brûlés, défigurés, portant en eux les résidus du rayonnement radioactif, les irradiés sont une effroyable incarnation de la bombe tout comme

²⁵ Le strontium est l'un des produits les plus dangereux de la fission nucléaire. Il peut se substituer au calcium et entraîner le cancer des os, des maladies cardio-vasculaires ou encore des malformations chez un fœtus irradié.

²⁶ François MALYE, « L'homme qui défia la censure », *Sciences et avenir*, n° 582, août 1995, p. 28.

²⁷ *Ibid.*, p. 28.

²⁸ Bruno BIROLI, « Irradiés, négligés, oubliés », *Le Nouvel Observateur*, n° 1601, juillet 1995, p. 13.

Godzilla. Si Honda soutenait que le monstre était une façon de « rendre la radioactivité visible »³⁰, force est d'admettre que les *hibakusha* constituent également une véritable tératologie des retombées radioactives.³¹ D'ailleurs, les victimes des attaques du monstre sont atomisées (l'un des plans les plus pathétiques de *Godzilla* montre un médecin muni d'un compteur Geiger détecter chez une petite fille une dose massive de radioactivité : FIGURE 6) et on le localise dans l'océan grâce à ses émissions radioactives.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIGURE 6
Une jeune victime des radiations dans *Godzilla* (Honda, 1954)

²⁹ Id., « Le soleil de mort », *Le Nouvel Observateur*, n° 1601, juillet 1995, p. 12.

³⁰ *Op. cit.*, *Monster Graffiti*.

³¹ Ishiro Honda a par ailleurs réalisé trois films dont les personnages ont subi une mutation due aux radiations atomiques : *The H-Man* (1958), *Human Vapor* (1960) et des hommes-champignons dans *Mantago* (1963).

De plus, l'anthropomorphisme associé à Godzilla en tant que personnification de la bombe atomique se retrouve dans le langage des *hibakusha* : quand ils évoquent leur expérience, ils disent tout simplement : « J'ai rencontré la bombe ». ³² *The Mysterians* reste sans doute l'un des films de science-fiction nippon qui exprime le mieux cette peur de voir les dommages de la radioactivité perdurer et même menacer la survie de l'espèce. Les malformations affligeant la descendance des Mysterians constituent une allusion directe aux « enfants de la bombe ». Atomisés dans le ventre de leur mère, les enfants nés après l'explosion d'Hiroshima souffraient de graves dégénérescences comme la microcéphalie (tête minuscule) ou encore de retards mentaux. Depuis 1986, après la catastrophe de Tchernobyl, le taux moyen de cancer de la thyroïde est passé de 1,8 à 4,7 % au Bélarus. En fait, on calculait au début des années 1990 que 3,8 millions de personnes avaient été irradiées dans le monde, conséquence directe de l'usage militaire ou civil de l'énergie nucléaire. ³³ La peur de la mutation génétique (qui reste cependant non prouvée) hante plusieurs *hibakusha* qui renoncent ainsi à la perspective de fonder une famille : « Ma femme et moi avons décidé de ne pas avoir d'enfants. Elle n'était pas hibakusha, mais nous n'avons pas voulu prendre le risque de mettre au monde un handicapé », déclare l'un des atomisés d'Hiroshima, Akihiro Takahashi ³⁴.

³² Marc EPSTEIN, « Les témoins de l'apocalypse », *L'Express international*, n° 2299, 3 août 1995, p. 31.

³³ *Hibakusha dans le monde*, Éditions Kodansha, 1991.

³⁴ B. BIROLI, *op. cit.*, « Irradiés, négligés, oubliés », p. 10.

Les Mysterians n'affichent cependant pas les mêmes scrupules : ils demandent le droit de s'accoupler avec des terriennes afin de perpétuer leur race. La réaction hostile des autorités japonaises face à cette singulière requête n'est pas sans évoquer l'ostracisme dont les *hibakusha* furent l'objet dans les années d'après-guerre : plusieurs mariages furent annulés après les bombardements atomiques si l'un des futurs mariés avaient été contaminés par les retombées radioactives. La crainte d'une mutation génétique rendait l'union tout simplement inconcevable.

La danger permanent des effets radioactifs de la bombe est également souligné dans *Gamera: Guardian of the Universe* (1995). La jeune scientifique, Nagamine, fait remarquer à Yonemori que le plutonium constitue un terrible legs pour les générations futures et ce dernier doit admettre que la durée de demi-vie du plutonium 239 est de... 24 000 ans : « It'll remain on Earth for hundreds of thousands years ». Et ces paroles de la scientifique reprennent le discours bien connu des films *kaiju* : « We're the ones creating such things. Perhaps we're destroying our own civilisation ». En outre, dans *The Mysterians*, les seules traces de la première attaque des extra-terrestres sont la disparition d'un village et le niveau élevé de radioactivité. De plus, le rayon thermique utilisé par les Mysterians « contient de puissants rayons gamma », autre élément qui renvoie à une explosion atomique, d'autant plus que ces rayons sont les plus dangereux, car il s'avère particulièrement difficile de s'en protéger. De surcroît, les effets destructeurs des rayons des Mysterians s'estompent en fonction de l'éloignement de leur source, exactement comme dans le cas d'une explosion nucléaire.

L'ambivalence de l'énergie nucléaire

Dans la majorité des films des années 1960 et 1970, Godzilla cesse de personnifier la menace nucléaire pour devenir un héros défenseur du Japon. Y a-t-il lieu de voir dans cette métamorphose un changement de perception de l'énergie atomique? Dans son célèbre discours « Des atomes pour la paix », le président Eisenhower proposa qu'un organisme international soit responsable de la gestion des matières fissibles afin d'en développer l'usage pacifique. Une conférence fut tenue en août 1955 à Genève pour débattre de cette nouvelle orientation de la puissance nucléaire, sujet suscitant l'enthousiasme des scientifiques du monde entier. Plusieurs pays mirent alors en chantier de vastes programmes destinés à l'implantation de centrales productrices d'énergie électronucléaire.

Pour Hélène Puisseux, « Godzilla, figure peut-être de l'ambivalence du nucléaire, destructeur et bienfaiteur... »³⁵ et, à ce titre, la puissance atomique peut se révéler pour les Japonais une source d'énergie capitale. Cette ambivalence de perception se trouve déjà esquissée dans le premier *Godzilla* puisque Serizawa nourrit l'espoir de trouver une saine application à sa découverte, dont il juge la puissance supérieure à l'énergie nucléaire.

³⁵ Hélène PUISEUX, *L'apocalypse nucléaire et son cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, Collection 7^e art, 1987, p. 118.

La conception faustienne et très occidentale du chercheur responsable de la dérive dangereuse de la science est fortement nuancée dans la science-fiction nipponne. Le scientifique japonais est généralement perçu comme un individu aux nobles desseins victime de quelque sombre organisation cherchant à lui ravir ses inventions. Souvent, les scientifiques apportent leur précieux concours aux militaires. Dans *Varan the Unbelievable* (I. Honda, 1957), les soldats collaborent étroitement avec des scientifiques, tiennent compte de leur avis (en fait, ces derniers donnent l'impression de diriger les opérations) et l'un d'eux a même mis au point un nouvel explosif très puissant dont l'emploi premier consiste à faire écrouler des parois rocheuses afin de faciliter la construction de bâtiments.³⁶ Son usage initial n'est donc en rien militaire, ce qui accrédite cette idée d'un Japon pacifique n'utilisant ses armes que sous la contrainte d'une menace.

De plus, une technologie japonaise apte à contribuer de façon significative à l'issue d'une guerre renvoie à cette idée que le Japon dispose aussi d'hommes de science capables de mettre leur génie au service de l'armée, tout comme les États-Unis qui ont gagné la guerre grâce à la science atomique. La collaboration des militaires et des scientifiques permet donc de tuer le monstre, l'empêchant ainsi d'atteindre la capitale.

³⁶ Cette idée semble faire écho au programme d'études *Plowshare* (charrue) imaginé en 1957 par la Commission pour l'énergie atomique américaine. On voulait explorer les différentes applications civiles des explosions nucléaires comme, par exemple, l'aplanissement de montagnes pour la construction d'autoroutes ou encore la déviation de cours d'eau. Les Soviétiques envisagèrent également une telle utilisation de la puissance atomique, mais tous eurent tôt fait d'abandonner cette orientation pacifique du nucléaire devant les coûts élevés de ces explosions et leurs éventuelles retombées radioactives.

Cette idée d'une technologie nipponne rivalisant avec celle des États-Unis est reprise dans *Atragon* (I. Honda, 1965). Il faut relever la scène dans laquelle le *Red Satan*, submersible nucléaire de la dernière génération, poursuit un sous-marin de Mu. Le bâtiment américain s'aventure alors dangereusement sous sa limite d'immersion et une défaillance technique l'empêche de remonter : la pression devient trop forte et le sous-marin implose. Plus tard, à la poursuite du même sous-marin ennemi, *l'Atragon* n'est bien sûr nullement gêné par la pression des grands fonds. En fait, plusieurs films de science-fiction japonais reprennent cette idée d'un Japon dont l'avance technologique en fait le dernier rempart face à la destruction de la planète, soulignant ainsi cette supériorité fantasmée du Japon sur les autres grandes puissances planétaires. L'invention de Serizawa qui tue le monstre dans *Godzilla*, le sous-marin révolutionnaire d'*Atragon*, le croiseur spatial Gothen de *War in Space* (seul moyen de vaincre des envahisseurs extra-terrestres) sont autant d'éléments qui viennent atténuer ce sentiment d'infériorité technologique d'après-guerre face à la science américaine. Le premier ministre de l'époque, Kantaro Suzuki, résumait bien cet état de fait en affirmant que le Japon avait perdu la guerre non pas à cause d'un manque d'esprit martial ou militaire, mais parce que le pays manquait de cet esprit scientifique qui permet les percées technologiques.³⁷

³⁷ Barak KUSHNER, « Gojira as Japan First Postwar Media Event », *Godzilla's Footsteps: Japan Pop Culture on the Global Stage*, Palgrave Macmillan, 2006, p. 48.

Un moindre mal

Plusieurs *kaiju eiga* posent le dilemme de l'utilisation de l'arme atomique pour détruire les monstres, mais, à chaque fois, cette alternative, jugée contraire aux valeurs morales du Japon, est écartée. La bombe atomique est si redoutée que les Japonais en viennent presque à préférer la perspective d'affronter Godzilla! Même quand la menace d'une invasion pèse sur le pays, comme dans *Atragon* ou encore dans *The Mysterians*, les Japonais se gardent bien de recourir à la bombe atomique (même s'ils ne disposent pas de l'arme nucléaire, on présume que les États-Unis pourraient leur la procurer en vertu des accord de défense de 1951). « We must not use H-Bombs under any circumstances. It means our ruin » : une telle position exprimée par le docteur Adachi dans ce dernier film constitue le leitmotiv du cinéma de science-fiction japonais.

En 1984, Godzilla, pour son trentième anniversaire, est tiré d'une longue léthargie de neuf ans et amorce une nouvelle série de films. Conscient du fait que l'infantilisation du personnage a jadis provoqué la défaveur du public³⁸, Tanaka fait à nouveau du monstre une force incontrôlable et destructrice. Il faut dire que la conjoncture mondiale offre un cadre propice au retour de Godzilla : après la détente des années 1970 dans les relations Est-Ouest et la signature de traités limitant les armes nucléaires stratégiques (les traités SALT), la première moitié de la décennie

³⁸ « This character change was responsible for his decline. It was a mistake. », a déclaré notamment Tanaka dans *People Magazine* le 14 janvier 1985.

1980 fut marquée par de nouvelles tensions entre Washington et Moscou. L'invasion de l'Afghanistan par l'URSS et l'arrivée à la Maison-Blanche en novembre 1980 du républicain Ronald Reagan, déterminé à redonner aux États-Unis une supériorité stratégique en matière d'armement nucléaire, provoquent un nouveau climat de méfiance réciproque entre les deux superpuissances. En outre, le président américain lance en 1983 le projet *Strategic Defence Initiative*, mieux connu sous le nom du projet *Guerre des étoiles*, un système de défense stratégique révolutionnaire utilisant des rayons laser, sur terre et dans l'espace, pour intercepter et abattre, dès leur lancement, tout missile balistique soviétique dirigé contre les États-Unis ou leurs alliés. Les détracteurs du projet soutiennent qu'un tel système pourrait inciter les Soviétiques à mettre au point une nouvelle génération de missiles difficilement détectables ou qu'il leur suffirait simplement d'en multiplier le nombre afin de submerger une telle défense. La perspective d'un échange nucléaire fatidique refait alors surface, suscitant l'inquiétude dans le monde.

Dans *Godzilla 1985* (K. Hashimoto, 1984), un débat est engagé entre les autorités japonaises, américaines et soviétiques sur un éventuel emploi de l'arme atomique pour tenter de tuer le monstre. Les représentants des deux grandes puissances de la guerre froide insistent pour neutraliser Godzilla avec des ogives nucléaires, mais les Japonais craignent que les bombes causent plus de dégâts que Godzilla. Ils invoquent entre autres les retombées radioactives et aussi le fait que Russes et Américains, ne sachant trop l'étendue des ravages que provoqueraient leurs attaques nucléaires, veulent saisir l'occasion pour en évaluer les effets.

Cette idée de faire des Japonais des « cobayes » est souvent évoquée dans l'histoire des bombardements nucléaires de la Deuxième Guerre mondiale. Hiroshima avait été, jusqu'au 6 août, épargnée des bombardements classiques afin que les Américains puissent estimer les dommages imputables à leur nouvelle arme. La bombe d'Hiroshima (*Little Boy*) était fabriquée avec de l'uranium alors que celle de Nagasaki (*Fat Man*) contenait du plutonium. Pour Keiji Nakazawa, survivant d'Hiroshima, « les États-Unis ont évidemment expérimenté sciemment deux techniques différentes pour en mesurer les effets ». ³⁹ Le journaliste Robert Guillain partage cet avis quand il déclare que le bombardement de Nagasaki « a été justifié par l'intention des Américains de comparer les effets de deux bombes de composition différente ». ⁴⁰

Dans *Godzilla 1985*, le Premier ministre refuse de laisser les Américains ou les Russes utiliser la bombe sur le sol japonais : « Le Japon ne possède, ni n'utilise la puissance nucléaire. Il est donc contraire à son éthique d'en faire usage ». Sur l'échiquier politique de la guerre froide, le Japon se présente ainsi comme une nation pouvant faire entendre raison aux puissances nucléaires, un pays dont le gouvernement, par son influence pondératrice, peut contribuer à préserver le monde d'un cataclysme atomique. D'ailleurs, le Japon a toujours joué un rôle actif en matière de désarmement nucléaire : chaque année, il soumet à l'assemblée générale de l'ONU une résolution demandant l'élimination totale des armes atomiques.

³⁹ « Comment j'ai survécu à Hiroshima », *Historia*, n° 583, juillet 1995, p. 19.

⁴⁰ Interview avec Robert Guillain, *Le Monde*, 3 août 1995, p. 4.

La volonté des Américains et des Russes d'éliminer Godzilla démontre un autre aspect commun au monstre et à la menace de la puissance nucléaire : les deux constituent un danger pour le monde. Ce constat est clairement énoncé dans *Godzilla vs. Destroyer* (T. Okawara, 1995). Dans la première partie du film, le niveau d'énergie atomique de Godzilla augmente rapidement. Le monstre est sur le point d'exploser, provoquant ainsi une déflagration nucléaire dépassant la puissance totale de tout l'arsenal atomique mondial. Une telle explosion entraînerait l'embrasement de la planète!

Par son taux de fission nucléaire trop élevé, Godzilla incarne, de manière exponentielle, la bombe A dont le principe de fonctionnement repose sur la rupture de noyaux d'atomes, une telle rupture libérant de grandes quantités d'énergie (c'est ce type de bombe qui s'est abattu sur Hiroshima et Nagasaki). Mais les Japonais disposent d'une arme pouvant peut-être contrer cette menace : le *Super X 3*, sorte d'avion futuriste conçu pour « parer aux accidents de la centrale nucléaire ». Comme le souligne Shusuke Kaneko, Godzilla n'incarne pas tant aujourd'hui la menace du bombardement atomique que celle de la multiplication des centrales nucléaires au Japon⁴¹ et du risque que peuvent représenter de telles installations. L'archipel compte 55 centrales nucléaires qui fournissent 35% de l'énergie électrique du pays.

⁴¹ Alain VÉZINA, « Monstre sacré, entretien avec Shusuke Kaneko », *Séquences*, n° 228, novembre-décembre 2003, p. 8.

Cette crainte des Japonais semble par ailleurs justifiée, car le développement de l'énergie atomique civile au Japon fut jalonné de nombreux accidents. Par exemple, le 30 septembre 1999, un accident à l'usine nucléaire de Tokaimura fait 2 morts, provoque l'irradiation de 439 personnes et oblige 310 000 autres à rester confinées chez elles. Le 9 août 2003, 4 employés furent tués et 7 autres blessés dans un accident à la centrale de Mihama et, en juillet 2007, la plus grande centrale du pays (et du monde), la centrale Kashiwazaki-Kariwa, est fermée suite à un séisme qui a provoqué un incendie et une fuite d'eau radioactive.

Dans *Godzilla vs. Megaguirus* (T. Tezuka, 2000), Godzilla, après son attaque de 1954, réapparaît en 1966 à Tokai pour s'alimenter de la radioactivité de la première centrale nucléaire du Japon (ce motif visuel est par ailleurs déjà présent dans *Godzilla 1985* : FIGURE 7). Le gouvernement prend alors une décision radicale : renoncer à l'énergie nucléaire afin d'éviter d'attirer le monstre. On développe ainsi des sources d'énergie alternatives *propres* comme l'énergie hydraulique, éolienne et solaire, mais elles ne suffisent plus : le Japon s'engage alors dans un vaste programme de recherches qui aboutit en 1996 à la production d'une nouvelle forme d'énergie : le plasma. Mais celle-ci attire également Godzilla et le gouvernement doit en interrompre la production, du moins officiellement, car un laboratoire de Tokyo poursuit des recherches secrètes sur cette énergie qui possède un potentiel destructeur équivalent à la puissance nucléaire. Elle sert en effet à alimenter un canon orbital qui peut générer un trou noir artificiel qu'on compte utiliser afin d'aspirer Godzilla.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIGURE 7

Godzilla s'emparant d'un réacteur nucléaire dans *Godzilla 1985* (Hashimoto, 1984)

La première expérience des applications militaires de cette nouvelle forme d'énergie n'est pas sans évoquer l'expérience d'Alamogordo⁴² : un site secret, des militaires et scientifiques portant des lunettes protectrices et des effets destructeurs similaires à une explosion atomique (éclair aveuglant, souffle puissant, formation d'un cratère). Mais le docteur Yoshizawa incarne la bonne conscience s'opposant aux desseins secrets et vénaux de Sugiura, membre du gouvernement, et le prévient: « Aussi, une fois que nous aurons détruit Godzilla, il faudra qu'il n'en reste aucune trace [de l'énergie plasma]. Nous ne devons pas refaire la même erreur ». Mais

⁴² Site d'essai, dans le désert du Nouveau-Mexique, de la première explosion atomique de l'histoire, le 16 juillet 1945.

l'audace prométhéenne des scientifiques va engendrer un autre monstre (une distorsion spatio-temporelle, conséquence du test, va être à l'origine de l'apparition de Megaguirus), tandis que l'inconscience de Sugiura conduit Godzilla à Tokyo, le monstre étant attiré par le plasma à l'Institut scientifique. Lors du premier affrontement contre Godzilla dans *Godzilla vs. Destroyer*, le *Super X 3* parvient à congeler le monstre avec des obus de cadmium, contrôlant ainsi la fission. Il faut souligner que cette idée de *geler* Godzilla, métaphore de la maîtrise du feu atomique, se retrouve aussi dans *Godzilla Against MechaGodzilla* (M. Tezuka, 2002) puisque le robot adversaire du monstre est doté du « canon zéro-absolu » projetant un rayon réfrigérant de 273,15 degrés sous zéro. Mais ce contrôle de l'énergie nucléaire est toujours momentané et, dans *Godzilla vs. Destroyer*, le cœur de Godzilla, comparé à un véritable réacteur nucléaire, est sur le point de se désintégrer, de *fondre*, conséquence d'un autre phénomène : la fusion nucléaire. Godzilla risque de se liquéfier en un gigantesque magma en fusion de matière radioactive et couler à travers un trou béant traversant la planète. Cette défaillance de son *cœur* évoque bien sûr l'un des pires accidents pouvant survenir dans une centrale nucléaire : le *Syndrome chinois*. Godzilla rappelle ainsi une catastrophe comme celle de Three Mile Island⁴³ en 1976 ou celle de Tchernobyl en 1986 où l'un des réacteurs de la centrale avait commencé à fondre et à brûler, provoquant deux explosions et un incendie qui engendra un large nuage radioactif. Le bilan officiel de la tragédie de Tchernobyl fait état de 31 morts, 300 personnes durent être hospitalisées et 135 000 évacuées des

⁴³ Premier incident dans l'histoire des centrales nucléaires. Le mauvais fonctionnement d'une soupape entraîna un manque de réfrigérant et le cœur du réacteur commença à fondre. La population des environs fut évacuée.

régions contaminées. Il faut toutefois ajouter à cette liste les 10 000 hommes qui, de 1986 à 1989, prirent part aux opérations de décontamination et succombèrent suite à leur exposition prolongée à la radioactivité.

Lors du retour de Godzilla en 1984, le réalisateur Kohji Hashimoto déclarait : « In the first Godzilla movie in 1954 [...] the message was against nuclear testing. This time the theme is broader : the risk of nuclear energy in all its forms ». ⁴⁴ Les films du nouveau cycle amorcé par *Godzilla 1985* sont conformes à cette vision. Ainsi, dans *Godzilla vs Destroyer*, le monstre incarne successivement toutes les menaces associées à la puissance nucléaire, que son usage soit militaire ou pacifique. Le message du film est clair : le plus grand danger de l'énergie atomique, advenant une escalade entre pays belligérants ou encore un désastre comme celui de Tchernobyl, réside dans la propagation de ses effets sur tout le globe, menaçant ainsi toute l'espèce humaine. Cette idée avait pourtant été battue en brèche dans les années 1960 par l'émergence d'une nouvelle conception de la puissance nucléaire : la réduction de la taille des bombes et leur plus grande précision, afin d'en faire des armes tactiques, destinaient désormais l'arme atomique à un usage « limité » dans une zone de guerre circonscrite. La terrifiante perspective d'une guerre atomique généralisée et de ses répercussions à grande échelle semblait écartée.

⁴⁴ David KALAT, *A Critical History and Filmography of Toho's Godzilla Series*, McFarland, 2007 [1997], p. 162.

Mais dans les années 1980, les pacifistes remettent en question cette idée de ravages nucléaires « limités ». En 1983, Carl Sagan, physicien et astronome, décrit « l'hiver nucléaire » : il affirme que l'explosion de seulement 0,5 % de l'ensemble des bombes nucléaires existant dans le monde (soit 100 mégatonnes) produirait d'épais nuages masquant les rayons du soleil. L'étiollement des récoltes provoquerait une famine causant la mort de plus de 2,5 milliards de personnes. Le sol gelé, la neige et la glace contaminées par la radioactivité provoqueraient une grave pénurie d'eau. Il est donc illusoire de prétendre contenir les effets d'une guerre nucléaire ou encore de croire qu'ils ne s'étendront pas au-delà des frontières des nations qui y seront engagées. Ce constat s'applique tout autant pour les catastrophes issues du développement de l'énergie nucléaire civile. Le nuage radioactif de Tchernobyl, poussé par les vents, dépassa les frontières : du 26 avril au 5 mai 1986, il traverse pratiquement toute l'Europe de l'Ouest, de la Finlande à la Pologne, de l'Allemagne à l'Italie. La Suède enregistre un taux alarmant de xénon et de krypton et le Sud-Est de la France s'inquiète du niveau élevé de césium 137. L'Ukraine et la Biélorussie ont subi près de 70% des retombées et certains pays d'Europe cessent l'importation de viandes, poissons, légumes provenant de ces deux républiques soviétiques. La presse fit grand écho de la progression du nuage autour de la planète, éveillant ainsi la conscience de la population aux dangers de l'énergie atomique.

Shusuke Kaneko fait une allusion à la contamination nucléaire dans le Pacifique dès la scène d'ouverture de *Gamera : Guardian of the Universe* (1995). À bord d'un vaisseau militaire escortant un bâtiment transportant du plutonium, le capitaine et son second discutent du danger de leur cargaison :

- If anything should happen to the transport, the Pacific will become the ocean of death.
- With the one ton of plutonium on that ship, you could make more than one hundred Nagasaki-type A-bombs.
- No need to take the trouble of making bombs. Inhaling only one millionth of a gram is sufficient to cause cancer ».

La sortie du film coïncide non seulement avec le 50^e anniversaire des bombardements atomiques sur le Japon, mais aussi avec la reprise des essais nucléaires français sur l'atoll de Mururoa⁴⁵ en 1995, essais qui ont suscité une vive opposition internationale, en particulier celle des pays de l'Océanie. D'ailleurs, l'obsession du personnage de Yonemori sur les conséquences d'une fuite de plutonium dans l'océan n'est pas sans évoquer l'anxiété des pays du bassin du Pacifique inquiets des tirs sous Mururoa.⁴⁶

Depuis 1975, les déchets radioactifs s'accumulent sous l'atoll, conséquence des essais souterrains, et une fuite de ces substances vers l'océan Pacifique constitue une hypothèse de plus en plus envisagée, surtout depuis la découverte de failles et de fractures dans la roche entourant les puits où explosent les charges nucléaires. « Dès lors du strontium 90, du césium 137 et d'autres radio-éléments, dont certains ont une durée de vie de plusieurs milliers d'années, pourraient d'ici à cent ans contaminer l'océan et, à terme, la biosphère ».⁴⁷ La perspective d'un tel désastre écologique suscite dès lors une inquiétude permanente.

⁴⁵ De 1966 à 1974, cet atoll a été le théâtre de 44 essais nucléaires français réalisés dans l'atmosphère et leurs conséquences sur l'environnement et la santé des Polynésiens n'ont jamais été clairement établies. À partir de 1975, les tirs ont eu lieu dans le sous-sol de l'atoll pour ensuite se faire sous le lagon dès 1981.

⁴⁶ Ce sont d'ailleurs les essais français dans le Pacifique qui seront à l'origine de la mutation du monstre dans le *Godzilla* américain de Roland Emmerich (1998).

⁴⁷ Sylvie ROUAT, « Chronique d'une mort annoncée », *Sciences et Avenir*, n° 582, août 1995, p. 35.

Le Japon : nouvelle puissance nucléaire?

Dans la perspective du réarmement de la nation, le Japon, afin de rivaliser militairement avec les grandes puissances comme la Chine, serait-il prêt à mettre de côté ses scrupules pour se doter de l'arme nucléaire? Kazuki Omori aborde cette question dans *Godzilla vs. King Ghidorah* (K. Omori, 1991). Des voyageurs temporels remontent le cours de l'histoire jusqu'en 1944 afin d'y trouver un dinosaure, qui n'est autre que Godzilla qui n'a pas encore subi la mutation atomique, et le téléportent en 1992 dans la mer de Béring. Mais, face à la nouvelle menace de King Ghidorah, le gouvernement nippon envisage une ultime alternative : irradier le dinosaure téléporté dans la mer de Béring pour en faire Godzilla. Ainsi, King Ghidorah trouvera un adversaire à sa mesure.

Mais le Japon, en vertu de sa Constitution pacifiste, ne dispose pas d'armes atomiques dont les retombées seraient susceptibles d'engendrer la mutation souhaitée. Un riche homme d'affaires, Shindo, dévoile alors que sa compagnie possède un sous-marin nucléaire caché en Asie du Sud-Est. Le gouvernement est bien sûr troublé par une telle révélation, mais les circonstances excluent d'emblée tout jugement sur les agissements de Shindo. Étant l'un de ceux qui a façonné le Japon en un puissant empire commercial, il voulait en assurer la défense, même au détriment des dispositions constitutionnelles. Il propose de se servir des missiles nucléaires du bâtiment pour *créer* Godzilla! Il est intéressant de souligner que les premières versions du scénario relataient la possession de l'arme atomique par le gouvernement nippon! Omori précise à ce propos :

They were hiding it in order to use it to revive Godzilla in the event of a national emergency. But we then decided the people of Japan should not have anything like a nuclear weapon, it was kind of like a policy... Godzilla movies are basically antinuclear movies, so we should not use that type of story, especially in an entertainment movie like Godzilla.⁴⁸

Une fois Godzilla de retour, il parvient certes à vaincre King Ghidorah, mais il constitue à nouveau une menace contre le Japon (d'autant plus que les radiations du sous-marin japonais ont augmenté sa taille!), métaphore de la puissance nucléaire qui se retourne fatalement contre un pays qui en fait usage, victime des conséquences inévitables des représailles ennemies (FIGURE 8).

[illustration retirée / image withdrawn]

FIGURE 8

Godzilla absorbant une dose massive de radiations provenant d'un sous-marin dans *Godzilla vs. King Ghidorah* (Omori, 1991)

De plus, avant même que le sous-marin atomique japonais ne se rende dans la mer de Béring, le dinosaure a déjà été exposé à la radioactivité. Un sous-marin nucléaire fut jadis perdu dans ces eaux et, n'ayant jamais été renfloué, ses émissions

⁴⁸ S. Ryfle, *op. cit.*, p. 269.

de radioactivité ont fait muter le dinosaure de Lagos en Godzilla, au grand dam des hommes du futur : « Unlike our age, nuclear energy is everywhere. Wherever we teleported the dinosaur, the birth of Godzilla was inevitable ». Un tel constat sur la prolifération de l'énergie nucléaire, en dépit des efforts de contrôle de l'AIEA⁴⁹, n'a jamais été aussi vrai si on prend en compte le nombre de pays possédant l'arme atomique, ceux qui envisagent de s'en doter et, depuis la fin de la guerre froide, le trafic nucléaire entre les pays de l'Est et l'Europe de l'Ouest.

⁴⁹ Agence internationale de l'énergie atomique.

CHAPITRE 2

GODZILLA ET LE MIRACLE ÉCONOMIQUE

L'anthropomorphisme de plus en plus associé à la popularité de Godzilla auprès d'un jeune public a fortement contribué à une image de plus en plus clownesque du personnage. Dès 1964, une scène de *Ghidrah, The Three-Headed Monster*, montre Godzilla, Mothra et Rodan se « parlant » entre eux, scène qui a toujours agacé le réalisateur Ishiro Honda. L'année suivante, dans *Monster Zero*, Godzilla se livre même à une petite danse. Honda proteste vivement, mais les producteurs décident toutefois de conserver le plan qui, selon eux, augmentera la popularité de Godzilla auprès des enfants⁵⁰. Il faut dire que Honda a toujours essayé de rendre une tonalité sérieuse dans ses films : « Je ne crois pas qu'un monstre doit être un personnage comique »⁵¹. Cette approche explique sans doute que la réalisation de films tels que *Son of Godzilla* (1967) ou encore le désastreux *Godzilla vs. Megalon* (1973) ne lui fut pas confiée, la Toho lui préférant Jun Fukuda, réalisateur qui n'a jamais hésité à verser dans la parodie, situant ainsi sa démarche

⁵⁰ Selon le caméraman Teisho Arikawa, Eiji Tsuburaya, contrairement à Honda, approuvait ce point de vue.

⁵¹ E. GODZISZEWSKI, *The Illustrated Encyclopedia of Godzilla*, Daikaiju Enterprises, 1996.

aux antipodes de celle de Honda. Peu avant sa mort en 1993, Honda expliqua ainsi son absence au générique de certains films de la série :

There were scheduling problems, and also, Toho decided that they did not want people to feel that monster films had to be directed by me... Frankly, I was having a hard time humanizing Godzilla the way Toho wanted anyway.⁵²

Il semblerait toutefois que cette *humanisation* plus ou moins heureuse de Godzilla corresponde davantage à l'humeur des Japonais, alors que le pays nage en pleine prospérité économique.

Pour que le Japon devienne le rempart brisant la vague communiste déferlant sur l'Asie pendant la guerre froide, il était impératif d'en faire une puissance économique. Par conséquent, la renaissance de son appareil de production devint une priorité nationale. Le pays, rassuré par l'engagement des Américains à défendre son territoire, pu ainsi limiter ses dépenses militaires et investir dans ses capacités industrielles. La progression économique se fit à une vitesse fulgurante : l'économie nipponne se développa selon un taux annuel de 10,5 % dans les années 1950 et 1960 (avec toutefois une baisse au milieu des années 60). Durant la même période, le taux de croissance du reste du monde atteignit à peine une moyenne de 4,75%. Un historien, Yoshikuni Igarashi, affirme : « In 1960s Japan, a place overflowing with optimism inspired by the economic growth, the monster could not find a place other than caricatures. The darkness that prevailed in the first two films of the mid-1950s had vanished from the screen and Japanese society ». Godzilla est maintenant « tamed and transformed », devenant ainsi « a guardian of postwar Japan's

⁵² S. RYFLE, *op. cit.*, p. 43.

prosperity ». ⁵³ William Tsutui ajoute même : « In a reconstructed, growing, increasing self-confident postwar Japan, audiences had no interest in seeing a creature knock down Tokyo Tower, new highways, or the budding skyline, the very symbols of Japan's economic revival ». ⁵⁴

La menace écologique

Mais l'ascension économique du pays ne se déroule pas sans conséquences négatives. Les répercussions environnementales constituent un premier prix à payer pour un développement industriel effréné. Les usines pétrochimiques, les aciéries, les industries automobiles déversent des tonnes de produits toxiques dans la nature. Exprimée naïvement dans une chanson d'enfant ⁵⁵ apposée à de nombreux plans de cheminées crachant leur fumée toxique dans *Godzilla's Revenge* (I. Honda, 1969), la menace écologique deviendra une préoccupation de plus en plus sérieuse dans le *kaiju eiga* et pour cause : la population japonaise souffre de plus en plus des effets délétères de la pollution industrielle dès l'après-guerre. En 1959, les scientifiques découvrent que des habitants dispersés autour du village de Minamata meurent des suites d'un empoisonnement au mercure, conséquence de l'ingestion de poissons contaminés. On estime aujourd'hui qu'entre 100 000 et 200 000 personnes ont été victimes à divers degrés de la « maladie de Minamata ». Au début des années 1970,

⁵³ Yoshikuni IGARASHI, *Bodies of Memory : Narrative of War in Postwar Japanese Culture, 1945-1970*, Princeton University Press, 2000, p. 121.

⁵⁴ W. TSUTSUI, *op. cit.*, p. 86.

⁵⁵ En voici les paroles les plus significatives : « They destroy everything. Megaton, smog and exhaustion, that's the real monsters! ».

le taux de pollution de rivières arrosant Tokyo, Osaka, Fukuoka et Nagoya atteint un seuil alarmant et de nouvelles maladies frappent les Japonais. En certains endroits, le riz provenant de rizières contaminées par du cadmium provoque une infection très douloureuse des os et des muscles. Durant l'été de 1970, Tokyo, pour la première fois de son histoire, est enveloppée de smog! Le *kaiju eiga* va, une fois de plus, donner un visage monstrueux (FIGURE 9) à cette nouvelle calamité qu'est la pollution industrielle avec *Godzilla vs. The Smog Monster* (Y. Banno, 1971).⁵⁶

[illustration retirée / image withdrawn]

FIGURE 9

Hedora : un amalgame de produits toxiques dans *Godzilla Final Wars* (Kitamura, 2004)

⁵⁶ En 2006, un film de monstre de la Corée du Sud, *The Host*, raconte les méfaits d'une créature née de la pollution du fleuve Han.

Le *monstre de fumée* se nomme en fait Hedora (du japonais *hedoro* : boue), créature protéiforme née d'un amalgame de déchets polluants qui passe bien près de terrasser Godzilla sous des litres de produits toxiques. En 1995, Shusuke Kaneko brandit à nouveau la menace écologique dans *Gamera : Guardian of the Universe*. Les Japonais sont cette fois la proie d'oiseaux géants, nommés Gyaos, dont les caractéristiques génétiques laissent supposer qu'ils furent créés par une ancienne civilisation. Mais ces monstres se sont vite mués en de féroces prédateurs qui, échappant au contrôle de leurs créateurs, ont littéralement dévoré cette civilisation. Quand Yonemori s'interroge sur la soudaine réapparition de Gyaos dans le Japon d'aujourd'hui, Nagamine émet l'hypothèse qu'une fois l'antique civilisation disparue, les oiseaux, faute de nourriture pour survivre et menacés d'extinction, n'ont eu d'autre choix que de pondre et cacher des œufs et que l'environnement moderne s'est révélé un milieu favorable à leur éclosion : « Carbon dioxide, rising levels of nitric acid compounds, increases in ultraviolet radiation, with such drastic changes in our environment, anything is possible ». Kaneko illustre cette conjecture par des images d'archives montrant la détérioration de l'environnement due aux activités humaines. Le moment est venu pour la civilisation des hommes de payer le prix de son insouciance.

Les monstres et la représentation des problématiques économiques

Après le ralentissement momentané provoqué par le choc pétrolier de 1973, l'économie japonaise connaît une croissance soutenue qui aboutira à la prospérité de la décennie suivante. Dans les années 80, rien ne semble vouloir freiner la

domination économique mondiale du Japon. Son taux de croissance, de l'ordre de 5 à 6%, représente le double de celui des États-Unis et de l'Europe. L'industrie automobile nipponne, par exemple, représente 25% du marché, faisant ainsi du pays le second producteur au monde. Le Japon semble aussi sur le point de prendre les devants sur les Américains dans d'autres secteurs comme l'électronique de consommation et l'informatique. Mais plusieurs Japonais, dont l'histoire nationale reste marquée par les catastrophes, qu'elles soient provoquées par l'homme ou la nature, gardent en eux cette conscience de la fragilité des entreprises humaines. Une calamité peut s'abattre à tout moment sur le pays, entraînant la chute de l'économie, aussi prospère soit-elle. Par exemple, le tremblement de terre de Kobe en 1995 a occasionné la fermeture du port. Or, environ 12% des exportations japonaises y transitaient, ce qui faisait de la cité un centre de distribution majeur pour presque toute la marchandise destinée à l'Asie. Le commerce mondial en fut affecté.

Cette inquiétude qu'un désastre de grande ampleur puisse provoquer l'effondrement de l'économie nipponne est soulevée dans *Godzilla 1985* : lors d'une conférence, le Ministre des finances affirme que « si Tokyo est complètement détruite, toute notre économie est perdue ». Dans *Gamera : Guardian of the Universe*, l'attaque du monstre entraîne la fermeture de la Bourse de Kabutocho, faisant ainsi chuter dramatiquement le cours du yen et, dans le second film de la trilogie, un gros titre de presse rassurant précise, suite à l'attaque du Japon par des insectes monstrueux, que « *Impact on Japan's Economy Could Be Limited* ». La croissance économique du Japon suscita bien sûr l'envie de plusieurs pays, mais

engendra aussi une méfiance face à ce qui ressemblait de plus en plus à une hégémonie commerciale.

Les partenaires commerciaux européens et américains du Japon se sont plaints d'ailleurs de l'invasion des produits nippons sur leur marché intérieur et l'interdiction faite à leurs propres produits d'entrer au Japon. En refusant de libéraliser les marchés, le monstre économique qu'était désormais le Japon menaçait l'économie occidentale. Même si les pays occidentaux ont tenté de juguler les effets tentaculaires du protectionnisme économique nippon, en mettant en place notamment des tarifs additionnels ou en demandant au Japon de limiter ses exportations, les compagnies nippones ont contourné ces barrières en investissant massivement en Occident par l'acquisition de conglomérats, d'usines et même de plantations de café!

L'économie florissante des années 1980 semble obnubiler les Japonais : « Japan is rich and people can buy whatever they want. But what is behind that wealth? Nothing very spiritual. Everyone's so concerned with the material, and then Godzilla rips it all apart. I suspect that is good for us to see ».⁵⁷ La réussite économique des années 1980 fait naître chez plusieurs Japonais un sentiment de supériorité et c'est souvent à ce moment que surgissent les monstres pour punir l'Homme de sa vanité.

⁵⁷ Propos de Tomoyuki Tanaka rapportés par Peter Carlson et Neil Gross dans *People Magazine*, 14 janvier 1985.

Godzilla vs. King Ghidorah constitue sans doute la meilleure métaphore des répercussions négatives de la prospérité économique du Japon des années 80. Le film raconte l'arrivée de voyageurs du futur venus mettre en garde le Japon de sa destruction imminente par Godzilla. Le monstre va détruire les centrales nucléaires, les radiations vont se propager, provoquant cancers et mutations, faisant ainsi du Japon une terre désolée et inhabitable.

Ces prophètes de malheur vont toutefois proposer une audacieuse solution : remonter le temps avec leur machine jusqu'en 1944, en pleine guerre du Pacifique, et y trouver le dinosaure qui, en 1954, deviendra Godzilla suite à son exposition aux effets des tests nucléaires. Il faudra alors téléporter la bête en 1992, l'empêchant ainsi de subir la mutation atomique de 1954. Ainsi, Godzilla disparaîtra purement et simplement de l'Histoire. Le dinosaure se trouve sur l'île de Lagos, au moment où une garnison japonaise subit une attaque des forces américaines. Les voyageurs du futur assistent à la sanglante bataille et à l'arrivée de la bête préhistorique qui, d'instinct, défend son territoire en massacrant les Américains (et sauvant ainsi les soldats japonais!). Le saurien est alors téléporté en 1992 dans la mer de Béring, à l'abri, croit-on, de toute expérience atomique. Mais la bienveillance des visiteurs du futur n'était qu'un leurre : avant leur départ de Lagos, ils laissent trois étranges créatures qui, irradiées par les explosions de 1954, deviendront un monstre tricéphale attaquant le Japon de 1992 : King Ghidorah. Emmy, l'un des voyageurs du futur qui trahira ses compagnons en prenant partie pour les Japonais (elle est elle-même

Japonaise), explique pourquoi des hommes du futur (aux traits caucasiens)⁵⁸ veulent s'en prendre au Japon des années 1990 :

Au 21^e siècle, le Japon est devenu une puissance économique plus gigantesque encore, qui achète même des territoires aux pays déficitaires, en Amérique du Sud, en Afrique (...) et, à la fin du 22^e siècle, le Japon devient le premier pays du globe, avec un territoire plus étendu que celui de la Chine, des États-Unis ou de l'antique Union soviétique...

Emmy et ses compagnons font en réalité partie d'une organisation radicale nommée *Equal Environment of Earth* dont l'objectif consiste à entraver la progression économique du Japon pour imposer un nouvel ordre mondial plus égalitaire. En faisant du Japon des années 1990 un monceau de cendres, nul doute que le pays en sera réduit à une économie du Tiers-Monde et ne représentera plus une menace pour la prospérité commerciale de l'Occident. Le message du film est clair : le Japon doit contenir les effets mondiaux de sa croissance économique démesurée, car elle menace directement l'ordre économique mondial. Cette perspective se concrétise à partir de 1992, malgré des causes inverses à celles énoncées dans *Godzilla vs. King Ghidorah* : la bulle financière éclate et le Japon connaît alors, à l'instar de plusieurs pays de l'Asie orientale quelques années plus tard, une grave récession. Résultat : la crise a un impact mondial et la chute des devises asiatiques incite les consommateurs américains à profiter des bas prix des produits importés d'Asie, augmentant ainsi le déficit commercial américain. L'égoïsme insouciant des industriels nippons explique sans doute le mépris des hommes du futur pour le Japon d'aujourd'hui. Lorsque Emmy veut venir en aide aux Japonais, on lui réplique : « Pour un pays

⁵⁸ Plusieurs critiques ont souligné l'ethnicité non équivoque des deux Occidentaux : l'un d'eux, Wilson, semble Américain et l'autre, Gurenchiko, serait Russe.

pauvre d'Extrême-Orient, pour un État aussi insignifiant, englouti dans sa prospérité, saccagé par un monstre, pourquoi faudrait-il en faire autant? » Le verdict de la postérité est sans appel : la suffisance du Japon et son obsession aveugle dans le miracle économique entraînera son déclin. Ce discours pessimiste fait de *Godzilla vs. King Ghidorah* un film prémonitoire si on prend en compte la crise des années 1990 qui provoquera des faillites d'institutions financières et d'entreprises, une hausse du taux de chômage (de 1,5% à 5,5%) et du nombre de sans-abri ainsi qu'une augmentation sans précédent du nombre de suicides et même de décès par excès de travail (*karôshi*).

Jadis débiteur des États-Unis, le Japon est devenu l'un des ses principaux créanciers. La spectaculaire ascension économique du Japon reste sans aucun doute la plus belle revanche des Japonais sur les vainqueurs de la guerre du Pacifique. Il ne faut pas oublier que le Japon fut d'abord et avant tout vaincu par la puissance industrielle colossale des États-Unis qui a permis aux forces militaires américaines de déployer un arsenal qui, dès 1943, surclasse le potentiel de guerre nippon. Le pilonnage des grands centres industriels de l'archipel et la guerre sous-marine ont réduit de façon dramatique l'approvisionnement des forces armées en matériel. En outre, la raréfaction du combustible a contraint la flotte impériale à l'inaction et a conduit l'aviation aux missions-suicide du type *kamikaze*. Ironiquement, ce sont les États-Unis qui ont principalement contribué au redressement économique du Japon d'après-guerre : en 1950, d'importants capitaux ont été injectés dans l'industrie nipponne afin que celle-ci soit en mesure de fournir le matériel de guerre aux militaires américains engagés dans la guerre de Corée.

La puissance industrielle du Japon d'après-guerre écrase littéralement le modèle occidental. En 1991, 65 % du déficit commercial des États-Unis est attribuable à sa dette contractée avec le Japon. Dans *Godzilla vs. King Ghidorah*, la revanche économique japonaise devient encore plus significative du fait que l'un des ses principaux artisans fut jadis un militaire vaincu par la formidable machine de guerre des États-Unis. Parmi les soldats sauvés par le dinosaure sur l'île de Lagos se trouvait un général, Shindo. Celui-ci, après la guerre, construira un vaste empire commercial, empire qui, selon les dires d'Emmy, deviendra le plus grand conglomérat du monde! L'anthropologue Bernard Bernier fait justement observer que, dans le Japon d'après-guerre : « On abandonne la recherche de la grandeur à travers le succès militaire. Désormais, l'économie devient le moyen d'assurer la grandeur du pays ». ⁵⁹ Et c'est littéralement Godzilla qui permet cette revanche : « Un dinosaure a sauvé l'homme qui a bâti notre économie », rappelle le professeur Mazaki dans *Godzilla vs. King Ghidorah*. Quand l'empire commercial du Japon est menacé par King Ghidorah, Shindo n'hésite pas à ressusciter Godzilla afin de le défendre : « Godzilla a sauvé la garnison, maintenant il sauve le Japon ». À l'instar des renégats du futur, il s'imagine qu'un monstre servira ses desseins. Godzilla est-il maintenant le protecteur de la prospérité économique nationale? En réalité, il n'en est rien, car une fois que Godzilla a tué King Ghidorah, il constitue à nouveau une menace pour la pays. Shindo reconnaît son erreur et il est prêt à en payer la prix, alors que Godzilla détruit la cité et approche de l'immeuble dont le dernier étage est occupée par les bureaux de sa compagnie.

⁵⁹ Vincent MIRZA, *Bernard Bernier, le Japon en transition*, Montréal, Éditions Varia, 2007, p. 44.

L'édifice en question est très connu des Japonais : il s'agit du nouvel Hôtel de ville de Tokyo, surnommé *Bubble Tower*⁶⁰, situé dans le quartier de Shinjuku à Tokyo. Érigé au coût de 160 milliards de yens, cet imposant immeuble suscite chez les Japonais des sentiments mitigés, car ils le considèrent comme un exemple des excès engendrés par la prospérité des années 1980. Shindo demeure dans son bureau: « I nearly died on Lagos Island. The dinosaur saved me. The prosperity I built is being destroyed by the same dinosaur. How ironic! ». À travers la fenêtre, Shindo se retrouve face à face avec Godzilla. Le monstre donne même l'impression de le reconnaître, mais punira néanmoins Shindo pour son excessif orgueil. Le monstre rugit et lance sa flamme radioactive. Shindo et l'édifice, tous deux symboles vaniteux du nationalisme économique, disparaissent, destruction cathartique libérant pour un temps le Japon de ses obsessions liées à l'expansionnisme économique.

Dans *Godzilla vs. Mothra* (1992), un autre homme d'affaires, totalement cupide et arriviste, Tomokane, fait aussi preuve d'une arrogance démesurée. Alors que Mothra dévaste la cité, il hurle de la fenêtre de son bureau : « Vas-y! Encore plus! Je vais rebâtir toute la ville! ». Les projets de Tomokane, financés par le gouvernement nippon, ont entraîné la déforestation de l'île d'Infant et fait des environs du mont Fuji un paysage stérile et désolé. De plus, il tient à tout prix à récupérer l'œuf géant de Mothra puis les Cosmos, prophétesses lilliputiennes appartenant à une antique civilisation, afin d'en tirer des bénéfices liés à une

⁶⁰ Il s'agit d'un nom qui fait référence à la *bulle financière*, résultat de la spéculation boursière et immobilière de la fin des années 1980.

éventuelle exploitation commerciale. Mais l'attaque des monstres et l'éruption du Fuji anéantissent tous ses projets de développement et son subordonné le prévient qu'il devra bientôt payer le prix de son inconscience, tant écologique que morale.

Dans *Godzilla vs. Megaguirus*, Sugiura fait preuve de ce que le major Tsujimori qualifie de « bêtise incommensurable » : en voulant à tout prix grimper les échelons de la hiérarchie gouvernementale et pourvoir le pays « d'une richesse énorme » grâce au développement de l'énergie plasma, il expose Tokyo à l'attaque de Godzilla et se rend ainsi responsable de la mort de milliers de gens. Mais il apaise sa conscience en affirmant que « chaque pays se doit de faire ses propres recherches secrètes » et ainsi rivaliser en puissance, tant économique que militaire, avec les autres nations.

Les assauts répétés des bêtes atomiques contre les cités constituent aussi une critique de l'expansionnisme économique du Japon. Tout comme les gratte-ciel témoignant de la puissance industrielle du pays, Godzilla s'est vu lui aussi grandir démesurément de film en film. En 1954, il mesurait 50 mètres; en 1984, il en atteignait 80 et, au début des années 90, plus de 100! « La croissance rapide de Godzilla peut s'expliquer par la croissance à la verticale des villes japonaises, qui s'ajoute à leur extension en largeur », ⁶¹ observe Yasuyoshi Tabe lors de la sortie de *Godzilla vs. King Ghidorah*.

⁶¹ Yasuyoshi TABE, « Ainsi parlait Godzilla, roi des monstres », *Courrier international*, Hors-série, n° 3, octobre 1992, p. 39.

Depuis le retour de Godzilla dans les années 80, les villes japonaises sont plus que jamais dévastées par les monstres : « Quand je voyais le monstre détruire des villes et semer le désordre, je me sentais libéré »⁶², déclarait le réalisateur Kazuki Omori lors du tournage de *Godzilla vs. King Ghidorah*. Shusuke Kaneko affirme lui également que toutes ces destructions des cités par les monstres lui permettent de se *défouler*. Les Japonais étouffent et on peut comprendre en quoi les ravages de Godzilla peuvent être vus ici comme un défolement, une expérience cathartique vécue dans un pays surpeuplé en quête d'espace⁶³, un espace que les projets immobiliers des années 80, conséquence de l'euphorie générée par le boum économique, a encore réduit. Depuis 2003, la croissance économique du Japon a repris et le pays reste la première puissance économique d'Asie. Mais la Chine pourrait bien, dans un proche avenir, lui ravir ce titre avec une main d'œuvre industrielle bon marché. Or, Godzilla veille à la suprématie économique de sa patrie et c'est peut-être pourquoi il surgit au beau milieu de Hong Kong à la veille de la rétrocession, dès l'ouverture de *Godzilla vs. Destroyer*.

⁶² *Ibid.*, p. 39.

⁶³ Le Japon est un pays très montagneux et un tiers de la population occupe seulement 1% des terres. Dans certains quartiers de Tokyo, la densité de la population est de 8600 habitants au kilomètre carré.

CHAPITRE 3

UN PANTHÉON MONSTRUEUX

La peur du sacré

Lors du premier test atomique (le *Trinity Test*), le 16 juillet 1945 à Alamogordo, au Nouveau-Mexique, un témoin, le général Farrell, décrivait le grondement de la bombe « pareil à un avertissement du Jugement dernier. À ce moment, nous comprîmes que nous avions eu, être infimes, l'audace sacrilège de toucher aux forces jusqu'ici réservées au Tout-Puissant »⁶⁴. Paroles teintées d'une terreur superstitieuse auxquelles les propos du producteur Tomoyuki Tanaka semblent faire directement écho : « Godzilla est un animal sacré envoyé par les dieux pour annoncer aux hommes d'aujourd'hui l'horreur de la guerre atomique »⁶⁵. C'est d'ailleurs pourquoi le professeur Hayashida dans *Godzilla 1985* ne désire pas tuer le monstre : « Godzilla est un avertissement. Je veux juste le renvoyer d'où il vient ». Il comprend que Godzilla, par sa force de représentation, constitue peut-être l'ultime rempart à la folie destructrice de l'Homme en possession de l'arme atomique.

⁶⁴ R. JUNGK, *Plus clair que mille soleils*, Paris, Arthaud, 1958, p. 179-180.

⁶⁵ Y. TABE, *op. cit.*, p. 38-39.

Les hommes ont besoin de Godzilla pour raviver le souvenir de l'apocalypse nucléaire, d'où l'importance de ne pas le faire disparaître définitivement. Tanaka ajoute : « The theme of the film, from the beginning, was the terror of the Bomb. Mankind had created the Bomb, and now nature was going to take revenge on mankind ». ⁶⁶ En faisant preuve d'inconscience, l'Homme s'expose à un châtement divin digne de l'Apocalypse, l'ironie voulant de surcroît qu'il périsse par sa création ⁶⁷. Le pouvoir de la science engendre chez lui des ambitions démiurgiques qui, fatalement, causeront sa perte comme le pense Chujo dans *Godzilla : Tokyo S.O.S.* : « We have made a killing machine with the bones from Godzilla. We musn't forget that. Somewhere, we crossed the line between mortals and gods. You must remember man made nuclear weapons which brought Godzilla back, and that was a mistake ». Que Godzilla soit l'incarnation vivante de la bombe atomique n'étonne guère dans la mesure où cette arme, de par sa puissance dévastatrice, semble se prêter à l'anthropomorphisation. Ronald Takaki souligne cette vision animiste quand il rapporte la description d'un témoin, Isidor Rabi, de l'explosion de *Trinity* : « Suddenly, there was an enormous flash of light, the brightest light I have ever seen. It blasted; it pounced; it bored its way right through you (...) It looked menacing. It seemed to come toward one ». ⁶⁸ Une telle évocation de la bombe pourrait fort bien

⁶⁶ S. RYFLE, *op. cit.*, p. 20. Au fil de ses nombreuses entrevues, Tanaka insiste toujours sur la dimension symbolique de Godzilla. En 1980, il a déclaré : « *Godzilla is the son of the atomic bomb. He is a nightmare created out of the darkness of the human soul. He is the sacred beast of the apocalypse* ».

⁶⁷ Le 31 mai 1945, Henry Stimson, ministre de la guerre, déclara que l'énergie nucléaire pouvait, soit conduire à la fin de la civilisation; soit la conduire à son plus haut degré de perfection. Cette idée d'une technologie qui se retourne contre l'Homme est fort bien illustrée quand il affirme que l'énergie atomique pourrait bien devenir « un Frankenstein qui nous dévorera ».

⁶⁸ Ronald TAKAKI, *Hiroshima : Why America Dropped the Atomic Bomb*, Little, Brown and Company, 1995, p. 15.

décrire Godzilla. Même le directeur scientifique du projet Manhattan, Robert Oppenheimer, ne peut s'empêcher de comparer l'explosion d'Alamogordo à une puissance démiurgique, en l'occurrence le dieu hindou Vishnu. Les paroles de celui-ci, que Oppenheimer avait lues à Berkeley dans un texte sacré, lui reviennent alors en mémoire : « Maintenant, je suis devenu un compagnon de la mort, un destructeur de mondes ».

Dans le *Godzilla* de 1954, lorsque le monstre dévaste l'île d'Odo, les paysans l'associent eux aussi à un dieu vindicatif dont le courroux ne peut être apaisé que par un sacrifice humain. Les insulaires⁶⁹ se livrent alors à une danse rituelle afin de calmer la colère du monstre. Mais l'homme civilisé et profane ne saurait voir dans ce primitivisme de quelconques vertus salvatrices : quand Godzilla attaque Tokyo, l'homme moderne déploie tout un arsenal militaire et technologique afin d'éradiquer la menace. Ce sentiment d'arrogance vacille toutefois au fur et à mesure que le monstre détruit la ville, consacrant ainsi la victoire de la Nature sur la civilisation et, du sommet d'une tour, un journaliste croit à peine à ce qu'il voit : « Is the world going to be destroyed by a two million-year-old monster? ». L'homme moderne doit s'avouer vaincu et, tout comme les paysans de l'île, renoue avec des rites propitiatoires pour conjurer le péril. La nation japonaise prie et écoute un hymne pour éloigner le monstre (FIGURE 10), la modernité ayant fait place aux croyances archaïques, l'homme civilisé faisant acte d'humilité devant des puissances qu'il ne

⁶⁹ Dans *Mothra vs. Godzilla*, les habitants de l'île dévastée par les essais atomiques accusent l'homme civilisé d'avoir « joué avec le feu du diable ».

peut contrôler. Né du feu nucléaire, Godzilla, perversion de la nature et de la science, perpétue le génocide atomique et sa fureur est momentanément apaisée par la mort expiatoire de Serizawa, sacrifice qui encore une fois rappelle les croyances ancestrales évoquées par les pêcheurs de l'île.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIGURE 10
L'hymne à la paix dans *Godzilla* (Honda, 1954)

Ishiro Honda, réalisateur de nombreux *kaiju eiga*, avait une conception bien particulière de Godzilla et de ses congénères. Pour lui, les monstres géants sont des êtres dépourvus d'intentions malveillantes qui, par leur gigantisme, provoquent des destructions apocalyptiques :

Les monstres sont des êtres tragiques, il n'ont pas de mauvaise volonté : ils sont nés trop grands, trop forts, trop lourds... C'est leur tragédie. Ils n'attaquent pas volontairement l'humanité mais, par leur dimension physique, ils causent des dommages et font du mal. Alors l'homme se défend contre eux.⁷⁰

Le producteur Tanaka partage ce point de vue : « Godzilla n'est ni bon, ni mauvais. Il se contente de détruire tout ce qui lui barre la route ».⁷¹ Cette absence d'intentionnalité est un peu à l'image du fatalisme à travers lequel les Japonais appréhendent le cortège de catastrophes naturelles qui frappent souvent le pays,⁷² et comme le dit Robert Guillain :

Il y a chez les Japonais une extraordinaire disponibilité à la catastrophe : celle-ci fait partie de la vie et ils l'acceptent, ils s'y préparent. C'est sans doute cette disposition qui leur donne la force de passer à travers la tempête, de braver la fin du monde...⁷³

Il est par ailleurs intéressant de noter que le sort d'Hiroshima et de Nagasaki « ne fut longtemps rattaché à aucune responsabilité concrète. Comme si l'on ne savait pas d'où venait la Bombe. Comme s'il s'agissait d'une catastrophe naturelle, d'un tremblement de terre : un choc énorme, beaucoup de malheur, mais sans responsable précis, sinon la fatalité ou le cours des choses ».⁷⁴ La mémoire et l'imaginaire collectifs nippons restent fortement marqués par les décrets de la nature (rappelons le violent séisme de Tokyo de 1923 suivi d'un tsunami) et les monstres en sont justement la personnification.

⁷⁰ Ces propos d'Ishiro Honda sont cités par Guy Mariner Tucker dans *Age of the Gods : A History of the Japanese Fantasy Film*, Brooklin, NY, Daikaiju Publishing, 1996, p. 127. Le comportement un peu maladroit de Godzilla dans *Mothra Against Godzilla* constitue un très bon exemple de cette hypothèse.

⁷¹ Y. TABE, *op. cit.*, p. 39.

⁷² Soulignons que le Japon subit annuellement 20% des séismes les plus violents enregistrés dans le monde.

⁷³ Interview avec Robert Guillain, correspondant à Tokyo de l'agence de presse Havas au cours de la guerre du Pacifique, *Le Monde*, 3 août 1995, p. 4.

⁷⁴ Interview avec Shuichi Kato dans *L'Express International*, n° 2299, 3 août 1995, p. 40.

Baragon provoque des tremblements de terre, hantise plus que jamais présente depuis le séisme de Kobe en 1995⁷⁵ et celui de Kashiwazaki en 2007; le vol de Mothra (papillon géant), Ghidrah (dragon tricéphale) et Rodan (ptérodactyle) causent des vents destructeurs (FIGURE 11) tout comme le réveil de Varan. Séismes, raz-de-marée, éboulis, sont les conséquences directes des combats titanesques de ces créatures et leur pouvoir de destruction est souvent comparé à des catastrophes historiques (atomiques ou naturelles) qui ont frappé le Japon afin de donner des repères aux spectateurs et en souligner la force dévastatrice. Ainsi, dans *The Mysterians*, l'armée estime que le rayon thermique des envahisseurs a « un pouvoir de destruction équivalent au grand tremblement de terre japonais de 1923 ».

[illustration retirée / image withdrawn]

FIGURE 11
Rodan, métaphore du typhon destructeur, dans *Rodan* (Honda, 1956)

⁷⁵ Le séisme de Kobe le 17 janvier 1995 demeure l'un des pires qui a jamais secoué le Japon. Plus de 6000 personnes ont été tuées et 43 000 blessées. Environ 100 000 édifices ont été endommagés ou détruits. Cette catastrophe accentua le sentiment de vulnérabilité des Japonais, car des bâtiments réputés antisismiques se sont effondrés et les secours ont été inefficaces.

La dimension mythico-religieuse

[illustration retirée / image withdrawn]

FIGURE 12

Mothra, figure du courroux divin, dans *Godzilla Final Wars* (Kitamura, 2004)

Dans *Godzilla : GMK*, les « monstres gardiens » sont l'incarnation d'esprits associés à différents éléments (le ciel, la terre et l'eau). Cette conception animiste des phénomènes naturels n'est pas sans évoquer la vision de l'univers propre aux anciennes religions polythéistes : les monstres, tout comme les divinités shintoïstes (les *kami*), sont présentés comme une force de la nature⁷⁶, une nature que l'Homme,

⁷⁶ La mythologie japonaise abonde en créatures pouvant s'apparenter aux monstres du cinéma nippon. Par exemple, à partir du XVIII^e siècle, la croyance populaire attribue la cause des séismes au *namazu*, un poisson-chat géant vivant sous l'archipel, alors que le principal *kami* de la mer est un dragon.

dans sa vanité, pense pouvoir contrôler, d'où les inévitables affrontements avec ces créatures qui, plus souvent qu'autrement, exercent une action punitive.⁷⁷ Mothra (FIGURE 12) s'en prend aux hommes qui commettent un acte sacrilège (*Mothra*, 1961); Hedorah constitue une mise en garde contre la pollution (*Godzilla vs. The Smog Monster*, 1971); Biollante est un avertissement contre les manipulations génétiques (*Godzilla vs. Biollante*, 1989); Battra s'oppose à la destruction de l'environnement (*Godzilla vs. Mothra*, 1992), tandis que King Ghidorah représente les dangers du nationalisme économique (*Godzilla vs. King Ghidorah*, 1991).

Ce désir de l'Homme de vouloir surpasser la puissance de la nature se trouve éloquemment exprimé dans *Godzilla vs. Mechagodzilla* (T. Okawara, 1993). L'émule mécanique de Godzilla (FIGURE 13) voit son pouvoir décuplé quand Garuda⁷⁸, un avion de combat révolutionnaire, se *fusionne* à lui. Mais une fois Godzilla ramené à la vie par sa fusion avec le ptérodactyle Rodan, le monstre aura finalement le dessus sur son alter ego robotisé. La technologie est surclassée par la Nature. Le lien entre les Japonais et la nature est, comme le démontrent les exemples précédemment cités, un élément récurrent dans le *kaiju eiga* et on peut supposer que la religion traditionnelle de Japon, le *shinto*, exerce ici une certaine influence. N'oublions pas que le shintoïsme reste au Japon le fondement même de la vision du monde et qu'elle implique un lien étroit entre les hommes et la nature et leur proximité avec les *kami*.

⁷⁷ Ce concept du dieu vengeur s'incarne aussi à travers la figure du *Majin*, trilogie de films produite par la Daei en 1966. La *Majin* est une statue géante qui s'anime pour punir des seigneurs qui asservissent cruellement de pauvres paysans.

⁷⁸ Dans le panthéon hindou, Garuda est un oiseau géant et la monture du dieu Vishnu.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIGURE 13
La nature se mesurant à son simulacre technologique
dans *Godzilla vs. Mechagodzilla* (T. Okawara, 1993)

La colère des monstres, provoquée par une offense des hommes envers des êtres supérieurs, semble porter en elle un concept important du shinto : la voie divine (*kannagara no michi*). Le shinto « impose à l'homme de se conformer à la volonté des kami, d'accepter le mode de vie légué par les kami, ses ancêtres, et d'agir toujours en conformité avec le cours normal de la nature »⁷⁹. Il va de soi que d'utiliser le code génétique des ossements du Godzilla mort en 1954 afin de créer Mechagodzilla constitue un sacrilège dans *Godzilla : Tokyo S.O.S.* et l'inscription sur

⁷⁹ Bernard MARILLIER, *Shintô*, Puiseaux, Éditions Pardès, 1999, p. 62.

l'amulette met en garde les militaires et scientifiques imprudents: « Life has to be lived within the time that nature allows ». Par conséquent, « if a taboo is broken or if due worship is not given, the Kami can be provoked to wrath; once this happens, the Kami become angry, chastising, and punishing gods who punish mankind by inflicting calamities ». ⁸⁰

Dans *Godzilla : GMK*, le vandalisme iconoclaste de jeunes voyous est sévèrement puni. Ceux-ci renversent une pierre, symbole de l'un des monstres, enfreignant ainsi l'un des préceptes *shintô* qui veut que tout être ou tout objet inanimé (comme des rochers, des arbres, des îles, etc.) soit une incarnation d'un *kami* et ce manque de respect entraînera leur mort. Les minuscules prêtresses de Mothra dans *Godzilla : Tokyo S.O.S.* préviennent que « no humans being may touch the souls of the dead » et exhortent ainsi les dirigeants japonais à rendre à la mer les ossements de Godzilla. Le Premier ministre, si fier et confiant à la fin de *Godzilla Against Mechagodzilla*, change radicalement sa vision des choses dans la conclusion de *Godzilla : Tokyo S.O.S.* en décidant qu'une fois Godzilla achevé, Mechagodzilla sera mis hors service. Il suit les conseils des prêtresses : « Human beings should recognize their mistakes and correct them. It's the only way they can redeem themselves ». Le Premier ministre fait acte d'humilité, et sa décision semble traduire une volonté conforme à la conduite shintoïste de ne pas interférer dans l'ordre naturel des choses en créant des armes susceptibles de conduire l'humanité à sa destruction.

⁸⁰ Agency for Cultural Affairs, *Japanese Religions: a Survey*, Kodansha International, 1981.

Dans *Godzilla : GMK*, le syncrétisme de Godzilla en fait aussi un *kami*, puisque à travers lui survivent les âmes (*tama*) des morts de la guerre du Pacifique. Par ailleurs, force est de constater que les monstres japonais semblent jouir d'une immortalité qui n'est pas non plus étrangère à la mentalité nipponne. Quand un monstre revient d'un film à l'autre, cette résurrection n'obéit qu'à des impératifs commerciaux, mais lorsque celle-ci se produit dans un même récit, il semble raisonnable de l'associer à un axiome culturel et/ou religieux.

Pour les Japonais, la mort, à l'image du caractère cyclique de toute création, ne représente pas une fin en soi, mais plutôt un *perpétuel devenir*. L'homme, après sa mort, voit son âme survivre et devenir *kami*, croyance qui traduit bien cette idée d'une éternelle évolution des êtres. La philosophie bouddhiste implique elle aussi cette idée de *renaissance sous une autre forme* et les monstres nippons s'insèrent d'emblée dans cette tradition. Les fées nous apprennent que, même si Mothra meurt, elle « vivra pour toujours », car « une nouvelle vie naîtra de l'œuf » dans *Mothra vs. Godzilla*. Rodan aussi meurt, mais son *tama* renaît à travers Godzilla lui-même ramené à la vie dans *Godzilla vs. MechaGodzilla*. De même que Mothra et Baragon qui se réincarnent après leur trépas en King Ghidorah dans *Godzilla : GMK*, Godzilla renaît à travers sa progéniture dans *Godzilla vs. Destroyer* et Biollante amalgame en lui les cellules de Godzilla, d'une rose et d'une jeune fille tuée par l'explosion d'une bombe dans *Godzilla vs. Biollante*.

Parfois, le comportement ambivalent des monstres obéit aux desseins de conquérants extra-terrestres (*Monster Zero*, 1965, *Destroy All Monsters*, 1968,

Godzilla : Final Wars, 2004), les créatures se voyant rarement attribuer une quelconque volonté de faire le bien ou le mal. À l'image des *kami*, les monstres peuvent constituer une menace alors qu'en d'autres circonstances, les hommes jouissent de leur protection.⁸¹ Par ailleurs, la déification des monstres japonais constitue un élément récurrent du genre : Mothra est le monstre protecteur de l'île Infant, Megalon incarne le dieu du royaume sous-marin de Seatopia (*Godzilla vs. Megalon*, 1973), King Seesar est réveillé par les chants d'une prêtresse d'Okinawa (*Godzilla vs. MechaGodzilla*, 1974) et Varan affiche certains traits qui le rapprochent d'un *kappa*, un diable aquatique de la mythologie japonaise, qui attire les enfants dans les rivières afin de les noyer. Certains auteurs comme Riccardo Esposito⁸² associent davantage les monstres japonais aux *oni*, créatures gigantesques habitant les mers, les océans et le ciel, dont les combats sont relatés dans les parchemins de l'époque Heian (794-1192). Mais l'aspect humanoïde de ces êtres, qui ressemblent en fait à des géants à l'abondante chevelure, vêtus d'un pagne et armés d'une massue ou d'un arc (*yumi*), et leur nature plutôt démoniaque tendent au contraire à les distinguer des *kaiju*, créatures reptiliennes dont l'ambiguïté du comportement en font parfois les protecteurs des hommes.

⁸¹ Toutes les forces de la nature ont leur *kami*. Ainsi, au XIII^e siècle, un typhon empêcha les Mongols d'envahir le Japon. Les Japonais virent là une intervention divine et on donna à ce typhon le nom de *kamikaze* qui signifie « vent divin ».

⁸² Riccardo ESPOSITO, « Trente années avec Godzilla », *L'Écran fantastique*, n° 59, 1985, p. 64.

Un décor symbolique

Il est par ailleurs intéressant de constater que les monstres sévissent souvent dans les parages de la plus célèbre montagne de l'archipel : le mont Fuji. Ainsi, *King Kong vs. Godzilla*, *Ghidrah*, *The Three Headed Monster*, *Monster Zero*, *Frankenstein Conquers the World*, *Destroy All Monsters*, *Godzilla vs. Mothra* (version 1992) et, plus récemment, *Godzilla: Final Wars* (FIGURE 14) comportent plusieurs scènes où le mont Fuji sert de décor aux batailles homériques des monstres (FIGURE 15). La récurrence de ce paysage permet encore une fois de rattacher Godzilla et ses congénères à la mythologie japonaise, car :

au Japon, les montagnes et les collines ont de tout temps été vénérés en tant que support matériel des divinités. (...) Quant au Fuji, il a fait l'objet d'un culte dès l'époque ancienne (645-1185) en tant que montagne habitée par les divinités »⁸³.

Dans plusieurs films cités plus haut, Godzilla, Rodan, Mothra et d'autres monstres défendent la Terre contre des extra-terrestres mal intentionnés et leur présence au pied du mont Fuji devient encore plus significative du fait que « ...le Fuji était censé abriter la divinité qui protégeait le pays tout entier »⁸⁴. L'activité volcanique du Fuji, dont la dernière éruption remonte à 1707, a fortement contribué à en faire un lieu marqué par la présence du surnaturel : la vue du panache de fumée s'échappant de son sommet et les flammes qualifiées jadis de « feu divin » (*gojinka*) alimentaient la croyance que la montagne était habitée par une puissance mystérieuse. Celle-ci se manifeste dans *Godzilla vs. Mothra* : le Fuji se réveille et de ses entrailles

⁸³ *Les Cahiers du Japon*, n°96, été 2003, p. 43.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 43.

incandescentes surgit Godzilla, scène magnifique qui atteste une fois de plus de la filiation des monstres nippons avec la mythologie locale.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIGURE 14
Godzilla rugissant devant le mont Fuji dans *Godzilla Final Wars* (Kitamura, 2004)

[illustration retirée / image withdrawn]

FIGURE 15
Les monstres au pied du mont Fuji dans *Destroy all monsters* (Honda, 1968)

Les fantômes du passé

Le Japon a toujours adopté une position ambiguë face à son passé militariste et certains facteurs l'expliquent. D'une part, les Japonais ne comprennent pas pourquoi ils devraient nourrir de quelconques remords, puisque plusieurs figures du régime militariste bénéficièrent de la clémence des Américains. En outre, même Hirohito, chef suprême de l'armée lors de la guerre, fut totalement déresponsabilisé de toutes les questions relatives au conflit. D'autre part, un fort sentiment de *victimisation* imprègne la mémoire de guerre au Japon, les Japonais estimant que les souffrances endurées (en particulier celles provoquées par les bombardements atomiques) sont plus importantes que celles qu'ils ont infligées à l'ennemi. Mais le climat sociopolitique japonais des années 1990 marquera un tournant dans la perception de l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale. Tout d'abord, la mort de l'Empereur sera le premier catalyseur dans le débat sur la responsabilité du Japon dans la guerre du Pacifique : « À partir du moment où les Américains ont décidé de maintenir l'Empereur, responsable n° 1 de la guerre (...) son passé était intouchable et, par conséquent, celui du Japon également », soutient Yoshio Yasumaru, professeur à l'Université Hitosubashi et spécialiste de la question impériale⁸⁵. Mais une fois Hirohito disparu, l'autocritique devient plus sensible parmi la population, surtout chez les victimes de la guerre.

⁸⁵ Éric CONAN, « Le Japon ne veut pas d'histoire », *L'Express International*, n° 2299, 3 août 1995, p. 38.

De plus, en juillet 1993, après un règne ininterrompu de 38 ans, les conservateurs du PLD perdent le pouvoir. Le gouvernement de coalition de Morihiro Hosokawa compte dans ses rangs des hommes aux idées progressistes qui prônent, à divers degrés, la reconnaissance du fait que le Japon a mené une guerre d'agression ou, à tout le moins, commis des « actes d'agression » dans le conflit du Pacifique. Cet aveu de la classe politique⁸⁶ suscita bien sûr une réflexion sérieuse chez la population.

En 2001, Shusuke Kaneko fait de Godzilla dans *Godzilla : GMK* une incarnation des victimes de la guerre du Pacifique. Cette interprétation de Godzilla n'est, du reste, pas nouvelle. Akira Ifukube, compositeur de plusieurs trames sonores de Godzilla (et inventeur de son rugissement), avait déjà avancé cette idée que le monstre était « comme les âmes des soldats japonais tués dans l'Océan Pacifique pendant la guerre »⁸⁷, tout comme l'écrivain Norio Akasaka, qui perçoit en Godzilla une « representation of the spirits of soldiers who died in the South Pacific during the Second World War... ».⁸⁸ Dans *Godzilla : GMK*, un mystérieux prophète annonce le retour imminent de Godzilla :

un animal [qui] représente la volonté collective de survivre de plusieurs milliers de personnes. Cet animal renferme les âmes sans repos des innombrables personnes qui ont péri au cours des terribles batailles du conflit du Pacifique.

⁸⁶ Il s'agit d'un aveu partiel, car les excuses du Premier ministre, issu du Parti socialiste dans un gouvernement de coalition, à l'occasion du 50^e anniversaire de la fin de la guerre, étaient *personnelles*, les membres du PLD ayant refusé qu'elles soient officielles.

⁸⁷ Les propos d'Akira Ifukube sont cités par I. YOSHIKUNI, *op. cit.*, p. 116.

⁸⁸ Jim BAILEY, *Your City Could Be Next*, Asiaweek, 21-28 décembre 1994.

Godzilla ne symbolise plus seulement les fantômes des militaires nippons morts pour la patrie. En effet, quand le commandant Tachibana demande pourquoi des soldats qui se sont sacrifiés pour la nation voudraient aujourd'hui détruire le Japon, sa fille, Yuri, lui répond que « tant d'autres personnes ont souffert en Asie, leurs esprits sont immensément plus nombreux », propos dont la justesse se vérifie dans le bilan de la guerre du Pacifique : 2,5 millions de morts japonais, mais plus de 20 millions de victimes civiles et militaires dans toute l'Asie du Sud-Est. Les paroles de Yuri sonnent comme un véritable acte de confession dans un pays qui, depuis la décennie 1990, découvre et reconnaît ses crimes de guerre. Par conséquent, les Japonais comprennent peu à peu que, dans la guerre du Pacifique, ils n'étaient pas tant les victimes que les agresseurs. Le prophète explique également que Godzilla attaque le Japon parce que « les Japonais veulent oublier ce qui s'est passé. Ils ont jugé préférable d'oublier les souffrances qu'ils ont fait endurer à tous ces gens ». Kaneko stigmatise ainsi plusieurs années de dénis officiels des dirigeants nippons et l'oubli collectif (ou le désintéressement) de la population : « Il y a une vieille tradition japonaise, bien antérieure au XX^e siècle : par principe, on oublie le passé désagréable pour privilégier le présent ».⁸⁹ Godzilla est désormais un châtiment infligé à un pays qui a trop longtemps refusé de reconnaître ses atrocités commises contre les populations de la Chine et du Sud-Est asiatique, victimes de la recrudescence de l'expansionnisme nippon des années 1930. D'ailleurs, l'apparence de Godzilla en fait une véritable figure démoniaque et vengeresse : avec ses yeux entièrement blancs, il

⁸⁹ Interview avec Shuichi Kato dans « Hiroshima, l'arme du déni », *L'Express International*, n° 2299, 3 août 1995, p. 41.

revêt ici son aspect le plus terrifiant de toute la série. Le monstre devient désormais l'expression d'une culpabilité qui pèse sur la conscience nationale et son attaque contre le pays semble plus que jamais justifiée, car des courants d'opinion témoignent toujours d'une volonté farouche de refuser d'incriminer le passé du Japon.⁹⁰

Dans *Atragon*, la démesure de l'empire de Mu constitue non seulement une métaphore des ambitions hégémoniques du Japon impérial, mais reflète aussi le *Hakko Ichiu*, concept qui sous-tend une idéologie dominatrice à l'échelle planétaire. La cosmogonie shintoïste fait du Japon le seul pays créé par les dieux et, avant l'occupation américaine, ce mythe était considéré par les Japonais comme un fait historique. Par conséquent, le peuple nippon, vénérant de plus un empereur à l'ascendance divine, se percevait comme une race élue, dépositaire de desseins obéissant à une volonté supérieure. Le régime théocratique du Japon constitua donc l'un des ferments idéologiques du *Haikko Ichiu* qui marqua fortement l'esprit militariste et conduisit les Japonais à croire que la domination mondiale s'inscrivait dans une perspective imbriquée dans l'ordre divin.⁹¹

⁹⁰ En 1994, par exemple, le Ministre de la justice du cabinet Hata soutient que le massacre de Nankin, où 200 000 Chinois furent tués après la prise de la ville, était une pure fabrication. Ce négationnisme officiel a entre autres alimenté toute la controverse entourant la rédaction des manuels scolaires nippons dans lesquels la vérité historique fut longtemps bafouée afin de ne pas nuire au patriotisme des jeunes japonais. C'est souvent sous la pression de pays jadis victimes de la guerre (par exemple la Chine et la Corée du Sud) que le gouvernement japonais reconnaît les exactions du passé.

⁹¹ Dans la pensée traditionnelle shintoïste, l'une des missions de l'Empereur est de veiller à accroître les dimensions de Japon et de le pourvoir en richesses intérieures, tant matérielles que spirituelles. Ce devoir, signifié par l'expression *iku kuni, taru kuni* (agrandir le pays, aplanir les pays montagneux) rendait ainsi encore plus légitimes les conquêtes nippones de la Seconde Guerre mondiale. De plus, depuis la fin du XIX^e siècle, le Japon imitait les pays occidentaux qui tiraient une partie de leur puissance de leurs conquêtes coloniales.

Le meilleur des mondes

Depuis plus de cinquante ans, les *kaiju eiga* montrent sans répit la destruction de Tokyo et des grandes cités nippones. Mais le peuple japonais traverse ces calamités et on peut sans doute affirmer que ces récits comportent une dimension rassurante, car ils démontrent que le Japon renaîtra toujours de ses cendres, peu importe l'ampleur de la catastrophe qui s'abat sur la pays. Susan Napier⁹² voit en ces films une convention qu'elle désigne sous le nom de *secure horror* : même si le spectateur peut ressentir une certaine inquiétude, provoquée par la lecture du contenu symbolique d'un film de monstres japonais (peur du nucléaire, des catastrophes naturelles, réminiscences de la guerre, etc.), il n'en reste pas moins que le dénouement du récit consacre la victoire, aussi provisoire soit-elle, du peuple japonais et surtout sa survie (à l'exception de *Gamera 3 : Revenge of Iris*, rare exemple d'un dénouement de *kaiju eiga* qui augure une fin pessimiste pour l'humanité). Pour Napier, le *kaiju eiga* est « fondamentalement un genre optimiste ».

Il est par ailleurs intéressant que d'autres auteurs dégagent le même constat pour le film-catastrophe américain, genre qui aussi « exhibe massivement la destruction mais se veut malgré tout optimiste, qui montre la mort mais aussi la (sur)vie – ou la renaissance »⁹³ et qui permet de « surmonter les angoisses inspirées

⁹² Susan NAPIER, « Panic Sites: The Japanese Imagination of Disaster from Godzilla to Akira », *Journal of Japanese Studies*, vol. 19, n° 2, été 1993, p. 332.

⁹³ François-Xavier MOLIA, « Don't panick! Stratégies de la peur dans les films-catastrophes », *Les peurs d'Hollywood*, Éditions Antipodes, Lausanne, 2006, p. 134.

par l'environnement immédiat, de se convaincre finalement de la survie du genre humain ». ⁹⁴ Cette perspective rassurante et optimiste de *renaissance* est indissociable d'un anéantissement et celui-ci constitue peut-être un prolongement moderne d'un archétype issu d'une multitude de récits archaïques de fin du monde : « À côté des mythes diluviens, d'autres relatent la destruction de l'humanité par des cataclysmes de proportions cosmiques : tremblements de terre, incendies, écroulements de montagnes, épidémies, etc. ». ⁹⁵ De là à prétendre que les monstres japonais réactualisent les mythes, communs à de nombreuses cultures, de la fin du monde, il n'y a qu'un pas... que la suite des écrits de Mircea Eliade nous autorise à franchir puisque ces catastrophes sont invariablement « provoquées par les Êtres divins » et qu'elles sont généralement la conséquence directe de la conduite blasphématoire des hommes. Celle-ci entraîne la nécessité de détruire le monde afin d'en permettre la re-création, ainsi que celle d'une nouvelle humanité purifiée de ses péchés. Il est intéressant de souligner que les créateurs du premier Godzilla en 1954 croyaient que leur fiction apocalyptique comportait cette dimension « purificatrice », car pouvant d'une certaine façon contribuer à changer l'attitude inconsciente et fautive des hommes dans leur rapport avec la puissance nucléaire : « Nous avons naïvement cru que la fin de Godzilla allait coïncider avec la fin des essais atomiques » ⁹⁶, mais la course aux armements s'est poursuivie et les monstres, par leurs ravages cataclysmiques, annoncent cette régression au chaos originel d'où émergera peut-être

⁹⁴ Ivailo ZNEPOLSKY, « Films-catastrophes et contradictions de la conscience collective », *Écran 76*, n° 50, 15 septembre 1976, p. 35.

⁹⁵ Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 74-75.

⁹⁶ Ishiro Honda, cité par Stuart GALBRAITH IV, *Monsters are Attacking Tokyo : The Incredible World of Japanese Fantasy Films*, Venice, CA, Feral House, 1998, p. 22.

un monde meilleur. Il faut toutefois mentionner que ce processus cyclique de régénération reste étranger à la pensée shintoïste qui exclut tout concept eschatologique : la cosmogonie shintoïste se distingue par cette idée que le développement du monde ne cessera jamais, qu'il est en éternelle évolution. Mais il serait pour le moins réducteur de voir les monstres nippons sous un angle uniquement ethnocentrique : les mises en garde qu'ils incarnent s'adressent à l'humanité et non pas seulement au peuple japonais et, à ce titre, ils peuvent être interprétés, dans une certaine mesure, à la lumière de d'autres archétypes mythologiques.

Le dénouement *optimiste* de la majorité des films de monstres s'explique parfois par une prise de conscience qui augure un avenir meilleur. Ainsi, dans *Godzilla vs. Mothra* (1992), le récit s'oriente vers un véritable *repentir*. Tout d'abord, le personnage de Fujita, un pilleur de trésors, divorcé et faisant croire à sa petite fille qu'il est en fait un personnage chassant les voleurs à travers le monde, éprouve le désir de *tout recommencer à zéro*. Andoh, le subordonné de Tomokane qui a kidnappé les Cosmos, fait aussi acte de contrition en tenant tête à son cupide patron et en démissionnant. Enfin, l'humanité a droit aussi à une seconde chance : les Cosmos expliquent que, voilà 12 000 ans, leur civilisation, hautement avancée technologiquement, a mis au point un système pouvant contrôler le climat. Devant pareille arrogance, la « force vitale » de la Terre a créé Battra, incarnation de l'Ordre naturel de la planète. Un combat entre Battra et Mothra, protecteur de cette civilisation archaïque, a conduit à l'extinction de celle-ci. L'homme moderne, par ses activités néfastes à l'environnement, s'apprête à répéter ce désastre. Toutefois, il semblerait que Battra fut réveillé non pas pour punir les hommes, mais pour

détourner un astéroïde qui, en 1999, risque d'entrer en collision avec la Terre. Battra étant mort suite à son affrontement avec Godzilla, c'est à Mothra qu'incombe maintenant la tâche de sauver l'humanité. Les monstres offrent alors aux hommes l'opportunité de s'amender et de travailler à la préservation de la planète. Sinon, ils n'hésiteront pas à détruire notre monde afin que renaissent de ses cendres une meilleure civilisation. Cette *seconde chance* est également offerte aux Japonais dans *Godzilla vs. King Ghidorah* puisque Emmy plaide en leur faveur auprès des hommes du futur et sauve Tokyo de l'anéantissement en faisant de King Ghidorah un cyborg stoppant Godzilla. Les Japonais ont dès lors l'occasion de remédier à certains effets de la bulle économique et faire du Japon autre chose qu'une société matérialiste victime de sa suffisance.

CHAPITRE 4

ESTHÉTIQUE DU *KAIJU EIGA*

Contrairement aux films de monstres américains de l'époque, Eiji Tsuburaya, véritable pionnier, rappelons-le, dans le domaine des effets spéciaux au Japon, ne fit pas usage de la technique d'animation image par image, bien qu'il vouait une admiration sans borne pour le travail de Willis O'Brien sur *King Kong* (1933). Certaines limitations de budget et un horaire de tournage serré auraient orienté son choix dès le premier *Godzilla* vers ce qui allait devenir une caractéristique importante du *kaiju eiga* : l'utilisation d'un acteur sous un costume (*suitmotion*). Ce trait essentiel du genre fit que *Godzilla* devint rapidement la cible d'un public occidental railleur reprochant aux monstres et, par extension, aux effets spéciaux leur caractère trop factice. Pourtant, pour le remake de 1976 de *King Kong* (J. Guillermin), les producteurs n'ont eu d'autre choix que de recourir à la *suitmotion*, situation embarrassante puisqu'une publicité tapageuse promettait en lieu et place de l'animation image par image un gorille robotisé de quinze mètres de haut ! Ce Kong grandeur nature existait bel et bien, mais il était tellement statique qu'il n'a été utilisé que pour quelques plans (lors de l'exhibition du gorille à New York et quand il gît au pied du World Trade Center). Le reste du temps, Kong est un figurant sous un costume (Rick Baker qui allait devenir l'un des grands spécialistes de maquillages

spéciaux), exactement comme dans les productions japonaises, à la différence que le film de Guillermin coûta plus de 24 millions de dollars! Et cette approche très *japonaise* ne sembla pas gêner outre-mesure les membres de l'Académie qui ont décerné à *King Kong* l'Oscar pour les effets spéciaux!⁹⁷

Les effets spéciaux nippons : la convention de l'outrance

Rien ne témoigne mieux du clivage entre les effets spéciaux américains et japonais que l'opinion de Ray Harryhausen, vénérable chantre de l'animation image par image. Dans une interview réalisée en 2005,⁹⁸ quand on lui fait remarquer que son dinosaure de *The Beast from 20,000 Fathoms* a inspiré Godzilla, sa réplique est cinglante : « Mais ils ont utilisé un type dans un costume! Un enfant de cinq ans sait que ce n'est pas un dinosaure. Je désapprouve cette approche! ». Dans une autre interview, Harryhausen déclare encore : « La plus grande insulte qu'on m'ait faite, c'était en Allemagne, lorsque j'ai entendu parler de moi comme quelqu'un qui faisait des films à la Godzilla ».⁹⁹ Lors du tournage du Godzilla américain en 1998, plusieurs membres de la production, désireux de justifier les libertés prises à l'endroit du Godzilla japonais, déclarent à qui veut bien l'entendre que leur monstre sera plus réussi que ce qu'ont pu faire jusqu'à maintenant les techniciens de la Toho :

⁹⁷ Selon l'animateur Jim Danforth, qui démissionna de l'Académie après ce choix, le producteur de *King Kong*, Dino de Laurentiis, envoya une lettre *intimidante* au Conseil d'administration de l'Académie afin que son film soit récompensé (voir l'interview de Danforth dans Gilles PENSO, *Stop-motion : l'animation image par image dans le cinéma fantastique*, Dreamland, 2002, p. 150-151).

⁹⁸ Alain VÉZINA, « Une vie animée, entretien avec Ray Harryhausen », *Séquences*, n° 239, septembre-octobre 2005, p. 23.

⁹⁹ G. PENSO, *op. cit.*, p. 73.

« Godzilla has always been this slow-motion man in a suit (...) looking kind of stupid »¹⁰⁰ précise Volker Engel, responsable des effets spéciaux et le producteur, Dean Devlin, ajoute que leur créature sera « ...more realistic, more to the lizard genesis than just a big fat guy in a rubber suit ».¹⁰¹ Qu'une partie du bestiaire monstrueux nippon se rapproche davantage de marionnettes fantaisistes que de bêtes terrifiantes, nous ne le nions pas. Par contre, force est d'admettre que l'incessant persiflage dont fait l'objet Godzilla s'explique par une incompréhension de l'approche privilégiée par ses créateurs. Bill Warren, auteur de *Keep Watching the Skies*,¹⁰² a parfaitement su saisir la finalité des effets spéciaux du *kaiju eiga*. Il rapporte une anecdote fort révélatrice de la différence entre le travail des techniciens américains et japonais en matière d'effets spéciaux. En 1980, lors du tournage d'une coproduction américano-japonaise intitulée *Virus*, les producteurs nippons ont confié la réalisation des effets visuels à un groupe de techniciens américains. Or, le travail des Américains ne fut jamais intégré dans le film. Les producteurs japonais, estimant justement l'approche américaine trop *réaliste*, demandèrent à des techniciens nippons de systématiquement reprendre les plans d'effets spéciaux. Les Japonais ne recherchent donc pas le « réalisme » avec leurs effets visuels, mais visent avant tout à créer une imagerie attrayante, excitante et originale :

It was rarely the intention of the producers of any kind of Japanese fantasy films, from the high art of movies like *Kwaidan* down to the lowest of the low-brow, such as *Invasion of the Neptune Men*, to be realistic at all. It simply is not a consideration in virtually any form of Japanese art...¹⁰³

¹⁰⁰ S. RYFLE, *op. cit.*, p. 333.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 333.

¹⁰² Bill WARREN, *Keep Watching the Skies*, Jefferson, NC, McFarland, 1986 [1982].

¹⁰³ *Ib.*, *A Wind from the East in Japanese Science-Fiction, Fantasy and Horror Films*, Jefferson, NC, McFarland, 1994, p. 22.

David Kalat se montre du même avis : « American audiences conditioned to expect realism conclude that anything short of that goal must be a mistake. By contrast, Japan art often values beauty, poetry, or fantasy above realism ».¹⁰⁴ Kalat ajoute que, lors d'une interview avec le chef du département des effets spéciaux de la Toho, Koichi Kawakita, on lui demanda son opinion sur *Jurassic Park* (S. Spielberg, 1993). Il répondit : « I enjoyed the film, but it was too realistic. It would have been much more enjoyable if some fantasy elements had been incorporated into it ».¹⁰⁵ Même aujourd'hui, à l'heure où tout semble possible avec les images générées par ordinateur, les Japonais ont recours à la technique choisie par Tsuburaya. Shusuke Kaneko, réalisateur de *Godzilla : GMK*, justifie une telle option par les calendriers de production serrés et le plaisir éprouvé pendant un tournage face à l'impression que le monstre prend réellement vie lorsqu'il est joué par un acteur.¹⁰⁶ Cette assertion rappelle la tradition scénographique du *Bunraku*, le théâtre de marionnettes japonais, où les manipulateurs n'hésitent pas à opérer à la vue du public et parviennent à donner à la poupée « un mouvement qui est celui même de la vie »¹⁰⁷ réussissant ainsi à faire totalement oublier leur présence sur la scène. Alors qu'importe si au détour d'un plan un filin auquel est suspendu l'une des têtes de Ghidorah est visible : le public japonais n'y prêtera guère attention, tout comme il *ne voit pas* les nombreux animateurs des marionnettes du *bunraku*, alors qu'il peut y avoir parfois jusqu'à trois manipulateurs pour une seule marionnette!

¹⁰⁴ D. KALAT, *op. cit.*, p. 4.

¹⁰⁵ Interview avec Koichi Kawakita dans *Cult Movies*, n° 14, 1995, p. 52.

¹⁰⁶ A. VÉZINA, « Shusuke Kaneko, monstre sacré », *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁷ René SIEFFERT, *Les théâtres d'Asie*, Paris, CNRS, 1961.

Auguste Ragone¹⁰⁸ signale une anecdote fort révélatrice des intentions de Eiji Tsuburaya lors du tournage de *Frankenstein Conquers the World*. Dans une scène où Baragon attaque un ranch, Tsuburaya utilise une marionnette de cheval au lieu d'avoir recours à des techniques plus *réalistes* comme une image composite intégrant un véritable animal ou encore une rétro-projection. Quand on demanda à Tsuburaya la raison de la méthode employée, il répondit laconiquement : « Parce que c'était plus amusant ». Ragone ajoute :

This story perhaps best captures Tsuburaya's approach to special visual effects, especially those of his monster films, which seems to have mytified non-Japanese (especially Western) critics. His philosophy was that these films were meant to be entertainment, and a large part of entertainment is unpredictability. Tsuburaya's approach was to appeal to one's heart and emotions. In his fantasy films, he wasn't as concerned with re-creating reality as he was with creating an illusion of reality.

Une telle philosophie explique sans doute le fait que Tsuburaya préférait fabriquer des maquettes de véhicules militaires¹⁰⁹ alors qu'il aurait très bien pu, comme le souligne l'acteur Shiro Sano¹¹⁰, se simplifier la tâche en allant directement filmer de véritables chars d'assaut ou jeeps pour les plans n'incluant pas de monstres. Si Tsuburaya avait cherché le *réalisme*, il aurait filmé de véritables grues et bulldozers qui creusent le sol dans *Mothra vs. Godzilla* et non pas des modèles réduits!¹¹¹

¹⁰⁸ Auguste RAGONE, *Eiji Tsuburaya : Masters of Monsters*, San Francisco, Chronicle Books, 2007, p. 94.

¹⁰⁹ Il serait intéressant de voir les effets spéciaux de Tsuburaya pour *The War at Sea From Hawaii to Malaya*, film de propagande japonais réalisé pendant la guerre décrivant l'attaque de Pearl Harbour. Il semble que les maquettes étaient si réalistes que les forces d'occupation américaines ont cru qu'il s'agissait de plans d'archives!

¹¹⁰ A. Ragone, *op. cit.*, p. 183.

¹¹¹ Dans le *Godzilla* de 1954, Tsuburaya semble cependant plus soucieux de réalisme : ses modèles réduits de véhicules militaires sont filmés de nuit alors que, dans les scènes de jour, il filme de véritables jeeps et chars d'assaut.

La facticité convenue des effets spéciaux japonais invalide toute prétention au réalisme et il serait tout aussi aberrant de ridiculiser les maquettes écrasées par un acteur vêtu d'un costume de monstre dans un *kaiju eiga* que de critiquer, par exemple, les décors peints et le jeu outrancier des protagonistes dans un film expressionniste allemand sous prétexte qu'ils n'offrent pas un aspect réaliste. Du reste, l'art cinématographique a depuis longtemps prouvé qu'il peut évoluer à travers des approches s'écartant du réel, dès lors que ces approches s'affirment pour ce qu'elles sont véritablement (FIGURE 16).

[illustration retirée / image withdrawn]

FIGURE 16
Sur le plateau de *Godzilla vs. King Ghidorah* (Omori, 1991)

Entre la tradition et la convention du réel

Pour un public occidental, la connaissance de l'artifice lui enlève ce qu'il conviendrait d'appeler *le plaisir de croire*. Le réalisme diégétique des effets visuels se révèle par conséquent l'une des conditions premières de cette adhésion toute crédule du spectateur occidental au récit (alors qu'il est prêt à admettre les pires invraisemblances du scénario!). En 1995, Shusuke Kaneko et son superviseur d'effets spéciaux, Shinji Higuchi, abordent le *kaiju eiga* sous un angle plus « réaliste » en rendant visuellement vraisemblable le gigantisme de leurs protagonistes reptiliens :

Pour que les spectateurs ne perdent jamais de vue que nous filmons des créatures gigantesques, il faut leur donner un point de repère tiré du quotidien et qui leur permet de mesurer systématiquement la taille de nos monstres. Je me suis ainsi attaché à placer toujours dans le cadre un élément auquel le regard du public pourra se raccrocher.¹¹²

La comparaison du monstre avec un élément du décor devient un facteur stylistique récurrent dans la trilogie de Gamera. Ainsi, *Gamera : Guardian of the Universe* comporte plusieurs plans qui témoignent de l'approche de Higuchi. Dans la dernière partie du film, le combat des monstres dans la ville est souvent cadré selon une perspective linéaire où les façades des bâtiments, les auvents, les vélos et les voitures sont autant d'éléments d'avant-plan qui, non seulement font converger le regard vers l'extrémité d'une rue, point de fuite où les monstres s'affrontent, mais servent aussi à mettre en évidence les proportions cyclopéennes des créatures (FIGURES 17 et 18).

¹¹² Julien DUPUY, « Requiem pour un monstre », *Mad Movies*, n° 172, 2005, p. 44.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIGURE 17
Gamera Guardian of the Universe (Kaneko, 1995)

[illustration retirée / image withdrawn]

FIGURE 18
Gamera Guardian of the Universe (Kaneko, 1995)

De plus, l'usage de la contre-plongée se révèle bien sûr un autre moyen particulièrement efficace pour convaincre le spectateur du gigantisme des monstres : certains plans du combat final de Gyaos et de Gamera dans le premier film de la série sont filmés avec une extrême contre-plongée, en plein jour, sous un vrai ciel (FIGURE 19) et Kaneko reprend ici le même procédé que Honda en 1975 dans *Terror of Mechagodzilla*. Il faut également voir l'atterrissage de Gamera dans le quartier de Shibuya dans l'opus final de la trilogie ou encore la majestueuse apparition de Godzilla surgissant des eaux dans *Godzilla : GMK* pour se convaincre que la contre-plongée reste une méthode simple mais indispensable pour que le spectateur se sente dominé par la taille démesurée des créatures¹¹³.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIGURE 19
Gamera Guardian of the Universe (Kaneko, 1995)

¹¹³ Il va de soi que l'effet est encore plus efficace sur grand écran au cinéma, lieu privilégié de l'amplification, tant symbolique que physique.

Et lorsque Kaneko et Higuchi combinent plusieurs procédés ci-haut mentionnés, le résultat atteint un réalisme rarement exploité dans un *kaiju eiga* comme le prouve ce magnifique travelling latéral en contre-plongée du premier Gamera où les créatures s'élèvent derrière une rangée de maisons, d'arbres et de poteaux électriques.¹¹⁴ De plus, Kaneko accentue le réalisme des scènes avec des plans saisis à travers l'objectif de caméras de télévision amateurs¹¹⁵ (l'envol de Gamera du quartier de Shibuya dans *Gamera 3*) et même d'écrans viseurs d'avions de chasse (*Godzilla : GMK*). Cet apport de réalisme n'est probablement pas étranger au succès des *kaiju eiga* de Kaneko en Occident.

L'un des problèmes souvent relevés dans les films de monstres japonais réside en l'absence de figurants et de victimes dans les villes, en principe surpeuplées, où les créatures s'affrontent. Cette invraisemblance est parfois palliée par un récit où il est clairement dit et montré que les grands centres urbains sont évacués avant l'arrivée des monstres, à moins bien sûr qu'ils ne surgissent à l'improviste comme dans *Gamera 3 : Revenge of Iris*. L'un des meilleurs exemples des *dommages collatéraux* causés par les monstres reste le premier combat de Gamera contre les Gyaos dans le quartier de Shibuya de Tokyo où les citoyens volent dans tous les sens, victimes des êtres gigantesques qui ont choisi leur ville pour régler leurs différends.

¹¹⁴ Un plan tout aussi impressionnant est filmé dans *Godzilla vs. Biollante* (K. Omori, 1989) : la caméra suit également le monstre avec un travelling en contre-plongée alors qu'il écrase sur son passage les bâtiments d'Osaka.

¹¹⁵ Cette façon de filmer les monstres sera utilisée à l'extrême dans le film américain *Cloverfield* (2008) dans lequel la destruction de New York par une créature gigantesque est continuellement montrée du point de vue subjectif d'une caméra amateur. Un *kaiju eiga* traité selon une esthétique inspirée du cinéma-vérité.

Cette approche a énormément plu au public occidental (il fallait entendre les gens crier et applaudir lors de la projection du film dans le cadre du festival *Fantasia* à Montréal en 1999) qui appréciait cette vision plus *réaliste* de ce qu'un critique japonais a si bien nommé *l'esthétique de la destruction* (dont le film-catastrophe américain est sans doute l'un des plus célèbres exemples). En fait, Kaneko et Higuchi ont révolutionné le *kaiju eiga* car, hormis le premier *Godzilla* de 1954 et un plan admirable de *Rodan* (I. Honda, 1956) où un immeuble rempli de gens s'écroule,¹¹⁶ force est d'admettre (même dans les films de *Godzilla* postérieurs à la série *Gamera* de Kaneko) que les monstres géants s'agitent dans des décors sans vie, conséquence de l'emploi de maquettes. Intégrer des personnages physiques dans des maquettes reste un tour de force et l'usage de la technologie numérique pourrait remédier à ce problème, mais les techniciens nippons semblent toujours nourrir certaines réticences face à un plus grand recours de l'ordinateur. En 2007, dans le cadre d'une interview sur son film *La submersion du Japon*, Higuchi déclarait :

Notre mot d'ordre était de réduire au maximum l'utilisation de l'ordinateur. Nous avons donc favorisé l'utilisation de maquettes et l'intégration, dans des prises de vues réelles, d'effets physiques – feu, eau, fumée – filmés sur fond bleu. À la base, nous ne sommes pas des spécialistes d'effets infographiques, mais plutôt d'effets spéciaux traditionnels.¹¹⁷

Une autre technique fréquemment employée consiste à filmer les monstres et les bâtiments qui s'écroulent au ralenti afin de créer une impression de lourdeur. Pour bien comprendre la nécessité d'une telle méthode, il suffit de regarder quelques rares

¹¹⁶ Stuart Galbraith IV souligne d'ailleurs à propos de ce plan : « *This effect is extremely effective, and I have no idea why this bit of trickery, using simple miniature projection, hardly ever appears again in other Toho films; maybe it was too expensive and time-consuming to shoot* ». Voir *Japanese Science Fiction, Fantasy and Horror Films*, p. 25.

¹¹⁷ Robin GATTO, « La submersion du Japon », *L'Écran fantastique*, n° 280, octobre 2007, p. 31-32.

films de Godzilla où elle n'est pratiquement pas employée comme *Godzilla Raids Again*, *King Kong vs. Godzilla* et *Godzilla vs. Megalon*, pour constater que la gestuelle anthropomorphique des monstres, accentuée par une cadence normale de l'image, est littéralement ridicule.¹¹⁸

Il faut toutefois reconnaître qu'aucune approche esthétique ou symbolique ne peut excuser les affligeants spectacles qu'offrent les *kaiju eiga* des années 1970. Plusieurs films du début de la décennie souffrent d'un manque évident de moyens, les combats des monstres se déroulant dans des terrains vagues, à l'insu des populations citadines. À cette époque, la Toho et la Daei se livrent sans vergogne à une opération de recyclage, intégrant des plans des films précédents dans ces productions souvent médiocres. Honda effectue un retour en 1975 avec l'excellent *Terror of MechaGodzilla*, mais le roi des monstres est déjà tombé en disgrâce (*Godzilla vs. Megalon* et *Terror of MechaGodzilla* ne franchiront même pas le cap du million d'entrées au Japon), ses exploits n'arrivant pas à surclasser les aventures télévisuelles de super héros japonais alors au sommet de leur popularité.

¹¹⁸ Dans *Godzilla Raids Again*, les monstres sont même filmés en accéléré!

CONCLUSION

GODZILLA, FIGURE DU NÉONATIONALISME

Les autorités d'occupation américaines et quelques experts japonais rédigent en 1946 une nouvelle Constitution incluant le fameux article 9, une clause sur la renonciation à la guerre. Elle se formule ainsi :

Article 9

Aspirant sincèrement à une paix internationale fondée sur la justice et l'ordre, le peuple japonais renonce à jamais à la guerre en tant que droit souverain de la nation, ainsi qu'à la menace ou à l'usage de la force comme moyen de règlement des conflits internationaux.

Pour atteindre le but fixé au paragraphe précédent, il ne sera jamais maintenu de forces terrestres, navales et aériennes, ou autre potentiel de guerre. Le droit de belligérance de l'État ne sera pas reconnu.

Le Japon devenait ainsi le premier pays à inclure dans sa Constitution une telle clause. Les Américains veulent ainsi s'assurer que l'archipel, une fois sorti de ses décombres, ne redevienne une menace militaire. Si la démocratisation du pays fut bien accueillie, il n'en demeure pas moins que l'écroulement du rêve impérialiste et l'imposition d'une volonté extérieure devait susciter des sentiments ambivalents chez les Japonais. Y a-t-il lieu de voir déjà dans le *Godzilla* de 1954 une métaphore politique, l'expression d'une nostalgie réactionnaire, à l'instar de celle que nourrit le capitaine Jinguji de *Atragon*, puisque le monstre détruit les symboles du Japon vaincu et épargne ceux rappelant le régime impérial?

En 1954, l'écrivain Norio Akasaka notait effectivement que Godzilla « after coming from the South Pacific to destroy most of the Ginza and the Diet building¹¹⁹, Godzilla stops suddenly in front of the Imperial Palace, then turns right and heads back out to sea with this look of painful sadness on his face ». ¹²⁰ La destruction de l'édifice de la Diète (FIGURE 20) – en fait Godzilla se contente de ravager une aile du bâtiment – peut effectivement revêtir un sens très symbolique et Barak Kushner fait également remarquer que, toujours dans le premier Godzilla: « after stomping on the parliament, the beast makes its way over to Asakusa, following an interesting detour around the imperial palace, and eventually slipping back into the Simuda River ». ¹²¹

La nouvelle Constitution entre en vigueur le 3 mai 1947, mais le début de la guerre froide va rendre l'article 9 problématique. En effet, les Américains prennent rapidement conscience de la valeur géostratégique du Japon dans une région exposée à la menace communiste. Par conséquent, la politique d'occupation américaine va s'assouplir permettant ainsi la création, en 1950, d'une *Réserve Nationale de Police* forte de 75 000 hommes afin de maintenir l'ordre sur l'archipel. En 1951, elle compte 110 000 hommes. Lors de la fin de l'occupation américaine en 1952, cette force de police devient une *Force de sécurité* et, deux ans plus tard, ses effectifs sont à nouveau augmentés et elle sera désormais connue sous l'appellation de *Force*

¹¹⁹ La constitution d'après-guerre dépouillait l'Empereur de son pouvoir politique pour le confier à un Premier ministre et une assemblée élue démocratiquement siégeant à la Diète.

¹²⁰ J. BAILEY, *op. cit.*

¹²¹ Voir « Gojira as Japan's First Postwar Media Event », *Godzilla's Footsteps*, p. 49.

d'autodéfense du Japon (Jieitai), composée d'unités terrestres, maritimes et aériennes.¹²²

[illustration retirée / image withdrawn]

FIGURE 20

Godzilla menaçant le siège de la nouvelle démocratie japonaise dans *Godzilla* (Honda, 1954)

¹²² Les pacifistes se sont évidemment opposés à ces forces armées, alléguant qu'une telle organisation contrevenait à l'article 9, alors que les partisans de ce réarmement « partiel » du Japon affirmaient que la clause de renonciation à la guerre n'empêchait pas le pays de se doter d'une force destinée à la légitime défense, disposition prévue dans la Charte des Nations Unies.

Vers une nouvelle conception de la force militaire nationale

Plusieurs films de monstres reflètent la position ambiguë du peuple japonais face à la question complexe du réarmement. Cependant, si la naissance de Godzilla semble à priori liée à un courant d'opinion anti-militariste, peut-on considérer que les Japonais perçoivent toujours de la même manière toute force militaire, incluant *in extenso* leurs propres troupes? En d'autres mots, est-ce que la présence d'une armée nationale en 1954 éveille le spectre du régime militariste¹²³ qui jadis a conduit le Japon à une guerre d'agression dont le tribut fut des plus lourds à payer pour le peuple japonais? Les premiers films de monstres dans l'immédiat après-guerre semblent en fait encourager le réarmement comme en témoigne *Varan the Unbelievable* (I. Honda, 1958).

Varan the Unbelievable donne l'impression (et l'usage de films d'archives militaires y contribue) d'un film destiné à faire l'éloge de l'efficacité de l'armée japonaise et fait ainsi du réarmement un élément positif pour la nation. Le monstre ne constitue qu'un prétexte à un vaste déploiement de la Force d'autodéfense du Japon. Une fois qu'il surgit, il devient, comme Godzilla, la cible des forces terrestres, navales et aériennes, mais *Varan* se distingue des autres *kaiju eiga* principalement parce que toute l'intrigue est essentiellement axée sur les efforts de l'armée dans son combat contre le reptile géant qui, pendant plus d'une heure de projection, essuie le feu nourri de l'artillerie japonaise. Même si les attaques répétées, menées sur une

¹²³ La caste militaire contrôla le pouvoir politique à partir de 1936.

musique triomphaliste¹²⁴, n'entravent pas dans un premier temps la progression de la bête, il faut aussi souligner que les pertes de l'armée sont insignifiantes : elles se résument à un véhicule lance-roquettes et un avion. Le monstre ne parvient même pas à couler un navire de guerre! L'armée n'est donc pas mise en déroute, bien au contraire : les troupes battent en retraite afin d'éviter d'inutiles sacrifices, se réorganisent, appliquent des stratégies, font évacuer les civils et livrent une lutte acharnée avec un arsenal impressionnant (surtout pour un pays en principe « démilitarisé » selon la Constitution) : avions, chars d'assaut, navires, armes chimiques, grenades sous-marines, hélicoptères, « obus traversant l'acier »; rarement un *kaiju eiga* aura autant insisté sur les ressources militaires du Japon, rassurant par le fait même le spectateur sur la capacité défensive de son pays.

On peut par ailleurs constater un « regain d'un nationalisme nostalgique de la guerre »¹²⁵ parmi la population japonaise dans les années 1960 (le romancier Yukio Mishima fut par ailleurs une figure de proue de cette tendance). Plusieurs associations militent pour défendre la légitimité de la Guerre du Pacifique.¹²⁶ De plus, malgré les protestations de la gauche, les forces d'auto-défense sont de plus en plus acceptées du grand public. Elle compte à cette époque 250 000 hommes et possède 500 navires et un millier d'avions à réaction.

¹²⁴ Akira Ifukube, musicien attitré du genre, s'est distingué pendant la guerre en composant pour l'armée japonaise des hymnes martiaux.

¹²⁵ Claire ROULLIÈRE, *La mémoire de la Seconde Guerre mondiale au Japon*, L'Harmattan, 2004, p. 72.

¹²⁶ Associations qui jouissent la plupart du temps de l'appui implicite du gouvernement. On rappelle entre autres que l'invasion des pays du Sud Est asiatique trouvait sa justification dans cette tentative du Japon de contrer la marche de l'impérialisme occidental sur l'Asie et de créer avec les territoires annexés « la grande sphère de coprosperité est-asiatique ».

Le scénario de *Atragon* fait directement référence au Japon impérial. On y présente d'abord une ancienne nation dominante, le continent de Mu, qui, douze mille ans après sa disparition sous la mer, menace d'asservir à nouveau le monde. Pendant des millénaires, à l'insu de la race humaine, les habitants de Mu se sont adaptés à leur nouvel environnement et ont développé une technologie supérieure à celle des hommes. Mais les êtres de Mu semblent redouter un officier de la marine japonaise, le capitaine Jinguji. Celui-ci, un génie de la construction navale, n'a jamais accepté l'ordre de reddition à la fin de la guerre et s'est enfui en sous-marin. Disparu avec son équipage, ses anciens chefs – et même sa fille – le croient mort. En fait, il s'est réfugié avec ses hommes sur une île isolée et, pendant vingt ans, a œuvré secrètement à la mise au point d'un sous-marin révolutionnaire : l'*Atragon*. Quand son ancien supérieur, l'amiral Kosumi, apprend son existence, il se rend sur l'île afin de demander à Jinguji d'utiliser l'*Atragon* pour combattre Mu.

Le parallèle entre Mu et le Japon expansionniste d'avant et pendant la guerre est évident : deux nations totalement soumises à une autorité impériale (Hirohito au Japon, une impératrice sur le continent englouti de Mu) et avides de conquêtes territoriales. L'ancienne domination planétaire de Mu constitue bien sûr une métaphore du Japon qui s'est érigé, avant et pendant la guerre, en vaste empire colonial qui n'a cessé de s'étendre avec, entre autres, l'annexion de Taïwan (1895), du sud de Sakhaline (1905) et de la Corée (1910). Le capitaine Jinguji, qui nourrit toujours un patriotisme exalté, aspire à faire de nouveau du Japon une puissance mondiale. Non seulement le drapeau de guerre japonais est-il toujours en place sur l'île, mais il refuse tout d'abord catégoriquement d'utiliser l'*Atragon* pour défendre le

monde menacé d'une destruction certaine. Malgré l'imminence de cette apocalypse, il déclare qu'il a conçu son sous-marin uniquement pour le Japon. Le constat est clair : le patriotisme fanatique de ce militaire pourrait conduire à la fin du monde libre.

Face à la volonté résolue du capitaine, sa fille lui fait remarquer que « sa manière de penser est comme celle des habitants de Mu ». En effet, quand il lui confie : « Pendant vingt ans, je t'ai laissée entre d'autres mains et j'ai passé tout ce temps à rebâtir le Japon », il laisse clairement entendre qu'il veut, avec l'arme destructrice dont il dispose, redonner au Japon sa fierté et son rang de superpuissance militaire, tout comme Mu qui aspire à restaurer son pouvoir de domination. À l'instar des habitants de Mu, le capitaine est demeuré caché pour développer une technologie fort en avance sur toutes celles connues. Mais sa loyauté indéfectible au Japon militariste suscite bien sûr la réprobation de Kosumi, aujourd'hui converti à la vie civile, qui, non seulement informe son ancien subordonné de la nouvelle Constitution (ce qui attise la colère de Jinguji), mais ajoute « qu'en vingt ans, nous avons eu le temps de réfléchir ». L'amiral représente cette figure du militariste belliqueux de jadis qui a su tirer des leçons de l'histoire et qui aujourd'hui fait preuve d'un discernement qui a remplacé le fanatisme aveugle. Ses années de réflexion deviennent en quelque sorte un véritable acte de contrition réhabilitant ceux qui ont participé aux guerres d'agression du Japon. Jinguji consentira finalement à utiliser l'*Aragon* contre Mu, geste qui confirme qu'il a compris que son dogmatisme réactionnaire faisait de lui, comme le mentionne un personnage, un « fantôme vêtu d'une armure rouillée appelée patriotisme ». Le Japon des années 1960 présente un

étrange paradoxe : même si les Japonais acceptent de plus en plus la force d'auto-défense, ils demeurent néanmoins attachés au pacifisme et s'opposent à tout réarmement. *Atragon* est une œuvre qui semble résoudre cette contradiction. Le film appelle le Japon à faire table rase de son passé impérialiste et à se tourner vers un avenir où le pays trouvera une nouvelle fierté, non pas dans un militarisme d'agression, mais dans un réarmement qui contribuera de manière décisive au maintien de l'ordre mondial. Il s'agit pour l'archipel d'un enjeu fondamental : « Pour le Japon, en particulier, qui a peu de ressources naturelles et dépend fortement du commerce, la stabilité de l'ordre mondial est essentielle »¹²⁷. *Atragon* invite les Japonais à se méfier du patriotisme, résolument tourné vers le passé (« une armure rouillée »), pour adhérer à un nationalisme sublimant les nouveaux idéaux d'avenir de la nation. Le film laisse aussi entendre que le Japon peut en outre à nouveau prétendre à un statut de superpuissance, car son savoir-faire technologique et scientifique lui permettra sans doute un jour de posséder des armes rivalisant et même surclassant celles des puissances occidentales (à l'exception bien sûr d'un arsenal nucléaire).

Un processus de légitimation

On peut par ailleurs constater qu'une volonté d'autonomie militaire est nettement exprimée dans la plupart des *kaiju eiga*. En effet, dès le premier *Godzilla* et

¹²⁷ Mataka KAMIYA, « Sécurité : se libérer des préjugés contre le recours à la force », *Cahiers du Japon*, n° 99, printemps 2004, p. 38.

dans tous les films suivants, les forces américaines sont totalement absentes¹²⁸ et il s'agit là d'une entorse majeure à la réalité historique. En 1951 fut signé le *Traité de sécurité mutuelle* qui autorisait les Américains à « déployer des forces terrestres, aériennes et navales au Japon »¹²⁹ afin d'« être utilisées pour contribuer au maintien de la paix et de la sécurité internationale en Extrême-Orient et à la sécurité du Japon... ». Concentrées sur Okinawa, une île de l'archipel des Ryûkyû, et le port de Yokosuka au sud de Tokyo, les Américains pouvaient alors y faire décoller leurs avions lors de la guerre de Corée et, plus tard, celle du Vietnam. Les habitants d'Okinawa supportaient mal cette présence qui, non seulement ravivait le pénible souvenir de la guerre,¹³⁰ mais, par-dessus tout, concédait aux Américains une portion du territoire japonais.¹³¹ La présence de troupes étrangères sur le territoire suscitait un malaise, voire un mécontentement parmi la population.

¹²⁸ Par souci d'exactitude, on peut toutefois mentionner que les forces américaines se sont mesurées à deux reprises au roi des monstres. Une première fois en 1964 dans *Godzilla vs. the Thing* où la Marine américaine lance ses missiles sur Godzilla, mais cette scène fut tournée à la demande du distributeur américain American International Pictures et n'apparaît pas dans la version originale japonaise. Les Américains affrontent à nouveau le monstre dans *Godzilla vs. King Ghidorah*, mais ce combat se déroule en 1944, en pleine guerre du Pacifique, au moment où Godzilla n'est qu'un dinosaure ordinaire, dépourvu de tout pouvoir associé au nucléaire. Malgré tout, il écrase les troupes terrestres américaines débarquées sur une île occupée par une garnison japonaise. La scène déclencha même une controverse aux États-Unis et le film fut taxé d'anti-américanisme.

¹²⁹ Article 1 du Traité.

¹³⁰ La Bataille d'Okinawa reste l'une des plus meurtrières de la guerre de Pacifique : d'avril à juin 1945, les Américains y perdent 12 000 hommes et 40 000 sont blessés. Du côté japonais, 100 000 soldats sont tués, sans compter que les troupes nippones massacraient les insulaires pour, entre autres, empêcher que des prisonniers civils divulguent des informations stratégiques à l'ennemi.

¹³¹ Les États-Unis ont réduit le nombre de leurs bases et rétrocédé l'archipel des Ryûkyû en 1972, mais des troupes y sont toujours stationnées aujourd'hui.

Il n'est donc pas étonnant que, lorsque Godzilla ou une autre créature géante attaque l'archipel, les scénaristes et réalisateurs préfèrent s'abstenir de montrer une quelconque intervention défensive américaine, car cela viendrait légitimer une présence militaire désapprouvée par beaucoup de Japonais. Lors d'une suite d'interviews dans *Gamera 3 : Revenge of Iris*, un citoyen déclare : « We can't leave everything to the U.S. We should fight our own battles! ».

Par contre, dans *Godzilla : Tokyo S.O.S.* (M. Tezuka, 2003), les prêtresses de Mothra, qui estiment sacrilège d'utiliser les ossements de Godzilla pour en faire une arme contre lui, expliquent que, si jamais le monstre attaque l'archipel, Mothra s'occupera de sa défense. Un tel discours revient en fait à dire que, pour sa défense, les Japonais doivent s'en remettre à une intervention extérieure, comme le stipule le *Traité de sécurité mutuelle*. Une telle disposition ne semblait pas embarrasser outre mesure les Japonais dans les années 1960, car ils demandent l'aide de Mothra pour vaincre Godzilla dans *Mothra vs. Godzilla*. Mais la montée du nationalisme des années 1990 semble changer les mentalités car, dans *Tokyo S.O.S.*, le gouvernement nippon compte bien utiliser ses propres ressources pour défendre le pays, même si celles-ci, à l'image de la puissance atomique, peuvent ultimement se retourner contre son peuple.

Dans un entretien, Shusuke Kaneko, réalisateur et scénariste de la trilogie *Gamera* et de *Godzilla : GMK*, résume bien la situation paradoxale créée par la constitution pacifiste du Japon et son importante force militaire :

C'est en 1954, l'année où est sorti le premier Godzilla, que le Japon s'est doté d'une force militaire défensive. Le pays possède aujourd'hui un important dispositif militaire reconnu mondialement, mais le gouvernement maintient qu'il s'agit d'une force défensive et non offensive. En fait, nous sommes coincés dans notre constitution pacifiste rédigée après la Seconde Guerre mondiale. Nous avons besoin d'une force militaire nationale pour protéger le pays, mais constitutionnellement, nous nous sommes engagés à ne pas en avoir. Nous avons une armée, mais nous ne pouvons y avoir recours selon la constitution. Je voulais dans mes films souligner cette contradiction.¹³²

Kaneko démontre dans ses films que toute intervention militaire au Japon donne nécessairement lieu à des tergiversations et que la technocratie mine l'efficacité de l'armée. Alors que Godzilla et Baragon marchent sur le Japon dans *Godzilla : GMK*, le Ministre de la défense ne peut déployer les forces d'autodéfense, car il doit « attendre la décision du cabinet ». Mais c'est dans *Gamera : Guardian of the Universe* que Kaneko relève avec un certain humour à quel point la situation politico-militaire du Japon pourrait éventuellement donner lieu à un imbroglio frôlant l'absurde. Alors que Gamera s'avance sur la ville en provoquant d'importants dégâts, un militaire demande si les forces japonaises vont passer à l'attaque et un haut gradé lui répond : « Military action is strictly limited to defense purposes » et un technocrate ajoute : « Even then, we are not allowed to attack unless the enemy opens fire ». Une loi spéciale devra même être votée afin de déployer la force d'autodéfense pour combattre les monstres.

Cependant, il faut bien convenir que ces forces de défense japonaises sont toujours présentées sous un jour favorable dans les *kaiju eiga*. Même si, la plupart du temps, elles n'arrivent pas à stopper les monstres, elles se caractérisent par un dévouement sans faille pour la sauvegarde du Japon. Il lui arrive même d'obtenir

¹³² A. Vézina, *op. cit.*, p. 8-9.

certains succès comme dans *Godzilla Raids Again* (M. Oda, 1955) où les efforts conjugués des forces aériennes et terrestres parviennent à ensevelir Godzilla dans une montagne de glace, dans *The Mysterians* alors que l'armée réussit à neutraliser Mogera ou encore dans *War of Gargantuas* (I. Honda, 1966) où le monstre Gaya, attaqué de toutes parts, doit son salut à l'intervention d'un congénère.

Par ailleurs, il faut admettre que l'armée japonaise ne se montre pas indifférente à la publicité élogieuse que lui fait les *kaiju eiga*. Par exemple, en 1996, dans *Gamera 2 : Attack of Legion* (S. Kaneko), elle participa gratuitement au tournage de plusieurs scènes¹³³ où, juste retour des choses, Kaneko y montre des militaires particulièrement efficaces. En fait, une telle association n'est pas sans rappeler cette collaboration fluctuante entre Hollywood et le Pentagone qui apporte parfois son soutien logistique et matériel à des productions valorisant son image (les films de Michael Bay – *Armageddon*, *Pearl Harbour*, *Transformers*, etc. – en sont sans doute l'exemple le plus représentatif).

Le discours des derniers *kaiju eiga* s'oriente donc davantage vers l'apologie du réarmement¹³⁴. Il faut préciser que la Force d'autodéfense est devenue au fil des ans la septième armée du monde : en 35 ans, ses effectifs ont quadruplé. En 1987, 273 000 hommes en font partie et elle dispose de 570 avions de chasse, 170 bâtiments

¹³³ J. DUPUY, *op. cit.*, p. 45.

¹³⁴ Ces dernières années, l'armée nippone est omniprésente au grand écran et pas seulement dans le *kaiju eiga*. Dans le récent *Time Slip 1549*, une expérience conduit accidentellement des garnisons nippones à l'époque du Japon féodal. Le colonel Matoba, à l'instar du capitaine Shinguji de *Atragon*, envisage alors d'utiliser une arme redoutable afin de modifier le cours de l'histoire et de restaurer la puissance du Japon. Il sera arrêté par d'autres militaires alliés à de valeureux samouraïs.

de guerre et 69 navires détecteurs de sous-marins. Depuis 1992, elle participe sous l'égide de l'ONU à des missions de maintien de la paix. Dans un tel contexte, difficile de ne pas en faire l'éloge dans un genre qui la fait toujours intervenir pour combattre des monstres géants. Dans le climax de *Godzilla : GMK*, le commandant Tachibana s'embarque à bord d'un sous-marin pour tenter de porter le coup de grâce au monstre. Au sommet d'un immeuble où l'on voit les décombres fumants de la cité, sa fille Yuri improvise un reportage, véritable dithyrambe dédiée à la Force d'autodéfense:

Nos guerriers affrontent Godzilla avec toutes les armes qu'ils peuvent rassembler. Personne ne sait s'ils vont réussir. Tout ce que je peux faire avec ma caméra, c'est filmer leur combat pour défendre notre liberté sans tenir compte du danger afin que nos enfants aient un avenir.

Il faut noter ici l'usage du terme « guerrier » qui revêt une connotation plus noble et chevaleresque que « soldat » et ce simple choix lexical contribue à cette glorification des militaires nippons. Cet éloge de l'appareil militaire japonais et de la pugnacité de ses troupes est repris en 2002 dans *Godzilla Against MechaGodzilla*, film qui montre avec ostentation déploiements militaires et entraînements de soldats. Le récit se concentre par ailleurs sur la création d'un robot géant pour combattre Godzilla, entreprise qui soulève certaines inquiétudes et la Première ministre du Japon s'engage à convaincre la communauté internationale de la nécessité d'une telle arme. Le film se conclut sur un match nul entre les deux gigantesques adversaires, mais le nouveau Premier ministre déclare : « Nous avons une arme plus puissante que Godzilla. Ce n'est pas rien. Nous avons fait beaucoup de sacrifices, mais c'est une grande victoire ». Le film devient ainsi une illustration du discours néonationaliste japonais. Pour protéger ses intérêts commerciaux et territoriaux, le Japon doit

redevenir une superpuissance militaire, facteur déterminant dans l'équilibre des forces de l'Asie orientale, région constamment sujette à de vives tensions géopolitiques. Godzilla devient dès lors une métaphore de toute puissance (la Corée du Nord par exemple) dont l'hostilité et la menace permanente rendent légitimes le réarmement de la nation japonaise, réarmement encouragé en partie par les États-Unis qui incitent le Japon depuis plus d'une décennie à augmenter son budget militaire. Cette résurgence du nationalisme s'exprime de plus en plus dans la société nipponne.

Depuis 1999, le drapeau du soleil levant fait obligatoirement partie des cérémonies scolaires ainsi que l'hymne *Le règne de sa Majesté*, deux symboles associés au passé impérialiste du Japon. Plusieurs enseignants se sont opposés à ces rituels nationalistes : « It's as though Germany brought back the Nazi swastika and forced teachers to stand for it », a déclaré Kazuhisa Suzuki, professeur.¹³⁵ Le Premier ministre Abe fut élu entre autres pour sa position radicale envers la Corée du Nord et se servit également du prétexte coréen pour proposer des amendements à la Constitution. Comment ne pas voir une référence explicite à ce regain du nationalisme et du militarisme dans ce plan final de *Godzilla Against MechaGodzilla* quand Akane, pilote de MechaGodzilla, se tient debout au sommet de cette arme redoutable, faisant face à l'océan avec en arrière-plan un magnifique lever de soleil? Le Japon reste un pays aux prises avec de nombreuses incertitudes et son nationalisme pourrait fort bien l'entraîner vers ce que d'aucuns qualifient de « suicide

¹³⁵ Michael NENONEN, « Godzilla alert number two », *Vancouver's Opinionated Newspaper*, n° 83, 4 au 17 mars 2004.

national ». Il ne faut pas oublier qu'au Japon, le nationalisme reste intrinsèquement lié à un fort sentiment de xénophobie. Le vieillissement inquiétant de la population¹³⁶ et les perspectives de ralentissement économique qui en découlent (pénurie de main-d'œuvre) constituent des problèmes vitaux. Devant l'éventualité de leur disparition démographique (prévue pour 2250!), les Japonais refusent néanmoins d'envisager une augmentation significative du nombre d'immigrants (afin de préserver la pureté de la culture et de la race japonaises) et aucun consensus social ne semble vouloir favoriser l'augmentation du taux de natalité. Or, les monstres géants qui s'acharnent sur l'archipel depuis plus de cinquante ans, provoquant catastrophes et désolation, ne seraient-ils pas en dernière analyse qu'une incarnation fataliste d'une mentalité littéralement auto-destructrice? L'hypothèse demeure plausible, mais il semblerait que les Japonais se soient lassés ces dernières années de voir leur pays sans cesse dévasté par des créatures géantes. Les *kaiju eiga* ne font plus recette et cette désaffection du public est peut-être attribuable, paradoxalement, à une prise de conscience de l'avenir précaire du peuple nippon. Le spectateur japonais préfère sans doute se détourner d'un cinéma traduisant en images apocalyptiques ses sourdes inquiétudes : si le futur est aussi sombre, il n'a nullement intérêt à être le témoin des malheurs fictifs d'une nation subissant les assauts répétés de bêtes antédiluviennes. D'ailleurs, le prochain film de monstres annoncé, *Girara no gyakushû : Tôya-ko samitto kikiipatsu* de l'irrévérencieux Minoru Kawasaki (*The Calamari Wrestler-2004, The World Sinks Except Japan-2006*) sera une ...comédie.

¹³⁶ En 2007, le nombre de personnes âgées au Japon a atteint un niveau alarmant : on recense plus de 27 millions de gens ayant plus de 65 ans! De 128 millions en 2005, on estime que la population du Japon sera de 90 millions en 2050 et le quart de celle-ci aura 75 ans et plus.

BIBLIOGRAPHIE

MONOGRAPHIES

- AJCHENBAUM, Yves Marc. *Les États-Unis, gendarmes du monde*, Paris, Le Monde et E.J.L., 2003.
- BOUYXOU, Jean-Pierre. *La science-fiction au cinéma*, Paris, Union générale d'Éditions, 1971.
- CASTELLANI, L.; GIGANTE, Luciano. *Histoire de la bombe atomique*, Paris, Robert Laffont, 1966.
- ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- GALBRAITH IV, Stuart. *Japanese Science Fiction, Fantasy and Horror Films*, North Carolina, McFarland, 1994.
- GLYNN, Paul. *Requiem pour Nagasaki*, Montrouge, Nouvelle Cité, 1994.
- GUIDO, Laurent (sous la direction de). *Les peurs de Hollywood*, Lausanne, Antipodes, 2006.
- JONES, Stephen. *The Illustrated Dinosaur Movie Guide*, London, Titan Books, 1993.
- JUNGK, Robert. *Vivre à Hiroshima*, Paris, Arthaud, 1960.
- KALAT, David. *A Critical History and Filmography of Toho's Godzilla Series*, North Carolina, McFarland, 2007 [1997].
- KNEBEL, Fletcher; W. Bailey II, Charles. *Hiroshima bombe A*, Paris, Éditions J'ai lu, 1964.
- MAIOCCHI, Roberto. *L'ère atomique*, Giunti, Casterman, 1993.
- MARILLIER, Bernard. *Shintō*, Puiseaux, Éditions Pardès, 1999.

- MILLOT, Bernard. *L'épopée kamikaze*, Paris, Robert Laffont, 1970.
- NAKAZAWA, Keiji. *J'avais dix ans à Hiroshima, le 6 août 1945, 8 h 15*, Paris, Le cherche midi, 1995.
- ODDOS, Christian. *Le cinéma fantastique*, Paris, Éditions Guy Authier, 1977.
- PENSO, Gilles. *Stop-Motion : L'animation image par image dans le cinéma fantastique*, Paris, Dreamland, 2002.
- PRÉDAL, René. *Le cinéma fantastique*, Paris, Seghers, 1970.
- PUISEUX, Hélène. *L'Apocalypse nucléaire et son cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1987.
- RAGONE, August. *Eiji Tsuburaya : Master of Monsters*, San Francisco, Chronicle Books, 2007.
- RAMONET, Ignacio. *Propagandes silencieuses*, Paris, Éditions Galilée, 2000.
- REISCHAUER, Edwin O. *Histoire du Japon et des Japonais : de 1945 à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- ROULLIÈRE, Claire. *La mémoire de la Seconde Guerre mondiale au Japon*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- RYFLE, Steve. *Japan's Favorite Mon-Star : The Unauthorized Biography of « The Big G »*, Toronto, ECW Press, 1998.
- SABATIER, Jean-Marie. *Les classiques du cinéma fantastique*, Paris, Balland, 1973.
- SICLIER, Jacques; LABARTHE, André S. *Images de la science-fiction*, Paris, Éditions du Cerf, 1958.
- TAKAKI, Ronald. *Hiroshima : Why America Dropped the Atomic Bomb*, New York, Back Bay Books; Little, Brown and Company, 1995.
- TESSIER, Max. *Images du cinéma japonais*, Paris, Éditions Henri Veyrier, 1990.
- TSUTSUI, William. *Godzilla on My Mind : Fifty Years of the King of Monsters*, New York, Palgrave Macmillan, 2004.
- TSUTSUI, William; ITO, Michiko. *In Godzilla Footsteps : Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.

ARTICLES DE PÉRIODIQUE

- ANDREVON, Jean-Pierre (avec la collaboration d'Alain Schlockoff). « Au royaume des monstres », *Creepy*, n° 3, mai 1970, p. 13-34.
- BIROLI, Bruno; SIMONY, Judith; TODESCHINI, Maya Morioka. « Hiroshima, le mensonge du siècle », *Le Nouvel Observateur*, n° 1601, 13-19 juillet 1995, p. 4-13.
- BONIFACE, Pascal. « De 1945 à nos jours : le monde frôle la guerre nucléaire », *Historia*, n° 583, juillet 1995, p. 20-23.
- CARBON, Julien. « Godzilla, la fureur du dragon », *Mad Movies*, n° 108, juillet 1997, p. 46-49.
- CARBON, Julien. « Inoshiro Honda, l'homme qui aimait les monstres », *Mad Movies*, n° 92, novembre 1994, p. 44-49.
- CONAN, Éric. « Le Japon ne veut pas d'Histoire » in *L'Express International*, n° 2299, 3 août 1995, p. 34-38.
- CONAN, Éric; EPSTEIN, Marc. « Hiroshima : le débat inachevé », *L'Express International*, n° 2299, 3 août 1995, p. 24-27.
- DUPUY, Julien. « Requiem pour un monstre », *Mad Movies*, n° 172, 2005, p. 42-47.
- ESPOSITO, Riccardo. « Trente années avec Godzilla », *L'Écran fantastique*, n° 59, 1985, p. 51-65.
- EPSTEIN, Marc. « Les témoins de l'Apocalypse », *L'Express International*, n° 2299, 3 août 1995, p. 28-33.
- FITCHETT, Joseph. « L'Amérique et la bombe : de l'espoir à l'angoisse », *Historia*, n° 583, juillet 1995, p. 36-40.
- GATTO, Robin. « La submersion du Japon », *L'Écran fantastique*, n° 280, octobre 2007, p. 28-32.
- MALYE, François. « L'homme qui défia la censure », *Sciences et Avenir*, n° 582, août 1995, p. 27-28.
- PICONE, Mary. « Godzilla, un accident de la technologie nucléaire », *Sciences et Avenir*, hors-série, juillet/août 2000, p. 44-47.
- PONS, Phillipe. « Des survivants contaminés, indésirables et déshumanisés », *Le Monde*, 3 août 1995.

ROUAT, Sylvie. « Chronique d'une mort annoncée », *Sciences et Avenir*, n° 582, août 1995, p. 34-36.

SOCIAS, Sébastien. « Godzilla souffle ses 50 bougies », *L'Écran fantastique*, n° 243, mai 2004, p. 80-83.

TABE, Yasuyoshi. « Ainsi parlait Godzilla, roi des monstres », *Courrier international*, hors-série n° 3 (*Le Japon par lui-même*), octobre 1993, p. 38-39.

TATU, Michel. « Cinquante ans d'équilibre de la terreur », *Le Monde*, 3 août 1995.

VIÉ, Michel. « Le Japon impérial de conquête en conquête », *Le Monde*, 3 août 1995.

VINCENT, Jérôme. « Survivre à la peste atomique », *Sciences et Avenir*, n° 582, août 1995, p. 29-31.

ENTRETIENS

CONAN, Éric. « Hiroshima, l'arme du déni, entretien avec Shuichi Kato », *L'Express International*, n° 2299, 3 août 1995, p. 40-41.

DU CHATENET, Aymar, « Comment j'ai survécu à Hiroshima : entretien avec Keiji Nakazawa », *Historia*, n° 583, juillet 1995, p. 18-19.

PONS, Philippe. « J'ai eu honte pour l'Occident, pour la science et pour l'homme : entretien avec Robert Guillaïn », *Le Monde*, 3 août 1995, p. 4.

MIRZA, Vincent. *Bernard Bernier : Le Japon en transition*, Montréal, Éditions Varia, 2007.

VÉZINA, Alain. « Monstre sacré, entretien avec Shusuke Kaneko », *Séquences*, n° 228, novembre-décembre 2003, p. 8-9.

VÉZINA, Alain. « Une vie animée, entretien avec Ray Harryhausen », *Séquences*, n° 239, septembre-octobre 2005, p. 22-25.

FILMOGRAPHIE

- BANNO, Yoshimitsu. *Gojira tai Hedorâ*, Japon, 1971,
- HASHIMOTO, Koji. *Gojira*, Japon, 1984, 103 min.
- HONDA, Ishiro. *Gojira*, Japon, 1954, 98 min.
- HONDA, Ishiro. *Chikyu Boeigun*, Japon, 1958, 88 min.
- HONDA, Ishiro. *Kingu Kongu tai Gojira*, États-Unis/Japon, 1962, 98 min.
- HONDA, Ishiro. *Katei gunkan*, Japon, 1963, 96 min.
- HONDA, Ishiro. *Mosura tai Gojira*, Japon, 1964, 89 min.
- HONDA, Ishiro. *Kaiju daisenso*, Japon, 1965, 96 min.
- HONDA, Ishiro. *Furankenshutain tai chitei kaiju Baragon*, Japon, 1965, 93 min.
- HONDA, Ishiro. *Furankenshutain no kaiju : Sanda tai Gaira*, Japon, 1966, 90 min.
- HONDA, Ishiro. *Kaiju soshingeki*, Japon, 1968, 89 min.
- HONDA, Ishiro. *Mekagojira no gyakushu*, Japon, 1975, 83 min.
- KANEKO, Shusuke. *Gamera daikaijû kuchu kessen*, Japon, 1995, 96 min.
- KANEKO, Shusuke. *Gamera II: Region shurai*, Japon, 1996, 99 min.
- KANEKO, Shusuke. *Gamera III: Iris kakusei*, Japon, 1999, 108 min.
- KANEKO, Shusuke. *Gojira, Mosura, Kingu Gidorâ: Daikaijû sôkôgeki*, Japon, 2001, 108 min.
- KITAMURA, Ryuhei. *Gojira : Fainaru uôzu*, Japon, 2004, 125 min.
- ODA, Motoyoshi. *Gojira no gyakushu*, Japon, 1955, 82 min.

OKAWARA, Takao. *Gojira vs. Mosura*, Japon, 1992, 102 min.

OKAWARA, Takao. *Gojira vs. Mekagojira*, Japon, 1993, 108 min.

OKAWARA, Takao. *Gojira ni-sen mireniamu*, Japon, 1999, 107 min.

OMORI, Kazuki. *Gojira vs. Biorante*, Japon, 1989, 105 min.

OMORI, Kazuki. *Gojira vs. Kingu Gidora*, Japon, 1991, 103 min.

OMORI, Kazuki. *Gojira vs. Desutoroia*, Japon, 1995, 103 min.

TEZUKA, Masaaki. *Gojira tai Mekagojira*, Japon, 2002, 88 min.

TEZUKA, Masaaki. *Gojira tai Mosura tai Mekagojira : Tôkyô S.O.S.*, Japon, 2003,
91 min.

ANNEXE

TABLEAU COMPARATIF DES TITRES

<i>Titre original</i>	<i>Traduction littérale</i>	<i>Titre(s) américain(s)</i>	<i>Titre(s) français</i>
<i>Gojira</i> (1954) Réalisé par Ishiro Honda	« Godzilla »	<i>Godzilla, King of the Monsters</i>	<i>Godzilla</i>
<i>Gojira no gyakushu</i> (1955) Réalisé par Motoyoshi Oda	« La contre-attaque de Godzilla »	<i>Godzilla's revenge Gigantis, the fire monster</i>	<i>Le retour de Godzilla</i>
<i>Chikyu Boeigun</i> (1958) Réalisé par Ishiro Honda	« L'armée défensive de la Terre »	<i>The Mysterians</i>	<i>Prisonnière des Martiens</i>
<i>Kingu Kongu tai Gojira</i> (1962) Réalisé par Ishiro Honda	« King Kong contre Godzilla »	<i>King Kong vs. Godzilla</i>	<i>King Kong contre Godzilla</i>
<i>Katei gunkan</i> (1963) Réalisé par Ishiro Honda	« Navire de guerre en marche »	<i>Atragon</i>	<i>Ataragon</i>
<i>Mosura tai Gojira</i> (1964) Réalisé par Ishiro Honda	« Mothra contre Godzilla »	<i>Godzilla vs. The Thing Godzilla vs. Mothra</i>	<i>Mothra contre Godzilla Godzilla affronte la chose (titre belge)</i>
<i>Kaiju daisenso</i> (1965) Réalisé par Ishiro Honda	« La grande guerre des monstres »	<i>Monster Zero Invasion of Astro-Monster</i>	<i>Invasion Planète X</i>
<i>Furankenshutain tai chitei kaiju Baragon</i> (1965) Réalisé par Ishiro Honda	« Frankenstein contre Baragon »	<i>Frankenstein conquiers the world</i>	<i>Frankenstein conquiert le monde (titre belge)</i>
<i>Furankenshutain no kaiju : Sanda tai Gaira</i> (1966) Réalisé par Ishiro Honda	« Sanda contre Gaïa »	<i>War of Gargantuas</i>	<i>La guerre des monstres Les monstres des planètes secrètes</i>
<i>Kaiju soshingeki</i> (1968) Réalisé par Ishiro Honda	« Attaque des monstres marchant »	<i>Destroy All Monsters</i>	<i>Les envahisseurs attaquent</i>
<i>Gojira tai Hedorâ</i> (1971) Réalisé par Y. Banno	« Godzilla contre Hedora »	<i>Godzilla vs. the Smog Monster</i>	<i>Non distribué</i>
<i>Mekagojira no gyakushu</i> (1975) Réalisé par Ishiro Honda	« La contre-attaque de MechaGodzilla »	<i>Terror of MechaGodzilla</i>	<i>Les monstres du continent perdu</i>
<i>Gojira</i> (1984) Réalisé par Koji Hashimoto	« Godzilla »	<i>Godzilla 1985 The Legend is Reborn</i>	<i>Le retour de Godzilla</i>
<i>Gojira vs. Biorante</i> (1989) Réalisé par Kazuki Omori	« Godzilla contre Biollante »	<i>Godzilla vs. Biollante</i>	<i>Godzilla contre Biollante</i>
<i>Gojira vs. Kingu Gidora</i> (1991) Réalisé par Kazuki Omori	« Godzilla contre King Ghidorah »	<i>Godzilla vs. King Ghidorah</i>	<i>Non distribué</i>

<i>Gojira vs. Mosura</i> (1992) Takao Okawara	« Godzilla contre Mothra »	<i>Godzilla and Mothra : the Battle for Earth</i>	<i>Non distribué</i>
<i>Gojira vs. Mekagojira</i> (1993) Takao Okawara	« Godzilla contre MechaGodzilla »	<i>Godzilla against MechaGodzilla</i>	<i>Non distribué</i>
<i>Gamera daikajjū kuchen kessen</i> (1995) Shusuke Kaneko	« Gamera: bataille finale de grands monstres »	<i>Gamera: The Guardian of the Universe</i>	<i>Non distribué</i>
<i>Gojira vs. Desutoroia</i> (1995) Kazuki Omori	« Godzilla contre Desutoroia », monstre formé des mots <i>mort</i> et <i>bataille épique</i>	<i>Godzilla vs. Destroyer</i>	<i>Godzilla vs. Destroyah</i>
<i>Gamera II: Region shurai</i> (1996) Shusuke Kaneko	« Gamera II : combat de l'armée »	<i>Gamera 2: Attack of Legion</i>	<i>Non distribué</i>
<i>Gamera III: Iris kakusei</i> (1999) Shusuke Kaneko	« Gamera III : l'éveil d'Iris »	<i>Gamera 3: The Awakening of Iris</i>	<i>Non distribué</i>
<i>Gojira ni-sen mireniamu</i> (1999) Réalisé par Takao Okawara	« Godzilla, serpent aux deux rayons »	<i>Godzilla 2000</i>	<i>Godzilla 2000</i>
<i>Gojira, Mosura, Kingu Gidorā: Daikajjū sōkōgeki</i> (2001) Shusuke Kaneko	« Godzilla, Mothra, King Gidorah: les grands monstres se battent ici »	<i>Godzilla, Mothra and King Gidorah: Giant Monsters All-Out Attack</i>	<i>Non distribué</i>
<i>Gojira tai Mekagojira</i> (2002) Masaaki Tezuka	« Godzilla contre MechaGodzilla »	<i>Godzilla against MechaGodzilla</i>	<i>Non distribué</i>
<i>Gojira tai Mosura tai Mekagojira : Tōkyō S.O.S.</i> (2003) Masaaki Tezuka	« Godzilla contre Mothra contre MechaGodzilla : Tokyo : S.O.S. »	<i>Godzilla, Mothra, MechoGodzilla : Tokyo S.O.S</i>	<i>Non distribué</i>
<i>Gojira : Fainaru uōzu</i> (2004) Ryuhei Kitamura	« Godzilla : bataille finale »	<i>Godzilla : Final Wars</i>	<i>Godzilla : Final Wars</i>