

## LES FEMMES DEMONS ET LEURS MASCARADES – QUELQUES SYMPTOMES DU CINEMA JAPONAIS

FLAVIU VICTOR CÂMPEAN\*

**ABSTRACT. The Demon Women and Their Masquerades – a Few Symptoms of Japanese Cinema.** The demon woman is a frequent theme in Japanese cinema, pertaining to more than an imaginary hypostasis of femininity. Jacques Lacan, in his brief and rare references to Japanese Cinema and particularly to Nagisa Oshima's *Realm of the Senses*, points out the specific power of feminine eroticism which goes beyond the masquerade. This unanalysable « power of Japanese women » is stated by Lacan within the context of what he calls the *sinthome* in his analysis of James Joyce's oeuvre. This paper is a psychoanalytical approach of Kenji Mizoguchi's *Ugetsu Monogatari* based on the aforementioned concepts and elaborations. Wakasa, the main feminine character, is thus connected to Lacan's views on *Woman (femme)*, on the relation between the Phallus and the feminine masquerade and, ultimately, to the Real dimension of the phantom.

**Keywords:** femininity, phantom, real, Japanese cinema, masquerade, demon.

### Le pouvoir des Japonaises

En 1976, vers la fin de son enseignement, le septuagénaire Jacques Lacan fait référence à un film japonais hyper-sexualisé et très sanglant, dans le contexte de considérations sur James Joyce et sur ce qu'il nomme « le stigmate du réel », destinées à montrer que la fonction phallique,  $\Phi$ , aura toujours au moins un cas où elle sera négative. Je n'ai pas l'intention de présenter maintenant les formules de la sexualité ni d'entrer dans les subtilités de la castration féminine relue par Lacan

---

\* Département de Philosophie, Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie; Centre de Philosophie Appliquée, Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca; Membre du Forum du Champ Lacanien Roumanie. Email: flaviucampean@gmail.com.

le long de sa carrière, à partir du bien-connu *continent noir* de la sexualité féminine invoqué par Freud 40 ans avant. Je n'ai pas l'intention non plus de me pencher sur le film en cause, très célèbre maintenant, appartenant à Nagisa Osima, *L'empire des sens* (1976). Mais l'amorce de ma démarche part d'une remarque d'ailleurs plaisante de Lacan, conformément à laquelle il a commencé à comprendre le pouvoir des Japonaises seulement en voyant les scènes érotiques violentes, dont il déclare l'avoir troublé : « J'ai été soufflé parce que c'est de l'érotisme... je m'attendais pas à ça en allant voir un film japonais... c'est de l'érotisme féminin. Là, j'ai commencé à comprendre le pouvoir des japonaises »<sup>1</sup>. Plus encore, en parlant avant du fait qu'un catholique de bonne souche, jésuite, tel Joyce, est inanalysable, Lacan précise que quelqu'un avait attiré son attention sur le fait qu'il avait déjà dit cela sur... les Japonais. Ensuite, de manière surprenante, il accentue qu'il maintient cette affirmation. Bizarre juxtaposition entre Joyce et une maîtresse japonaise castratrice qui, c'est toujours Lacan qui le dit, transgresse l'extrême même de l'érotisme du fantasme de tuer son mari. En d'autres mots, elle transgresse la mascarade érotique, mais vers quoi ? Ou bien, ne s'agit-il que d'un accomplissement de la mascarade féminine vers un au-delà de la castration ? Vers ce que Lacan nomme la jouissance féminine qui déborde la fonction phallique, corrélative au statut de la femme comme *pas toute* ? Y-a-t-il quelque chose de plus éclaircissant que ce cas : la maîtresse qui refuse le tout phallique en incorporant le pénis reste d'une manière quasi-mélancolique, on pourrait dire dans la poche de son kimono, mais à la fois dans le cadre du drame de la castration réalisée, structurée autour de l'objet  $a^2$ , -  $\Phi(x)$  n'est pas valable pour tout  $x$  ? Vers ce qui signifie *le sinthome*, associé à la fin de l'analyse – un passage de symptôme à *sinthome* – et qui donne d'ailleurs le titre du séminaire en cause, où il s'agit beaucoup de Joyce, mais aussi un petit peu d'un « bout de réel » indiqué en cinéma et du *pouvoir des Japonaises* ? Mais pourquoi finalement un film japonais ? N'oublions pas que Lacan a étudié le japonais aussi, non seulement le chinois, fasciné par le lien et le scindement entre l'écriture et la parole, entre les caractères chinois qui « travaillent le japonais » (*Le Séminaire, Livre XVIII*) et, de même que dans le taoïsme, par la relevance du vide dans la culture et la langue japonaises. Et pourquoi la référence à un film contemporain à lui, de la nouvelle vague japonaise, lorsque, aussi bien dans les légendes bouddhistes japonaises que dans la littérature XX<sup>e</sup> siècle ou dans l'art, les estampes ultraconnues par exemple (que c'est toujours

<sup>1</sup> J. Lacan, *Le Séminaire Livre XXIII, Le Sinthome*, Staferla.free.fr, p. 77.

<sup>2</sup> « Ce que fait l'hystérique peut s'inscrire dans ce sens. À savoir qu'il ou elle soustrait ce a comme tel au 1 absolu de l'Autre [...] Tel est ici le drame qui se traduit - à être transposé du niveau où il est, où il s'énonce d'une façon parfaitement correcte, dans un autre - se traduit par l'irréductible béance d'une castration réalisée. » (*D'un Autre à l'autre, Le Séminaire, Livre XVI*, p. 169, Staferla.free.fr).

Lacan qui avait remarquées plus tôt à cause de leur *fureur copulatoire*<sup>3</sup>) offraient apparemment une expérience beaucoup plus riche des enjeux psychanalytiques ? Les réponses demeureraient de simples hypothèses, mais, pour partir de quelque part, nous retenons le pouvoir des Japonaises qui tuent les hommes et en même temps la mascarade d'un tel pouvoir qui se situe entre hystérie et féminité, tâtonnant le désir de l'Autre et la position d'*objet a* cause de celui-ci, de même que la castration et l'énigme associée à la jouissance féminine. Un pouvoir / une puissance qui force en même temps jusqu'au mystère du silence (féminin) ou de l'irreprésentable au sens large, l'imaginaire dans son hypostase de – -φ – le phallus imaginaire restauratif de la chaîne signifiante qui rend compte du manque à être du symbolique. Un pouvoir filmique en fin de compte, du rythme qui déborde l'imaginaire, pas loin et pourtant différent du théâtre Noh ou Kabuki<sup>4</sup>, assez original même dans ses moments irreprésentables... Or, les fantômes femmes des films japonais, les démons qui ne font pas tellement peur ou du moins pas de manière déterminée, mais angoissent par quelque chose qui est au-delà de la demande de l'Autre<sup>5</sup>, ne sont pas tellement surnaturels, mais luttent et dansent de manière non

---

<sup>3</sup> En 1967, Lacan fait un détour par les estampes japonaises où il met en exergue la représentation de la « *fureur copulatoire* » comme ce qui les caractérise. Lévi-Strauss avait parlé des estampes japonaises. Il les recevait de son père qui les lui achetait pendant son enfance. Puis, il les a achetées lui-même, bien avant d'aller au Japon et d'en parler. Lévi-Strauss ne fait pas référence à la *fureur copulatoire*. Sans doute Lacan est-il interpellé par cette représentation de la « *fureur copulatoire* » comme venant en opposition à sa formule plus tardive, « il n'y a pas de rapport sexuel » (Cf. Diana Kamienny-Boczkowski, « L'inconscient et la langue japonaise chez Lacan » in *Jacques Lacan, matérialiste*, p. 136).

<sup>4</sup> Voir Donald Ritchie, *Japanese Cinema Film Style and National Character*, pp. xx-xxi. Après quelques exemples, l'auteur tire la conclusion que l'influence du théâtre Noh et, respectivement, Kabuki sur le film japonais est une « tout au plus intérieure ». Le même « esprit » qui les a créés a créé le film japonais aussi. On peut penser bien sûr à un mécanisme de refoulements et de déplacements des symptômes du Japon artistique traditionnel, qui le lieraient beaucoup plus au rythme et à l'événement filmique de la cinématographie classique japonaise qu'au théâtre moderne, malgré les affinités paradigmatiques avec ce dernier.

<sup>5</sup> Une articulation inédite de la demande de la mère qui mine la dialectique du désir dans un sens quasi-hamletien se retrouve dans le film de Kaneto Shindo, *Le Chat noir – Yabu no naka no kuroneko*, 1968 (d'ailleurs le nom de tout un genre de films japonais aux fantômes), où la mère et la fille du protagoniste sont tuées tandis que celui-ci était à la guerre. Gintoki devient un samurai très respecté par la chance qui lui permet de tuer un ennemi célèbre pendant la guerre – thème très fréquent des drames d'époque, *jidaigeki* –, revenant ensuite chez lui, où on lui ordonne d'investiguer le cas de crimes bizarres : plusieurs samurais sont tués par deux femmes-démon, qui les abordent à la porte Rajomon (variation de Rashomon, tel que le titre du célèbre film de Kurosawa, ancienne porte de la ville de Kyoto), les attirant ensuite dans leur maison fantomatique d'un bocage. Évidemment, les fantômes sont la fille et la mère de celui-ci, qui avaient juré par un pacte avec « le maître de l'obscurité » de boire le sang des samurais après avoir été violées et tuées par ceux-ci. Si sa femme fantôme sacrifie sa vie de démon pour sept jours passés avec Gintoki, sa mère refuse de suivre celle-ci en enfer, commençant à lutter acerbement avec son fils.

rituelle avec leurs partenaires ; elles sont des dimensions psychanalytiques de cette articulation de la féminité, symptômes du monde japonais à *ciel ouvert* mais en même temps sublimé, même des « sinthomes » du cinéma japonais, si on force les affinités.

### **La mascarade réelle du fantôme – *La lune après la pluie***

Le cinématographe est une invention, *i. e.* une innovation technologique occidentale, et non pas artistique, insinuée dès le début dans les arts de l'image de manière très difficile et ambiguë, entre la reproduction de type documentaire des frères Lumière et la fantaisie burlesque de Georges Méliès. La contemporanéité idéique et les impasses dans la relation avec la philosophie post-métaphysique, de Bergson et Merleau-Ponty, à Deleuze, Nancy et Lyotard, jusqu'à Slavoj Žižek sont occidentales de manière tellement déconstructiviste qu'elles permettent de débats éternels sur l'englobement sans aucune résistance du film dans le discours philosophique, malgré certaines formes encore résistantes à l'interprétation. De même, l'approche psychanalytique de la cinématographie est devenue un pastiche des différentes théories comparatistes, surtout de celles qui sont politiquement et même idéologiquement militantes. Mais qu'est-ce qui se passe au contact avec l'Orient, où naît un cinéma forcé non seulement à se créer une esthétique propre, mais aussi une réalité à part, autonome aussi bien par rapport aux arts orientaux que par rapport aux écoles européennes et américaines de film ? Ici intervient d'un côté la liaison de la vie japonaise avec le vide, d'autant plus dans la ruine de l'après-guerre de l'impérialisme, et d'un autre côté la versatilité d'une langue où l'écriture de l'Autre se traduit par des traits à multiples facettes, dans ses caractères mêmes – kanji et dans les trois systèmes principaux. Ce qui en psychanalyse nous fait arriver à des multiples *noms du père*, comme le remarque Diana Kamienny-Boczowski<sup>6</sup>, d'où aussi la difficulté et la provocation au contact avec la psychanalyse (abordées en différentes occasions par Lacan, qui s'est même mis à apprendre le japonais, s'est intéressé au théâtre de marionnettes *bunraku* et a abordé la théorie du signe de Barthes concernant les systèmes d'écriture).

---

<sup>6</sup> « Un autre point, souligné par Lacan, est que le sujet japonais serait, du fait de l'influence de l'écriture sur la langue, obligé de se servir de multiples traits identificatoires et non pas d'un trait unaire. Ce trait unaire, semblable à un trait d'écriture pour un sujet donné, est démultiplié dans la langue japonaise. D'où la fonction centrale de la politesse et ses apparitions massives dans les énoncés japonais. Ainsi, le japonais introduit non seulement l'importance de l'écriture dans la constitution du sujet, mais précède, dans l'œuvre de Lacan, la possibilité du pluriel des noms du père. » (Diana Kamienny-Boczowski, *op. cit.*, p. 137).

C'est précisément à cause de ces points majeurs que la cinématographie japonaise peut sous-tendre un jeu original de l'image-mouvement qui résonne directement aux paradigmes psychanalytiques, surtout à ceux lacaniens, en vertu de la présence de la féminité. Le va-et-vient cinéma-psychanalyse semble s'inverser, et dans ce contexte vaste les symptômes de la cinématographie japonaise sont déjà dans l'Occident psychanalytique, dans l'inconscient structuré comme un langage qui élude l'Autre de l'écriture chinoise, se remarquant chez certains metteurs-en-scène par de différentes sublimations allégoriques : ainsi, par analogie à la langue japonaise qui est constituée de mots d'esprit<sup>7</sup>, les films japonais sur les fantômes de la période ainsi-dite classique s'organisent dans ce que l'on pourrait nommer des cadres d'un Univers féminin, suivant Deleuze vis-à-vis des films de Kenji Mizoguchi<sup>8</sup>, le tout à partir d'un cadre *le plus au fond* de la maison qui est l'espace réservé à la femme pour créer un jeu marqué par une série de vides médianes<sup>9</sup>. C'est le cas d'un film bien connu lui appartenant, marqué par deux fantômes féminins, chacune étant une hypostase de la cause du désir et, bien sûr, des symptômes de l'homme qui convoite initialement la prospérité « trop humaine » de sa famille, ensuite le plaisir inhumain offert par une apparition : *Les contes de la lune vague après la pluie (Ugetsu monogatari, 1953)* – avec une narration simple à laquelle je m'arrêterai brièvement : deux frères ont des rêves de grandeur, le protagoniste, un potier qui veut s'enrichir dans des temps de guerre avec tous les risques afférents, mais arrive à être séduit par une femme démon. L'autre, en plan second, voudrait devenir samurai et surmonte tout pour cela, malgré ses gaucheries et sa lâcheté. Évidemment, leurs femmes pâtissent à cause d'eux, par la dégradation au statut de prostituée, respectivement par une mort violente. Je m'intéresse ici à la relation du personnage de base, Genjurô, avec les deux femmes : la première, une jeune noble, a été ramenée de la tombe par sa nourrice parce que, mourant trop jeune, « elle n'avait pas eu l'occasion de sentir les plaisirs féminins ». On peut penser à cela comme à une allusion claire à ce qui est similaire à l'énigme de la jouissance féminine. La seconde, qui est la femme même du protagoniste, tuée après avoir été laissée en arrière par celui-ci et qui marque la fin, reste dévouée à son mari, pleure sans le voir et lui avoue sans qu'il l'entende,

<sup>7</sup> Comme l'explique Lacan dans la préface de l'édition japonaise de *Autres écrits* (Apud. *Ibid.*, p. 139).

<sup>8</sup> « Le monde presque exclusivement masculin de Kurosawa s'oppose à l'univers féminin de Mizoguchi. [...] La signature de Mizoguchi ce n'est pas le trait unique, mais le trait ride, comme sur le lac de *Contes de la lune vague après la pluie*, ou les rides de l'eau occupent toute l'image. » (Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*, p. 261. Sqq). Pour la distinction entre la grande forme chez Kurosawa et la petite forme chez Mizoguchi, SAS' v. ASA', voir aussi pp. 196-225, chap. 8 & 9.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 262.

donc seulement après sa disparition, qu'il est devenu l'homme idéal pour elle ! Après qu'il a échappé aux charmes du premier fantôme séduisant à l'aide d'un moine et qu'il rentre chez lui trop tard. Sans insister sur la complexité de la théorie deleuzienne de l'image-mouvement et de *la petite forme*, magistralement développée dans le film de Mizoguchi, il faut ponctuer ce jeu des morceaux d'espace avec le vide qui, affirme Deleuze, crée l'espace progressivement, dans une direction déterminée mais illimitée<sup>10</sup>. Les danses et la chanson du premier fantôme, qui nous transmet que la plus belle soie s'estompe et meurt tout comme sa vie si son bien-aimé le quitterait sont éloquentes pour le statut de Femme du démon ou de la fée, comme on pourrait l'appeler. De plus, le fantôme lui-même commence à trembler et les lumières s'éteignent lorsqu'on entend une voix qui ne peut être que celle du père mort, splendide hypostase de l'échec de la Femme de se faire phallus, dû précisément, de manière paradoxale, au privilège même d'être phallus. La Femme symptôme, celle avec majuscule qui n'existe pas, sortant cette fois-ci en avant dans le cadre et suivie attentivement par la caméra dans sa danse, se substitue à toute féminité déchue (de la mascarade) – d'ailleurs, les films de Mizoguchi marchent toujours sur la polarité entre la femme agalmatique et la prostituée<sup>11</sup>, les fantômes étant une sorte d'*anti-medium* entre les deux, mais aussi un écran pour Femme. La scène de la mascarade est renforcée par le plan-séquence très long spécifique à Mizoguchi, que Noël Burch nommait *plan rouleau*, avec beaucoup d'admiration surtout pour les premiers films du cinéaste. Rappelons-nous que la notion de mascarade même est introduite par Lacan avec une référence très précise, prise de Joan Rivière<sup>12</sup>, celle du manque de l'Autre et de toute représentation de celui-ci qui suggérerait la complémentarité avec une nuance mythique prononcée des sexes. Or, de manière appliquée, nous pouvons nous demander pour quel bien-aimé danse la princesse, si elle est une femme fantomatique parce qu'elle n'a pas le phallus et si elle a besoin

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>11</sup> Y compris dans le cas du frère du protagoniste, Tobei, devenu samurai de haut rang par une chance aveugle et dont la femme déplore, dans une sorte de désespoir assumé, le prix de l'accomplissement du rêve, précisément sa dégradation au statut de prostituée suite à un viol fait par... d'autres samurais qui lui jettent des pièces de monnaie après avoir usé d'elle. Le tout après qu'elle a été abandonnée par Tobei et tandis qu'elle cherche vainement celui-ci.

<sup>12</sup> Joan Rivière, *Womanliness as Masquerade*, *passim*. Si chez Rivière la mascarade est générée par tout ce que suppose la dynamique freudienne de la jalousie de pénis – *Penisneid*, chez Lacan l'accent est mis sur le désir aliénant d'être le phallus, qui introduit au moins la dimension supplémentaire de la dialectique être-avoir, et à la fois l'implication du symbolique – ainsi la mascarade au sens lacanien ne couvre pas seulement un manque réel par quelque chose d'imaginaire, mais rend compte de l'efficacité même de la fonction phallique qui s'applique au fond aux deux sexes, bien que pas entièrement à la femme ou à l'homme qui se situerait sur une position féminine du rapport à sa jouissance (*Le séminaire, Livre XI, Fondements*, Staferla.free.fr, p. 106).

de n'importe quel homme avec un pénis seulement pour se reconnaître comme castrée, pour être reconnue en tant que phallus... y compris par la voix du père. D'autant plus qu'elle adopte au fond plusieurs masques, surtout le masque de l'innocence étant, l'appât qui leurre l'homme candide sur son domaine, où initialement elle n'est pas présente. L'homme est flatté pour son métier (la poterie) et pour ses créations ; on le fait oublier sa femme et son enfant laissés en arrière, le désir passé. La mascarade coupable produite par la rivalité pour le pénis (portée à l'extrême dans *L'empire des sens*) et celle qui articule le jeu sexuel de la fausse innocence se joignent de cette manière dans la princesse Wakasa. La chanson et la danse peuvent être vues comme une parade destinée au désir de l'Autre, comme le sont celles de Rashomôn auquel Lacan renvoie explicitement dans le séminaire sur l'identification<sup>13</sup>. Mais le chant de la princesse a pourtant quelque chose d'ineffable, de sorte qu'elle ne se situe pas nécessairement sur le versant hystérique, mais est plutôt indéterminée entre la féminité et l'hystérie, puisque, après sa reconnaissance en tant que phallus, en tant que féminité, elle lui interdit de partir et n'admet pas le démasquement. Peu avant la fin, Genjurô qui rentre au manoir de Wakasa est accueilli par un prêtre bouddhiste, qui l'avertit qu'il se dirige vers quelque chose qui le fera s'effondrer et qui lui conseille de renoncer à la femme-fantôme et de rentrer chez sa famille d'avant. Il ne croit pas qu'elle soit un fantôme et qu'une malédiction plane sur elle, insiste d'y rentrer, et alors le prêtre s'offre de lui peindre sur le corps un sutra qui puisse l'aider. Dans la dernière scène du manoir, Wakasa et la nourrice observent les mots sur son corps, et la dernière l'implore de ne pas la quitter, tandis que le fantôme, après avoir au préalable crié qu'il ne pouvait pas partir, demeure silencieux pendant les implorations de la nourrice. Nous pouvons spéculer que ce silence serait une tentative d'arriver à l'identité féminine qui le situerait hors de la jouissance phallique, surtout que de ce point-ci, après lui avoir interdit d'une voix étrange de partir, il ne lutte plus maintenant, tandis que Genjurô agite chaotiquement son épée vers lui et la nourrice. Bien sûr, le film ne doit pas apporter des contributions de diagnostic à la psychanalyse ni démasquer sa mascarade, mais, par contre, il doit en garder et même en accentuer l'ambiguïté. Quelque lapidaire que cela sonne, la fiction imaginaire est par excellence hystérique, mais le fantôme est une instance réelle...

---

<sup>13</sup> « Et ce qui est le plus sensible, tout ce que nous pouvons en voir, se trouve dans les formes antiques de la lutte. Que ceux qui ont vu le film *Rashomon* se souviennent de ces étranges intermèdes qui soudain suspendent les combattants, qui vont chacun séparément faire sur eux-mêmes trois petits tours, faire à je ne sais quel point inconnu de l'espace une paradoxale révérence. Ceci fait partie de la lutte, de même que dans la parade sexuelle » (*Le séminaire, Livre IX, L'Identification*, p. 211, Staferla.free.fr).

Tout comme la femme morte à laquelle Genjurô rentre et qui l'accueille avec une féminité naturelle et inépuisable, par une mascarade portée à l'extrême dont nous pouvons dire certainement qu'elle dépasse la jouissance sexuelle. Le lendemain, il réalise que sa femme aussi a été un fantôme mais, en échange, leur enfant est vivant. Le pouvoir des Japonaises... celle d'une *lune après la pluie*.





## Épilogue

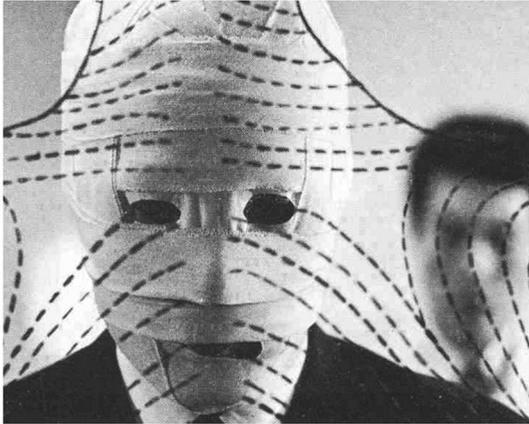
Comme une sorte de post-scriptum plus personnalisé, je crois que les indices de l'inalysable nippon mentionné ci-dessus semblent se concentrer souvent dans le film japonais dans cette articulation impossible qui n'implique aucun endroit, aucun espace, mais créent un espace indicible lorsqu'une femme-démon maîtrise la cadre.

Y compris la possibilité de la mascarade qui, affirme Elizabeth Cowie, ne cache rien (*i.e.* espace, temps), mais produit quelque chose de caché qui n'est ni espace ni temps et qui disparaît si on lève le voile<sup>14</sup>, tout comme le fantôme s'évanouit avec son charme lorsqu'il est regardé – pas seulement vu – il va de soi qu'on ne peut pas regarder le regard... : et si le fantôme est purement imaginaire, la femme-démon devient de la sorte une forme privilégiée du réel qui échappe, même d'une rencontre d'horreur avec le réel sublimé par le masque. Surtout lorsque la caméra même nous propose la mascarade dans le cadre d'une ainsi-dite esthétique *présentationnelle* du film japonais, comme dans *Kwaidan* (1964), de Masaki Kobayashi avec ses cycloramas inédits et avec les yeux géants de *La femme des Neiges*. Sauf que parfois le masque ne tombe plus, comme dans *Onibaba* (*Onibaba, les tueuses*, 1964) de Kaneto Shindo ou comme dans *Tanin no kao* de Hiroshi Teshigahara (*Le visage d'un autre*, 1966), mais dans ces derniers films il ne s'agit plus de fantômes...




---

<sup>14</sup> Elizabeth Cowie, *Representing the Woman. Cinema and Psychoanalysis*, p. 374 (Notes and References, 85, où l'auteur compare la mascarade avec l'idéologie décrite par Žižek).



## BIBLIOGRAPHIE

- Cowie, Elizabeth, *Representing the Woman. Cinema and Psychoanalysis*, University of Minnesota Press, 1996.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1983.
- Rivière, Joan, "Womanliness as Masquerade" in *International Journal of Psychoanalysis*, Vol. 10, 1929, pp. 303-13.
- Ritchie, Donald, *Japanese Cinema. Film Style and National Character*, Doubleday, 1971.
- Kamienny-Boczkowski, Diana, « L'inconscient et la langue japonaise chez Lacan » in *Savoirs et Clinique*, Eres, no. 16/ 2013, pp. 133-139.
- Le Séminaire de Jacques Lacan sur: <http://staferla.free.fr/>

### Les sources des images:

- (1) [https://www.berlinale.de/en/archive/jahresarchive/2014/02\\_programm\\_2014/02\\_filmdatenblatt\\_2014\\_20143118.html#tab=filmStills](https://www.berlinale.de/en/archive/jahresarchive/2014/02_programm_2014/02_filmdatenblatt_2014_20143118.html#tab=filmStills)
- (2) <https://trailersfromhell.com/ugetsu/>
- (3) <https://ro.pinterest.com/pin/527413806332645061/>
- (4) <https://www.irishtimes.com/blogs/screenwriter/2014/09/13/50-years-50-films-vol-ii-ugetsu-monogatari-1953/>
- (5) <https://www.pinterest.fr/pin/764274999241470297/>
- (6) <https://alphashadowsblog.wordpress.com/2014/03/26/kwaidan-1964-film-review/>
- (7) , (8) [https://www.rottentomatoes.com/m/face\\_of\\_another](https://www.rottentomatoes.com/m/face_of_another)

