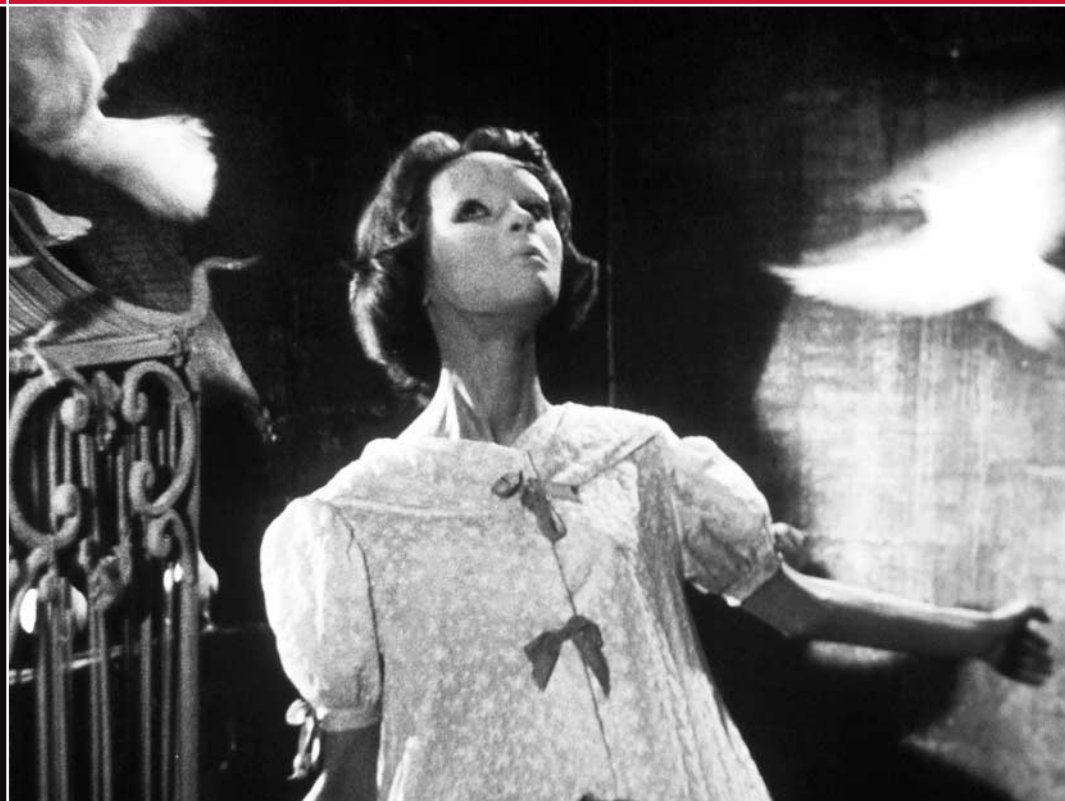


Les Yeux sans visage

Un film de *Georges* **FRANJU**



LYCÉENS AU CINÉMA



Sommaire

- 2** **GÉNÉRIQUE / SYNOPSIS**
- 3** **ÉDITORIAL**
- 4** **RÉALISATEUR / FILMOGRAPHIE**
- 6** **PERSONNAGES ET ACTEURS PRINCIPAUX**
- 7** **DÉCOUPAGE ET ANALYSE DU RÉCIT**
L'intrigue résumée, planifiée et commentée, étape par étape.
- 9** **QUESTIONS DE MÉTHODE**
Les moyens artistiques et économiques mis en œuvre pour la réalisation du film, le travail du metteur en scène avec les comédiens et les techniciens, les partis pris et les ambitions de sa démarche.
- 10** **MISES EN SCÈNE**
Un choix de scènes ou de plans mettant en valeur les procédés de mise en scène les plus importants, les marques les plus distinctives du style du réalisateur.
- 16** **LE LANGAGE DU FILM**
Les outils de la grammaire cinématographique choisis par le réalisateur et l'usage spécifique qu'il en a fait.
- 18** **UNE LECTURE DU FILM**
L'auteur du dossier donne un point de vue personnel sur le film étudié, ou en commente un aspect essentiel à ses yeux.
- 19** **EXPLORATIONS**
Les questions que soulève le propos du film, les perspectives qui s'en dégagent.
- 20** **DANS LA PRESSE, DANS LES SALLES**
L'accueil public et critique du film.
- 21** **L'AFFICHE**
- 22** **AUTOUR DU FILM**
Le film replacé dans un contexte historique, artistique, ou dans un genre cinématographique.
- 23** **BIBLIOGRAPHIE**

LYCÉENS AU CINÉMA

*Avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication
(Centre national de la cinématographie, Direction régionale des affaires culturelles)
et des Régions participantes.*



et le concours des salles de cinéma participant à l'opération



■ Auteur du dossier Emmanuel Burdeau

■ GÉNÉRIQUE

France-Italie, 1959

Réalisation Georges Franju

Scénario Jean Redon, d'après son roman (Editions Fleuve Noir)

Adaptation Boileau-Narcejac, Jean Redon, Claude Sautet, Georges Franju **Dialogues** Pierre Gascar
Image Eugen Shuftan **Décor** Auguste Capelier **Musique** Maurice Jarre **Assistant réalisation** Claude Sautet **Montage** Gilbert Natot **Son** Antoine Archimbaud **Effets spéciaux** Henri Assola.

Interprétation

Edith Scob Christiane Genessier, **Pierre Brasseur** docteur Genessier, **Alida Valli** Louise, **Juliette Mayniel** Edna, **Béatrice Altariba** Paulette, **François Guérin** Jacques, **René Génin** Tessot, **Michel Etchevery** médecin-légiste, **Alexandre Rignault** et **Claude Brasseur** inspecteurs de police, **Marcel Péres** et **Charles Blavette** les hommes dans le cimetière, **Charles Blavette** l'employé de la fourrière, **Birgitta Juslin** la copine d'Edna, **Yvette Etievant** la mère du petit malade.

Production Champs-Élysées Productions (Paris, Jules Borkon), Lux-Film (Rome)

Directeur de production Pierre Laurent

Distribution Lux-Film

Sortie à Paris 2 mars 1960

Film 35 mm, noir et blanc

Durée 1h28

■ SYNOPSIS

Grâce à une substitution de cadavre, le docteur Genessier, chirurgien de grand renom, laisse croire à la mort de sa fille Christiane, défigurée à la suite d'un accident de voiture dont il fut involontairement responsable. Fou d'amour pour elle, il est prêt à tout entreprendre pour lui redonner un visage et la débarrasser du masque qui pour l'instant ne la quitte plus.

Il charge son assistante, une étrangère prénommée Louise, d'attirer des jeunes filles dans sa propriété de la banlieue parisienne. Un laboratoire secret y est installé où le médecin conduit des expériences d'hétérogreffe, un procédé de son invention. Il s'agit de découper le derme des victimes pour le greffer sur le visage détruit de Christiane.

L'opération, qui a déjà raté une première fois, est répétée sur une étudiante suisse, Edna, qui se suicide lorsqu'elle découvre l'horrible mutation qu'elle a subie. Genessier, qui croit d'abord à un succès, doit bientôt reconnaître son échec. Mais un nouvel espoir lui est offert en la personne de Paulette, que la police, enquêtant sur la disparition de plusieurs jeunes filles, a pris le risque d'introduire dans sa clinique. Paulette est déjà ligotée sur la table du laboratoire lorsque Christiane, bouleversée par tant d'atrocités commises en son nom, décide de la libérer, puis tue Louise, avant de lâcher d'énormes chiens, cobayes de Genessier, qui bientôt se jettent sur lui et le dévorent. Portant toujours son masque, Christiane s'éloigne dans la nuit, une nuée de colombes autour d'elle.

■ ÉDITORIAL

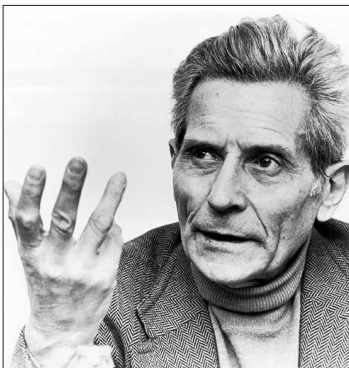
Singularité d'un fantastique à la française



La figure du scientifique et la science en général, la souffrance des corps et les sentiments de peur ou d'horreur qu'elle suscite, sont les thèmes qui habitaient déjà le documentariste Franju et qu'il ne cessera de réinterroger dans ses fictions. Où commence la terreur et où finit-elle ? Comment revoir aujourd'hui *Les Yeux sans visage*, après quarante années de surenchère dans la violence et la peur au cinéma ? Un film comme *The Blair Witch Project* (D. Myrick et E. Sanchez, 1999) offre peut-être une réponse par l'économie des moyens dans la représentation des événements et par les basculements du réalisme dans le fantastique. Frontière également mal définie pour Franju à laquelle il répondait par « l'insolite ». Ainsi, le thème du scalpe traité frontalement dans *Le Sang des bêtes* témoigne-t-il, dans son deuxième long métrage, d'un sens de la mise en scène des images d'une remarquable inventivité. Mais cette ambiguïté, entre réalisme et fantastique, a fait de Franju un cinéaste qui, bien que contemporain du cinéma moderne, a eu du mal à trouver sa place dans le cinéma tel qu'il s'est organisé artistiquement et économiquement.

Ce film s'inscrit pourtant dans la tradition cinématographique et surtout littéraire du « noir » ou du « gothique » comme on disait au XVIII^e siècle de certains romans (H. Walpole, M.G. Lewis, Ch. Maturin puis M. Shelley) d'un point de vue thématique et esthétique. On entend ici le terme « gothique », non pas dans le sens habituel donné à l'architecture médiévale, mais au sens de sombre, dévastateur, barbare. En effet, les thèmes de peur, d'agression sadique, de mystère et de mort parcourent ces récits, où une « inquiétante étrangeté » révèle au plus près les désirs de l'homme (ici Genessier défiant les Dieux en voulant façonner un visage pour sa fille). Gothique aussi la facture qu'Eugen Shuftan, grand maître de la lumière du cinéma expressionniste allemand et du réalisme poétique français des années 30, donne à ce thème par le travail tout en relief et en profondeur des noirs (les scènes de nuit, du cimetière, l'imperméable de Louise) par opposition à l'étrangeté et l'opacité des blancs (le traitement de la chemise de nuit et surtout du masque de Christiane qui tantôt se fond, tantôt découpe le contour du visage et des yeux).

La Bibliothèque du film



Filmographie

Courts métrages

- 1935 **Le Métro**, *cosigné avec H. Langlois*
- 1948 **Le Sang des bêtes**
- 1950 **En passant par la Lorraine**
- 1951 **Hôtel des Invalides**
- 1952 **Le Grand Méliès**
- 1953 **Monsieur et Madame Curie**
Les Poussières
- 1954 **Navigation marchande**
- 1955 **À propos d'une rivière**
Mon chien
- 1956 **Le Théâtre national populaire**
- 1956 **Sur le pont d'Avignon**
- 1957 **Notre-Dame, cathédrale de Paris**
La Première Nuit

■ LE RÉALISATEUR

Georges Franju, l'œil du chirurgien

Un cinéaste inclassable qui n'a pu occuper la place qui lui revenait dans le cinéma français.

> 1. Premières années

Georges Franju est né le 12 avril 1912 à Fougères (Ille-et-Vilaine). Très tôt, dès huit ou neuf ans, il a la révélation de cet insolite inscrit à même la réalité que ses films s'emploieront à retrouver¹. Dans une armoire de la cave de ses parents, il découvre « un immense champignon qui croissait là, [...] aussi inattendu qu'une étoile filante ». La suite de son enfance et de son adolescence se déroule comme suit : « Etudes sommaires et primaires. A 15 ans, je m'éduque dans le bois de Vincennes avec les lectures suivantes : *Fantômas*², Freud et le marquis de Sade. Je travaille quelques mois dans une compagnie d'assurances que je quitte pour clouer des caisses chez un marchand de nouilles. Pour sauver la face, je dis à mes parents que je suis caissier. Puis élève décorateur et décorateur de théâtre jusqu'au service militaire. Démobilisé en 1932 »³. Ses goûts incluent aussi le cinéma, en particulier Louis Feuillade, réalisateur du premier *Judex* et de *Fantômas*, ainsi que les grands cinéastes allemands du muet, Fritz Lang et F. W. Murnau par-dessus tout.

> 2. L'inferral duo

En 1934, dans une imprimerie où « lui fait du désordre et moi de l'ordre », Franju rencontre Henri Langlois. Leur amitié et leurs activités communes marquent la première vie cinématographique de Franju, divisée en quatre grands moments : réalisation, en 1935, du court métrage *Le Métro* ; création la même année du Cercle du Cinéma qui projette, devant une salle pleine et quelques personnalités, des films, muets ou parlants, peu connus ; création de la revue *Cinématographe* (deux numéros seulement), à laquelle collaborent Jacques Prévert, Claude Autant-Lara, Alexandre Poudovkine, Brunius, etc., et qui publie un article de Franju intitulé « Le style de Fritz Lang »⁴ ; fondation,

en 1936, avec Jean Mitry, Germaine Dulac et Paul-Auguste Harlé, de la Cinémathèque française (Franju y collabore jusqu'en 1938). Franju travaille ensuite pour diverses institutions, comme la Fédération internationale des archives du film (FIAF) ou l'Institut de Cinématographie scientifique créé par Jean Painlevé. En 1946, il fonde lui-même, avec Dominique Johansen, l'Académie du cinéma.

> 3. Le maître du court

En 1948 commence la seconde vie cinématographique de Franju. Son court métrage, *Le Sang des bêtes*, lui donne d'emblée une solide réputation. Jean Cocteau notamment le salue. Pendant les années 50, réalisant plusieurs films de commande, Franju devient un des maîtres du court métrage documentaire français, qui connaît alors sa meilleure période. *Hôtel des Invalides* (1951), *Les Poussières* (1953), entre autres, le voient développer son style, que caractérise une capacité rare à introduire de la poésie dans un matériau réel, ou plutôt, à révéler la poésie inhérente à toute réalité⁵. En 1957, son premier court métrage de fiction, *La Première Nuit*, raconte la nuit de rêve et d'errance d'un jeune fugueur dans le métro parisien.

> 4. Les intermittences d'une œuvre

1958. Franju tourne son premier long métrage, *La Tête contre les murs* : les personnages principaux en sont ceux qu'on appelle communément les fous. En 1959, sort *Les Yeux sans visage*. Franju est alors reconnu comme l'un des plus prometteurs des « jeunes » cinéastes français. Cependant, les neuf longs métrages tournés par lui (le dernier date de 1973), parmi lesquels *Judex* (1963), remake du film de Feuillade, des adaptations de François Mauriac (*Thérèse*

¹ Cf. la rubrique « Langage du film ».

² Pierre Souvestre et Marcel Allain sont les auteurs de ce roman-feuilleton très populaire au début du siècle.

³ In Freddy Buache, *Georges Franju, Poésie et vérité*, Cinémathèque française, Paris, 1996.

⁴ Repris dans *Les Cahiers du cinéma*, n° 101, novembre 1959.

⁵ Nous revenons sur les documentaires de Franju dans la rubrique « Autour du film ».

Desqueyroux, 1962), Jean Cocteau (*Thomas l'Imposteur*, 1965), Emile Zola (*La Faute de l'abbé Mouret*, 1970), ne lui permettront jamais d'occuper dans le cinéma français la place qui lui revient. Son œuvre est décousue, inégale, mal aimée aussi. A cela, plusieurs explications sont possibles, dont la principale est une singularité trop radicale : attachement profond au cinéma muet, au noir et blanc, à la forme feuilletonesque ainsi qu'au fantastique en général, genre qui en France a toujours tenu un rôle marginal et déprécié ; intransigeance enfin, qui le fait se tenir à l'écart de tout système et le pousse à refuser nombre de projets dont il ne voit pas la nécessité *pour lui*. Franju est un cas unique : aujourd'hui encore, il demeure sans véritable descendance. A partir des années 70, il tourne surtout pour la télévision. Son dernier film pour le cinéma, *Nuits rouges* (1973), donne d'ailleurs lieu à un feuilleton de huit épisodes intitulé *L'Homme sans visage*. Il meurt le 5 novembre 1987.

➤ COLLABORATEURS DE FRANJU

Franju a toujours tenu à s'entourer de collaborateurs réguliers et fidèles. Le directeur de la photographie Eugen Shuftan, le compositeur Maurice Jarre et les romanciers scénaristes Boileau-Narcejac en font partie.

Eugen Shuftan

Dans les années 20, Eugen Shuftan, formé à l'École des beaux-arts, compte, avec Karl Freund, Fritz Arno Wagner ou Curt Courant, parmi les plus importants chefs opérateurs du cinéma expressionniste allemand, où la lumière joue le premier rôle. Il travaille entre autres avec G.W. Pabst et Karl Grüne. Spécialiste des trucages, il invente une méthode (qui porte son nom) pour bâtir de fausses perspectives qui, à l'aide de miroirs et de modèles réduits, donnent une impression monumentale.

Arrivé en France en 1933, il s'associe aux recherches qui conduisent au réalisme poétique, et travaille avec Marcel Carné (de 1939 à 1951, du *Quai des brumes* au *Rideau cramoisi*), Max Ophüls, Alexandre Astruc ou Georges Lacombe. Franju, qui a une passion pour la lumière du muet et parle de « magie orthochromatique » (par opposition à la pellicule panchromatique des années 30), trouve en lui, pour *La Première Nuit* (1957), *La Tête contre les murs* (1958) et bien sûr *Les Yeux sans visage*, un partenaire idéal, aussi important que Marcel Fradetal, avec qui il tourne la majorité de ses autres films. Simultanément, Shuftan poursuit une carrière américaine, sous la direction notamment de Robert Siodmak et Robert Rossen.

Maurice Jarre

Hôtel des Invalides (1950) est la première expérience cinématographique de cet ancien élève du Conservatoire de Paris, connu d'abord pour ses compositions de théâtre et de radio. Héritier d'une tradition musicale spécifiquement française, il travaille pour Jacques Demy et Alain Resnais. Mais il écrit ses meilleures musiques pour Franju : outre *Hôtel des Invalides*, il collabore à *Théâtre national populaire* (1956), *Sur le pont d'Avignon* (1956), *La Tête contre les murs* (1958), *Les Yeux sans visage* (1959), *Pleins feux sur l'assassin* (1960), *Thérèse Desqueyroux* (1962) et *Judex* (1963). Son style se définit alors par des mélodies délicates, des petits ensembles insolites, des instruments pittoresques opposés à des grandes masses orchestrales.

Au cours des années 60, Jarre compose pour les immenses succès que sont *Lawrence d'Arabie* (David Lean, 1962), *Le Jour le plus long* (collectif, 1963), *Docteur Jivago* (David Lean, 1965). Il préfère désormais un thème unique orchestré avec emphase et facile à retenir. Devenu archicélèbre, il est copié autant que critiqué. Il connaît une période creuse dont il finit par sortir. Aujourd'hui, Jarre continue à composer assidûment pour le cinéma américain et international.



Boileau-Narcejac

Boileau-Narcejac se décompose en Pierre Boileau et Thomas Narcejac, qui ont écrit ensemble vingt-quatre romans dont dix environ ont été adaptés au cinéma. Henri-Georges Clouzot achète les droits de leur premier livre, *Celle qui n'était plus*, dont il tire *Les Diaboliques* (1954). *D'entre les morts*, que Hitchcock transforma en *Sueurs froides* (*Vertigo*, 1958), demeure leur roman le plus célèbre.

Auteurs d'un essai, *Le Roman policier*, souvent considérés comme les théoriciens du genre, Boileau-Narcejac ont été les premiers à privilégier, non plus le policier et l'assassin, mais la victime. Ils ont ainsi rompu avec l'ancien schéma narratif allant invariablement de la découverte du crime à l'arrestation ou à la mort du coupable. De son propre aveu, c'est cela qui plut à Franju : la préséance donnée à une victime qui ne comprend pas ce qui lui arrive et tremble, et conséquemment la place très réduite accordée à la police (dans *Les Yeux sans visage*, son inutilité porterait presque à rire). Boileau-Narcejac écrivent également le scénario original du film suivant de Franju, *Pleins feux sur l'assassin* (1960).

Longs métrages

- 1958 **La Tête contre les murs**
- 1959 **Les Yeux sans visage**
- 1960 **Pleins feux sur l'assassin**
- 1962 **Thérèse Desqueyroux**
- 1963 **Judex**
- 1965 **Thomas l'Imposteur**
- 1970 **La Faute de l'abbé Mouret**
- 1973 **Nuits rouges**
(version courte de la série télévisée *L'homme sans visage*)

Télévision

- 1965 **Les Rideaux blancs**
- 1970 **Service des affaires classées**
- 1965-76 **Chroniques de France**
(16 courts métrages)
- 1966 **Rencontre avec Fantômas**
- 1967 **Eiffel, magicien du fer**
- 1967 **Amiens, ville ouverte**
- 1970 **Un chien de sa chienne**
- 1970 **Une chance sur un million**
- 1970 **Le Coffre aux souvenirs**
- 1970 **L'Ennemi intime**
- 1971 **La Ligne d'ombre**
- 1973 **L'Homme sans visage**
(huit épisodes de 56 minutes)
- 1978 **Le Dernier Mélodrame**

■ PERSONNAGES ET ACTEURS PRINCIPAUX

Un ogre dans le cinéma français



PIERRE BRASSEUR Pierre Brasseur est né le 22 décembre 1905 d'une mère comédienne et d'un père membre de la troupe de Sarah Bernhardt. Il ne sait d'abord s'il est fait pour écrire ou pour jouer. Il suit les cours de Harry Baur et de Fernand Ledoux, puis débute à l'écran, en 1925, dans *La Fille de l'eau* de Jean Renoir, et connaît un triomphe à la scène, en 1929, avec *Le Sexe faible* d'Edouard Bourdet. Le théâtre continue à l'attirer plus que le cinéma, jusqu'à la révélation de *Quai des brumes* (Marcel Carné, 1938). Des cinéastes aussi différents que Jean Grémillon, Marcel Pagnol, André Cayatte, Max Ophuls, Abel Gance, René Clair ou Claude Autant-Lara font alors appel à lui. Après la Seconde Guerre mondiale, il enchaîne les films médiocres, dont il faut extraire les trois tournés pour Franju, *La Tête contre les murs* (1958), *Les Yeux sans visage* (1959) et *Pleins feux sur l'assassin* (1960). *Peu de temps avant de mourir* (le 14 août 1972), Brasseur connaît un dernier triomphe en remontant sur scène.

De ses cent trente sept rôles, le plus fameux reste celui de Frédérick Lemaître dans *Les Enfants du paradis* (1944) de Marcel Carné. Brasseur est le modèle absolu de l'acteur de l'âge

classique du cinéma français. A l'écran, il garde une raideur et une emphase qui lui viennent du théâtre. Chez lui, l'exubérance et l'excès (il eut, dit-on, une vie folle et dissolue) manifestent autant un enthousiasme à vivre et à jouer qu'une mainmise sur l'univers alentour. Pour Brasseur, le jeu, même lorsqu'il cesse d'être spectaculaire (comme dans *Les Yeux sans visage*), est l'exercice d'un pouvoir : il n'est maître dans son métier qu'à condition de l'être aussi dans le champ. Tel est le monstre sacré : ogre avalant tout sur son passage, génie démesuré mais monolithique, jouant seul, aveugle à ses partenaires.

EDITH SCOB Sans Franju, Edith Scob, née en 1940, comédienne de théâtre, n'aurait sans doute jamais connu le cinéma. Mais l'inverse aussi est vrai : les films de Franju ne se conçoivent pas sans elle. La première fois qu'il vit Edith Scob, le cinéaste – ce sont ses propres mots – la reconnut. « Comme si j'étais une chose qui lui appartenait », dira-t-elle pour sa part. Franju l'aimait, d'un amour qui jamais n'excéda le strict cadre du cinéma.

Première apparition : *La Tête contre les murs* (1958). Dans une église, Edith Scob fait brièvement la folle, l'illuminée plutôt. Suivent *Les Yeux sans visage* (1959), *Thérèse Desqueyroux* (1962), *Judex* (1963), *Thomas l'Imposteur* (1965). Qu'est-ce qu'Edith Scob pour Franju ? Moins une actrice jouant ceci ou cela qu'une présence, transportée intacte de la réalité au film. Moins une gamme d'expressions qu'un corps qui, sans jamais se transformer, convient à toutes les situations. En ce sens, c'est une actrice moderne. Franju l'appelait « comédienne de l'étrange », s'étonnait que son regard n'exprimât jamais la douceur, et voyait en elle le comble de cet insolite auquel il tenait tant⁶.

Edith Scob a joué dans de nombreux films, dont *La Voie lactée*

(1968) de Luis Buñuel, *Les Amants du Pont-Neuf* (1990) de Leos Carax, *Jeanne la Pucelle - les prisons* (1993) de Jacques Rivette, *Casa de Lava* (1993) de Pedro Costa. Récemment, *Venus Beauté (Institut)* (1998) de Tonie Marshall, *Le Temps retrouvé* (1999) de Raoul Ruiz, *La Fidélité* (2000) d'Andrzej Zulawski, ont été pour elle plus qu'un retour, le début d'une nouvelle carrière, marquée non plus par le retrait, mais par l'outrance et la drôlerie, ainsi que par un art original, très loin de Franju, de tirer parti d'un visage désormais vieux.

ALIDA VALLI La carrière d'Alida Valli, née en 1921, embrasse et résume l'histoire du cinéma italien, des mélodrames et comédies de l'ère fasciste jusqu'aux films d'horreur de Dario Argento (*Suspiria*, 1977, et *Inferno*, 1979). Hitchcock la fait débiter à Hollywood, en 1947, dans *Le Procès Paradine*, mais elle n'y reste que quatre ans. *Le Mariage de minuit* (Mario Soldati, 1941), *Nous les vivants* (Goffredo Alessandrini, 1942), *Le Troisième Homme* (Carol Reed, 1949), *Le Cri* (Michelangelo Antonioni, 1956), *Edipe Roi* (Pier Paolo Pasolini, 1967), *Le Professeur* (Valerio Zurlini, 1970) sont quelques-uns de ses rôles importants. Mais Alida Valli demeure avant tout la comtesse Livia de *Senso* (1954) de Luchino Visconti.

⁶ Se reporter à la rubrique « Langage du film ».

■ DÉCOUPAGE ET ANALYSE DU RÉCIT

L'anti-récit d'une descente aux enfers

Trois lignes narratives se croisent avec une absence de surprise et de suspense mais une montée de la peur.

1 > La nuit, sur une route de campagne, une femme est au volant d'une 2 CV. Sur le siège arrière se tient un corps immobile. La voiture s'arrête près d'un barrage, la femme s'empare du corps, qu'elle jette à l'eau.

2 > Un savant donne une conférence sur l' « hétérogreffe ». Apprenant ensuite qu'il est attendu à la morgue, il s'en va aussitôt.

3 > Dans son bureau, le médecin légiste discute avec un homme au sujet de la disparition de la fille du professeur Genessier, défigurée à la suite d'un accident de voiture. C'est elle sans doute qui tout à l'heure a été jetée à l'eau. Le professeur arrive, et reconnaît le cadavre de sa fille.

4 > A Paris, la femme de la 2 CV observe quelques étudiants qui, rue Saint-Jacques, sortent de l'Université.

5 > Enterrement de la fille du professeur. Deux hommes s'entretiennent des personnes présentes : Genessier est un chirurgien célèbre, malheureux malgré la fortune et la gloire ; à ses côtés se tient son assistante Louise (la femme de la 2 CV) ; puis le fiancé de sa fille, Jacques, médecin lui aussi. Après l'enterrement, Genessier, malgré les protestations de Louise, fait de l'ordre dans le caveau de famille.

ANALYSE Un certain bon sens ferait commencer *Les Yeux sans visage* ici. Mais Franju n'obéit à aucune bonne logique narrative. Les premières scènes sont obscures : les personnages tardent à être nommés ; plusieurs éléments échappent au spectateur, telles la conversation des étudiants, où il est question d'une location de chambre, ou l'identité de l'homme (un inspecteur) qui discute avec le médecin légiste.

Une distinction s'impose : *Les Yeux sans visage* n'est pas un film difficile à comprendre, mais difficile à raconter. Chaque scène vaut autant par son action que par les détails qu'elle comporte et dont la signification vient toujours *a posteriori*. L'avancée du récit importe moins que la distribution progressive des informations. Dernière bizarrerie : Franju use ici d'un artifice plutôt gros, d'ailleurs donné comme tel. Deux hommes résument les rapports entre les personnages, comme le feraient deux journalistes. Un « trucage » superpose même la voix *off* d'un d'entre eux aux plans rapprochés de Genessier et des siens.

6 > Genessier et Louise rentrent en voiture dans la maison du docteur, en banlieue parisienne. Genessier passe par le garage, monte de longs escaliers puis pénètre dans la chambre de sa fille Christiane, qu'il découvre allongée sur son lit, la tête tournée contre le mur. Il l'enjoint (ainsi que Louise) à porter son masque. A présent seule, Christiane se rend dans le salon où elle téléphone à Jacques, mais raccroche sans dire un mot.

ANALYSE Jusqu'ici, Franju n'a cessé de tracer des cercles autour de Christiane. A vrai dire, il ne s'agit pas d'un récit qui trace une ligne ou gravit une côte (jusqu'au sommet de la résolution), mais qui tourne autour d'un cœur.

7 > A Paris, Louise retrouve « par hasard » Edna, aperçue rue Saint-Jacques, à qui elle offre une place de théâtre. Elles deviennent amies.

Plus tard, au prétexte qu'elle y trouvera la chambre qu'elle cherche, Louise conduit Edna jusqu'à la maison du professeur. Là, celui-ci l'endort et la porte jusqu'à un laboratoire secret. Christiane, qui a tout vu, y pénètre puis rend visite aux chiens du chenil mitoyen. Ensuite, ayant retiré son masque, elle s'avance vers Edna. Celle-là se réveille et pousse un hurlement à la vision de la « plaie » de Christiane.

8 > Genessier, assisté de Louise, opère Edna : il découpe la peau de son visage pour la greffer sur celui de Christiane (mais cette seconde étape n'est pas montrée).



9 > Genessier accueille un nouveau chien pour son chenil où Louise le rejoint, et lui annonce le succès de l'opération. Il commence à respirer. Louise le rassure en lui rappelant que c'est grâce à lui qu'elle a retrouvé son visage.

10 > Louise apporte à manger à Edna, qui feint de dormir puis l'assomme. Elle s'enfuit, gravit les escaliers, suivie par Genessier. De panique, elle se jette par la fenêtre.

ANALYSE Ce suicide, montré comme l'inévitable conséquence des pratiques monstrueuses de Genessier, produit une impression de fatalité. *Les Yeux sans visage* raconte moins une histoire qu'il ne dévoile progressivement, pour la pousser jusqu'à son terme, une situation présente dès le départ. A la limite, il n'y a aucune différence entre le début et la fin, sinon pour le spectateur qui possède enfin toutes les données.

11 > La nuit, Genessier et Louise déposent le cadavre d'Edna dans le caveau de famille.

12 > Au commissariat, une jeune fille rend compte de la disparition de son amie Edna. De l'autre côté du bureau, un second inspecteur réprimande puis laisse partir une jeune voleuse.

ANALYSE On connaît maintenant les trois lignes narratives qui composent *Les Yeux sans visage* : 1) l'aventure de Christiane et de son père lui redonnera-t-il un visage ? ; 2) les recherches de Louise pour offrir de nouveaux cobayes au professeur ; 3) l'enquête policière. Franju confronte un récit fantastique et un récit policier. De là une nouvelle « boiterie » : le premier se définit en effet par une atmosphère, et le second par une structure ; le premier peut être lâche, le second est forcément rigide.



13 > Christiane, qui ne porte plus de masque, dîne avec Louise et son père. Ils évoquent son retour à la vie. Un coup de téléphone oblige Genessier et Louise à s'absenter. Dehors, il lui confie que l'opération est en fait un échec. Pendant ce temps, Christiane se regarde dans la glace. Suivent alors quatre planches, commentées par Genessier lui-même, détaillant, semaine après semaine, les progrès de sa nouvelle défiguration.

ANALYSE Nouvelle preuve ici du caractère anti-narratif du film. C'est la mise en scène qui, par un passage de l'image mobile à l'image fixe, par la voix *off*, accélère le récit et lui fait parcourir plusieurs semaines en quelques secondes. Nous y reviendrons dans la rubrique « Mises en scène ».

14 > Genessier constate que, sur un chien, l'opération réussit facilement. Christiane quitte sa chambre, va dans le salon, téléphone. Elle a à peine le temps de dire Jacques deux fois avant que Louise n'apparaisse et mette fin à la communication. Christiane est à bout. Elle veut mourir. Elle s'évanouit.

ANALYSE Cet enchaînement montre bien combien *Les Yeux sans visage* s'organise non pas en grandes scènes, mais en une série d'échos et de touches (parfois séparés par des fondus enchaînés ou au noir).

15 > Jacques raconte à l'inspecteur son aventure. Une coïncidence autour d'un large collier de chien (celui que porte Louise) leur fait soupçonner un recoupement entre le mystérieux appel et la disparition d'Edna. De son côté, Louise reprend ses investigations dans Paris.

ANALYSE Le peu d'intérêt de Franju pour la stricte rationalité narrative atteint ici son comble. Seule une coïncidence incroyable dirige l'attention de la police vers Genessier. Il y a de la nonchalance et de l'humour dans ce passage.

16 > Les deux inspecteurs convoquent Paulette, la voleuse, et lui proposent de s'amender en se faisant admettre dans la clinique du professeur.

17 > Le professeur fait la tournée des chambres, examine Paulette, puis un petit garçon sans doute atteint d'une maladie grave. Paulette passe des tests. Le soir, « guérie », elle quitte la clinique. Louise la prend en stop. Pendant ce temps, Jacques téléphone à la police. Genessier a déjà commencé à opérer Paulette lorsque les deux inspecteurs se présentent à la réception de la clinique. Le professeur n'a rien à leur apprendre. Ils s'en vont : leur enquête s'arrête là.

ANALYSE Pendant quelques scènes, Franju s'est montré très efficace et très rapide sur le plan narratif. Mais la police est ensuite rejetée hors du film, avec le même geste d'indifférence qui l'y avait fait entrer. En réalité, son rôle n'est pas de révéler la vérité (son utilité narrative est nulle), mais, par contraste avec sa pauvre rationalité, de rendre plus fascinant encore le monde de Genessier.



18 > Paulette se réveille, voit Christiane s'approcher d'elle, prend peur : mais celle-là la détache. Louise entre. Christiane la tue d'un coup de scalpel dans le cou. Paulette s'enfuit. Christiane libère les chiens et les colombes. Dehors, son père est attaqué et tué par les chiens. Christiane s'en va dans la nuit, les colombes autour d'elle. FIN.

ANALYSE *Les Yeux sans visage* s'achève abruptement. Franju sans doute s'intéressait peu aux dénouements. Surtout, ce qu'il montre ici, c'est le travail sec de la fatalité.

■ QUESTIONS DE MÉTHODE

Une préparation et une exécution sans faille

Il a déjà été question de certains collaborateurs des *Yeux sans visage* (chef opérateur, compositeur, scénaristes) dans la rubrique « Réalisateur ». Sur le tournage du film, sur les méthodes de Franju en général, les informations et les témoignages n'abondent pas. Les nombreux entretiens que le cinéaste a donnés ont pour la plupart une visée davantage théorique que pratique. Chez lui, un certain orgueil à définir esthétiquement son cinéma va de pair avec une grande discrétion quant aux conditions réelles de son travail.

Il semble que le tournage des *Yeux sans visage* se soit déroulé calmement et simplement. La seule figure pittoresque (hormis Brasseur, célèbre pour ses excès) est le producteur Jules Borkon, Russe exilé décrit par le photographe de plateau Jean-Louis Castelli comme un personnage extraordinaire, un homme de « presque deux mètres de haut, énorme, chauve et qui ressemblait à Nosferatu ! ». Franju a la réputation d'être, dans la vie, un homme difficile, voire intraitable. Mais tous ceux qui ont travaillé avec lui assurent que, sur les tournages, il montre une pondération exemplaire. Les acteurs en particulier admirent sa disponibilité, l'écoute attentive qu'il leur accorde : Alida Valli va jusqu'à dire qu'il dirige chaque acteur « individuellement ». Plusieurs fois, le cinéaste lui-même a raconté que ses angoisses, pourtant très puissantes ordinairement,

Chez Franju, un certain orgueil à définir esthétiquement son cinéma va de pair avec une grande discrétion quant aux conditions réelles de son travail.

l'abandonnent dès l'instant où il met les pieds sur un plateau. Beaucoup font le portrait d'un homme infatigable, profondément absorbé par son travail. A l'instar de Hitchcock (que pourtant il aime peu), Franju appartient à cette catégorie de cinéastes pour qui un film doit être préparé et comme achevé dans la tête de son réalisateur avant le premier jour de tournage. Tout, jusqu'à la moindre direction de regard, est minutieusement consigné par lui dans un carnet. Pour la légende, on peut rapporter l'anecdote suivante : Franju, qui a connu plusieurs cures de désintoxication, a engagé son fils adoptif comme assistant pour veiller à ce qu'il ne boive pas plus que de raison. Deux aspects méritent d'être relevés. Le premier concerne le souci absolu de réalisme du cinéaste. Hostile au doublage, il exige de la part de l'ingénieur du son, Antoine Archimbaud, un travail d'une grande minutie. L'équipe a fait construire une véritable clinique, disposant de tous les instruments nécessaires et

même d'un encéphalogramme qu'une infirmière est chargée de faire fonctionner. Un chirurgien conseil est présent, afin d'enseigner à Brasseur la manière de bien tenir un scalpel. Les prises de vues de l'opération d'Edna durent une semaine : seules deux ou trois minutes utiles sont tournées chaque jour ; par ailleurs, les vêtements doivent être régulièrement blanchis, pour être filmés à nouveau le lendemain. Quant à la scène finale, elle demande dix prises. On fait appel à Sultan, le berger allemand qui a été, quelques années plus tôt, la vedette de *Mon chien*, ainsi qu'à une dresseuse de colombes. C'est elle qui, au dernier plan, s'éloigne dans les bois, et non Edith Scob.

Le second aspect concerne les effets spéciaux employés pour le masque de Christiane. Henri Assola et Georges Klein, qui ont déjà réalisé le masque de Quasimodo porté par Anthony Quinn dans *Notre-Dame de Paris* (Jean Delannoy, 1956), en sont les auteurs. Longtemps, les masques ont été fabriqués en matière plastique, jus de l'arbre à caoutchouc, importée de Grande-Bretagne. Mais des chimistes français viennent de mettre au point une méthode plus efficace. Les masques en latex sont désormais coulés sur des moules en plâtre reproduisant les visages des interprètes. Ce détail de fabrication a son importance : il montre la volonté de Franju de faire du masque de Christiane un second visage, dont la beauté rivalise avec le « vrai ».



■ MISES EN SCÈNE

La peur et ses visages

La peur de la peur

page 11

On dit parfois que la peur n'existe pas, qu'au fond seule existe la peur de la peur. Les Yeux sans visage, par le circuit qu'il crée d'un visage à l'autre, éclaire admirablement cette expression d'ordinaire énigmatique.

Tous les visages

page 12

Où commence la terreur et où finit-elle ? L'épreuve du scalpel comme la méthodique saignée des abattoirs.

Aucun visage

page 13

Ne pas lire dans le miroir de l'âme.

Visage volé

page 14

Visage arraché à la fiction et exposé sans détours à la science.

Christiane, les colombes et les chiens

page 15

Nouvelle variation autour du bestiaire après Le Sang des bêtes et Mon chien.

Un grand principe commande la mise en scène de Franju : ce sont les mêmes visages qui ont et font peur, qui éprouvent cette peur et la communiquent à autrui.

Le visage, la peur : depuis l'origine, le cinéma s'intéresse à l'un comme à l'autre. A ce titre, *Les Yeux sans visage* est le film parfait : c'est presque un essai sur ces deux thèmes – leur rencontre surtout. Il sera question de la peur et des visages qu'elle prend, en général et dans *Les Yeux sans visage* en particulier ; des liens qui existent entre celle-là et ceux-ci. A travers l'exemple du film de Franju, nous menons une *enquête*, à la fois intuitive et raisonnée, sur la peur et toutes les manières qu'elle a de se rendre *visible*, de *s'incarner*. Ce qui suppose évidemment de définir d'abord les deux notions qui nous intéressent.

Le visage, à la fois partie du corps et catégorie abstraite, se définit assez aisément. Essentiellement, il est le lieu où l'humain s'atteste. Des animaux nous disons qu'ils ont des gueules, non des visages. Depuis qu'elle a été défigurée, Christiane se considère comme morte : morte au monde, morte pour elle-même. De tout temps, le visage a été d'abord un ensemble d'éléments et de traits par quoi l'humain se prouve à lui-même – aussi bien qu'aux autres. Son existence, il la reçoit, saisi par un regard qui le déclare visage. La peur au contraire, émotion proprement humaine dont le visage est le siège, est très difficile à caractériser. Plutôt que de partir d'une approche générale, chacun doit se demander ce qui, dans *Les Yeux sans visage*, lui fait peur.

C'est la première étape de notre enquête, le premier travail que tout spectateur doit faire : partir de son émotion devant le film. Immédiatement vient une réponse : ce qui fait peur, c'est le visage détruit de Christiane. Mais c'est insuffisant : ce visage est très peu montré, la jeune fille portant la plupart du temps un masque, et pourtant la peur est constamment là. Ce qui fait peur, ce n'est donc pas le spectacle de la « plaie » de Christiane, mais plutôt sa rareté. Ce n'est pas son visage, mais la possibilité jamais levée qu'il soit vu ; ni son masque ni son visage, ni une présence ni une absence, mais le clignotement constant de l'un et de l'autre. Cela seul entretient la peur. Parfois, on dit qu'elle est sans objet. Il faut nuancer un peu : la peur exige un objet, mais qui demeure

dérobé ou voilé, maintenu à distance. Surtout, il lui faut un *mouvement*, une alternance de pas en arrière et de pas en avant. On recule pour ne pas voir ce qu'on redoute, on avance parce que seul voir peut vaincre la peur. Aussi la peur ne tarde-t-elle jamais à s'alimenter à sa propre source. Aussi se cherche-t-elle toujours un visage, sans jamais le trouver – ni le perdre. Nous sommes partis du film de Franju pour définir la peur en général. Il faut maintenant se replonger dans *Les Yeux sans visage*, voir en détails quelle forme prend ce mouvement décrit à l'instant. Qu'est-ce qui fait le plus peur au spectateur ? Ne pas voir le visage de Christiane, tout en ne pouvant se retenir de l'imaginer ? Le voir en face et ne pas en soutenir le spectacle ? La blancheur du masque de Christiane ou le noir du chaos ? Pas de visage ou un visage horrible ? Le vide ou le plein ?

En réponse à ces questions, les paragraphes qui suivent dressent l'inventaire des visages et des peurs mis en scène par Franju. Ils font varier, autant que possible, l'étude d'un thème (d'un nœud) unique.

■ MISES EN SCÈNE

La peur de la peur

On dit parfois que la peur n'existe pas, qu'au fond seule existe la peur de la peur. Les Yeux sans visage, par le circuit qu'il crée d'un visage à l'autre, éclaire admirablement cette expression d'ordinaire énigmatique.

Des arbres défilent la nuit, au bord d'une route de campagne. Sur ces plans se succèdent les cartons du générique de début des *Yeux sans visage*. Un fondu au noir le clôt, que suit le plan d'une femme au volant de sa 2CV, filmée de face. Sur son visage se lit l'expression de la peur.

Ce plan seul (1) nous intéresse ici. Toute la scène est construite pour que le spectateur ait peur avec Louise : le gros plan sur elle, mais aussi le court suspense né de la voiture aperçue dans le rétroviseur, et surtout ce moment où, après avoir extrait le cadavre de la voiture et l'avoir jeté dans la Seine, elle attend quelques instants qu'il disparaisse au fond de l'eau. On pense à un film presque contemporain des *Yeux sans visage*, *Psychose* (1960) d'Alfred Hitchcock, où semblable attente – une voiture

tarde à s'enfoncer dans un étang – conduisait le spectateur à s'identifier avec le « méchant » Norman Bates (Anthony Perkins). De plus, en même temps que nous avons peur avec Louise, nous commençons à avoir peur de Louise, de ce dont elle est capable.

Franju n'introduit pas ici une ambiguïté abstraite entre le Bien et le Mal, il ne

La peur, non la peur de ceci ou de cela, non pas une peur qu'une explication pourrait venir dissiper, mais la peur elle-même, nue.

malmène pas *moralement* le spectateur en le faisant partager les émotions d'une femme dont il découvre bientôt qu'elle œuvre du mauvais côté. Franju aimait Fritz Lang, mais il ne mène pas comme lui une réflexion sur l'innocence et la culpabilité, la *relativité* de leur partage. Cette scène – ce plan – a pour lui un autre rôle, qui à vrai dire est double.

D'abord la peur est première, inscrite tout de suite, sans préparation ni justification, sur un visage qui nous regarde. Ainsi, Franju montre qu'elle est un phénomène auto-entretenu ; nous-mêmes, spectateurs, la partageons spontanément, sans en connaître la raison. D'emblée, nous sommes informés de ce que sera le cœur des *Yeux sans visage* : la peur, non pas la peur de ceci ou cela, non pas une peur qu'une explication pourrait venir dissiper, mais la peur elle-même, nue, qui concerne aussi bien « gentils » que « méchants », bourreaux que victimes.

Ensuite, cette peur a néanmoins un lieu : le visage de Louise. Et ce visage non seulement *a peur*, mais *fait peur* : le spectateur le pressent ici, il en sera par la suite assuré. Il y a dans le film un circuit de la peur qui passe exclusivement par les visages, et surtout par les mêmes visages – exemplairement celui

de Christiane, d'où part la peur pour toujours y revenir –, alternativement sujets et objets de la peur. De là vient l'étrange trouble ressenti à la vision du film. Résumons. La peur est première. Visage qui fait peur égale visage qui a peur. Croisées, ces deux équations vérifient et expliquent l'adage bien connu : avoir peur, profondément, c'est avoir peur de la peur.



■ MISES EN SCÈNE

Tous les visages



1



2

Soient cinq plans : quatre représentations du visage, presque autant de la peur.

1. Ce masque est étrange : son expression de tristesse et de mélancolie fait à Christiane un second visage plus qu'il ne cache le « vrai ». Ce n'est pas un masque qui se contente de recouvrir et de cacher, mais un masque qui pose une question. Non pas : qu'est-ce qu'il y a dessous ? Mais : qu'est-ce qu'il y a dessus ? Il n'est pas interdit de le rapprocher de celui de *Scream* (Wes Craven) qui, inspiré du tableau *Le Cri* d'Edward Munch, renvoyait aux victimes

l'expression caricaturale de leur peur. Comme le masque de *Scream*, celui de Christiane est comparable à un miroir (ou, à l'échelle du film, à une mise en abîme) : il retourne leurs interrogations à ceux qui le regardent. Quoi qu'il est en soit, l'important est que le visage apparaît d'abord comme texte, même si celui-ci demeure obscur, indéchiffrable.

2. Endormie, Edna a été attachée sur la table d'observation. Christiane, après avoir posé son masque, s'approche d'elle : de ses mains, elle touche son visage. C'est du visage comme *matière* qu'il s'agit dans ce plan : cette matière que nous savons nous appartenir parce que nous sommes habitués à la toucher, à la parcourir de nos mains. Depuis son accident, Christiane a perdu cette sensation : ayant retiré son masque, elle cherche à la retrouver en palpant le visage d'Edna comme s'il était le sien. Pour quelques instants, un artifice de cadrage le rend effectivement tel. Franju emploie ici un procédé qui a son importance dans tout le film : la substitution ou la greffe. Il est fréquent en effet que Christiane soit,

comme ici, représentée ou signifiée par le biais d'autres corps. Christiane est un corps incomplet, mutilé, qui a besoin d'autres corps pour la compléter ; manière aussi, pour Franju, de donner forme, par détour, à une horreur que le regard du spectateur ne saurait sans doute pas affronter directement. Ainsi, les quatre premières scènes – Louise dans la 2CV, la conférence de Genessier, la fausse reconnaissance du corps à la morgue, le faux enterrement – sont autant de cercles concentriques tracés autour de

Christiane et la désignant comme leur centre absent, jusqu'à ce qu'on la découvre allongée sur son lit.

3. Edna se réveille, pousse un cri en découvrant Christiane défigurée. Celle-là recule : son visage devient flou, un rai de lumière isolant ses yeux. 4. C'est le début de l'opération. Genessier, déjà, a dessiné au crayon les contours du morceau de peau qu'il va bientôt décoller. 5. C'est la fin de l'opération – de sa première partie en tout cas. Genessier et Louise détachent, à l'aide de pinces, le visage d'Edna.

3 d'une part, 4 et 5 d'autre part appellent une comparaison. 3 montre l'horreur de la défiguration, un visage ravagé : l'humain n'a pas disparu mais il a été détruit. 4 et 5 au contraire montrent l'horreur du visage nié. Tout à coup, il semble que le visage ne fait pas un avec le reste de la personne, mais qu'il peut très bien se découper, se décoller et se transporter exactement comme un masque.



3



4



5

Subitement, l'hypothèse naît que le visage, peut-être, n'est rien d'autre qu'un masque bien ajusté. Négation pure et simple de tout ce qui fonde le visage – la croyance en lui.

C'est une des beautés des *Yeux sans visage* : n'ignorer aucune des formes, des représentations et des idées du visage.

■ MISES EN SCÈNE

Aucun visage



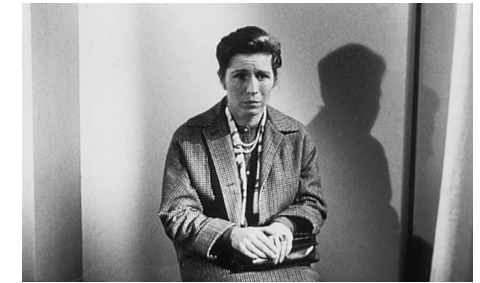
1



3



4



6



2

Nous avons parlé plus haut d'un circuit de la peur, passant de visage en visage. Reprenant maintenant le titre du film, on peut se demander : à qui appartiennent ces yeux, ce(s) visage(s) ? A Christiane évidemment : les yeux sont la seule partie de son visage demeurée intacte après l'accident. Pas uniquement : tous les personnages, à un moment ou à un autre, font l'expérience d'être sans visage. La perte de celui-là – son effacement, son refus – concerne tout le monde, démultipliant ainsi peurs et interrogations.

1. Le visage d'Edna disparaît derrière les lourdes mains de Genessier qui l'endort avec du chloroforme. Ses yeux seuls restent visibles : ils paraissent fixer la caméra.

2. Dans le laboratoire, le masque qu'il porte empêche le spectateur de savoir ce que pense Genessier (et Louise) tandis qu'il se livre à ses terrifiantes expériences.

3. Edna s'est suicidée : à nouveau ce sont seulement ses yeux que l'on voit, dans un plan qui, voisin de celui de Marion Crane (Janet Leigh) morte, rapproche une seconde fois *Les Yeux sans visage* de *Psychose*.

Ce qui fait peur, ici, ce n'est pas un spectacle précis, mais une interrogation, l'impossibilité de voir et de savoir. Ainsi, toute la glaçante autorité du personnage de Genessier repose sur son opacité, le mystère de ce qui se joue à l'intérieur de lui. La peur naît dès que le visage, ne se donnant plus comme texte facilement déchiffrable, cesse d'être visage. D'une manière générale, le



5

problème de la lecture est central dans *Les Yeux sans visage*. Si Franju se demande ce qu'il peut montrer, en tant que cinéaste, les personnages, pour leur part, se demandent constamment ce qu'ils peuvent ou doivent laisser voir d'eux-mêmes. Une dernière scène doit être évoquée, qui éclaire mieux que nulle autre cet aspect ; scène d'autant plus belle qu'elle paraît accessoire et sans rapport avec le reste du film.

4, 5, 6. Au cours de sa tournée dans sa clinique, Genessier rend visite à un petit garçon sans

doute atteint d'une maladie grave. Assis sur le lit, la mère dans son dos, au fond de la chambre, le garçon devant lui, le médecin soumet ce dernier à quelques tests simples : les réponses sont systématiquement fausses. La scène tourne autour de trois visages : celui, innocent, inconscient de lui-même, du garçon ; celui, impatient du diagnostic mais décidé à n'en rien laisser paraître à son fils, de la mère ; celui de Genessier, illisible, impassible. Quand il dit enfin à la mère qu'il a bon espoir, il ment (nous l'apprendrons bientôt). Cette scène est bouleversante, terrible, parce que construite sur *l'impossibilité de laisser parler le visage*. Par là, elle rejoint et éclaire l'ensemble du film : ce n'est pas seulement la défiguration qui fait peur, mais aussi l'inexpressivité ; non seulement le visage qu'on détruit, mais aussi le visage qui se tait et ferme tout regard sur lui. En dernière instance, « les yeux sans visage », ce sont donc ceux du spectateur, privés de visage où se (re)poser⁷.

⁷ Franju accorde une grande importance à l'opacité, sur laquelle nous revenons plus avant dans la partie « Autour du film ».

■ MISES EN SCÈNE

Visage volé

Visage arraché à la fiction et exposé sans détours à la science.

A l'instant, Genessier a confié à Louise sa certitude que l'opération, bien que donnant des signes de réussite, est un nouvel échec. Christiane, qui l'ignore, a pour la première fois depuis son accident l'occasion de se regarder dans un miroir. Le visage légèrement tourné, la mine toujours interrogative, Christiane commence à *se reconnaître*. Jusque là, à aucun moment elle n'avait pu s'appartenir, c'est-à-dire entretenir avec elle-même un rapport de sujet à sujet. Ce plan, qui lui en offre enfin la possibilité, est une nouvelle preuve de ce que l'être humain se constitue – ici se reconstitue – toujours par le visage, à ses propres yeux autant qu'aux yeux des autres.

Une grande audace de la part de Franju va pourtant renverser la scène. D'abord l'image s'arrête. A la faveur d'un fondu enchaîné, une deuxième lui succède bientôt (1) : le visage de Christiane a pivoté, si bien qu'il fait désormais face à la caméra ; surtout, la voix *off* de Genessier se fait maintenant entendre, commentant les étapes de la défiguration de sa fille. Ainsi se suivent, non pas quatre plans, mais quatre images (2 à 5) qui détaillent la progression du mal qui progressivement ronge Christiane. Ces quatre images s'enchaînent brutalement, *cut*, avant qu'un fondu au noir n'en referme la série. L'arrêt sur image, un léger recadrage et l'apparition de la voix *off* ont suffi pour donner naissance à un autre film, faire passer *Les Yeux sans visage* de la vie à la

mort, de la fiction au documentaire, et Christiane du rang de visage-sujet à celui de visage-objet. Le spectateur est mis devant le spectacle d'une horreur présentée frontalement et directement, d'autant plus difficile à soutenir qu'il n'y a plus ni filtre fictionnel ni personnage relais pour l'atténuer ou l'évacuer. Mais ce passage de la fiction au documentaire, du mouvement à l'immobilité doit être lu comme une péripétie de la fiction elle-même. En effet, *Les Yeux sans visage* raconte aussi l'histoire d'un père qui refuse d'abdiquer le pouvoir qu'il a sur sa fille, sur son visage en particulier. En ce sens, il est important que la voix *off* soit celle de Genessier. Alors que Christiane risquait de lui échapper en redevenant sujet, donc potentiellement femme, il la capture à nouveau dans les rets de son discours scientifique, à l'intérieur duquel il n'y a que des objets. Parler d'elle, la réduire à un ensemble de symptômes est encore une manière pour lui de la posséder. Lorsqu'il décrit, avec la plus grande précision, la progression du mal, d'étranges accents de poésie et de passion passent dans sa voix, qui prouvent que chez lui la parole du médecin ne se distingue pas de celle du père amoureux de sa fille. Plus précisément, l'objectivité du premier abrite et protège la fièvre du second. Toute la froide folie de son personnage est là (cf. « Explorations »).



1



4



2



5



3

■ MISES EN SCÈNE

Christiane, les colombes et les chiens

Nouvelle variation autour du bestiaire après *Le Sang des bêtes* et *Mon chien*.



1



2



3



4

Franju adorait les animaux, au point de leur consacrer plusieurs courts métrages : *Le Sang des bêtes* (1948), description impitoyable des opérations d'abattage ; *A propos d'une rivière* (1955), condamnation de ce que Freddy Buache appelle « l'organisation criminelle de la pêche » ; et *Mon chien* (1955) qui raconte l'itinéraire, du jardin de banlieue à la fourrière (et à la mort), d'un chien abandonné par sa famille le jour du départ en vacances. Dans *Les Yeux sans visage*, les animaux jouent un rôle moins thématique que *figuratif*. C'est celui qui nous intéresse ici.

Il semble d'abord que les rapports hommes/animaux soient réglés selon un système transparent de ressemblances. Christiane serait associée aux oiseaux, Genessier (et Louise) aux chiens.

Sa robe blanche et son masque font en effet ressembler Christiane à un oiseau. Un léger

panoramique la relie à une cage à oiseaux lorsqu'elle est découverte sur son lit. Un portrait d'elle, une colombe posée sur la main, orne le salon des Genessier (1). Des chants d'oiseaux accompagnent certaines de ses apparitions. Au dernier plan, elle s'éloigne de dos, des colombes plein les mains et les bras (2). Cette association, qui évidemment signifie l'innocence du personnage, se retrouve chez un cinéaste très influencé par Franju, John Woo, dans au moins trois films, *The Killer* (1989), *Volte/Face* (1997) et *Mission : Impossible 2* (2000).

De l'autre côté, des aboiements montent lorsque le docteur, voyant arriver Louise et Edna, écarte un rideau. Louise pour sa part porte un lourd collier de chien afin de dissimuler sa cicatrice de femme recousue. Et à plusieurs reprises, la bande-son fait entendre, en arrière-fond, comme une lutte entre

les chants d'oiseaux et les cris des chiens (3). Cette première association se complique néanmoins d'une seconde qui la complète et en un sens la contredit. Comme les chiens, Christiane est un cobaye entre les mains de son père. Elle leur témoigne même une grande affection dans le chenil (4). Genessier enfin meurt dévoré par eux, après que sa fille les a libérés. Ainsi, colombes et chiens ne s'opposent pas comme l'innocence et la sauvagerie, la paix et la guerre – la fille et le père. Ils incarnent plutôt les deux pôles entre lesquels oscille le personnage de Christiane, les deux pôles par où passe son visage – le visage humain en général. Quand elle porte son masque, quand on découvre son « vrai » visage, Christiane ressemble à une colombe. Celle-ci représente l'état originel du visage, lorsque, masqué ou pur de toute blessure, il s'apparente à une page blanche.

Symétriquement, sa plaie et la série des planches scientifiques rapprochent Christiane du chien. Ce dernier – ses poils, sa gueule – représente l'état terminal du visage, le moment de la blessure et du chaos. Colombes et chiens dessinent donc le spectre parcouru par le visage de Christiane. Par là, ils prennent place à l'intérieur de la poétique générale du film, qui atteint ce visage par détours, et non directement (sauf exceptions). Et relancent ce que nous avons identifié comme une des grandes questions du film : qu'est-ce qui fait le plus peur ? La pureté ou le chaos ?

■ LE LANGAGE DU FILM

Révélation

« Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique c'est qu'il n'y a plus de fantastique, il n'y a que le réel. » (André Breton.)



Toutes les catégories ont servi à qualifier (ou disqualifier) *Les Yeux sans visage* : fantastique, horreur, épouvante, angoisse, mystère, merveilleux, etc. De sorte qu'un certain flou conceptuel entoure le film. Il s'agit ici de le dissiper, en faisant appel, non aux sens originels de ces notions, mais aux propos du cinéaste lui-même, toujours d'une remarquable précision. Les redéfinissant toutes, Franju marque une gradation dont les quatre grandes étapes sont le réalisme, le fantastique, l'insolite et l'anodin inédit. Il passe ainsi du général au particulier, du théorique au pratique, mais aussi du plus aisé au plus difficile. A chaque fois, une même conception du cinéma (et au-delà, de l'art) se précise et s'aiguise.

› Réalisme

Tout ce que développe et défend Franju est interne au *réalisme*. Par là, il faut entendre que le travail de l'artiste n'est pas d'apporter beauté et vérité à un monde qui en serait dépourvu ; il ne consiste pas en une transformation de la réalité. Au contraire, c'est dans la réalité que l'artiste trouve vérité et beauté. Franju parle même d'*esthétique de la nature*, et à propos du *Sang des bêtes*, dit : « Ce n'est pas un film esthétique. L'esthétique est dedans (sous-entendu : dans les abattoirs eux-mêmes)⁸. »

Pour plus de clarté, deux types de réalité peuvent être distingués. Il y a d'abord la réalité quotidienne : perceptions et objets y sont liés par un réseau de ressemblances et de correspondances qui fait qu'on les appréhende ensemble, confusément, comme à travers un brouillard. Le relatif et le neutre règnent sur cette réalité : non pas exactement « tout est égal à tout », mais « tout voisine avec tout », « tout est en relation avec tout ». Il y a ensuite l'autre réalité, débarrassée du système des connexions habituelles : chaque chose y est vue

séparément et pour elle-même. Cette réalité-là est celle de l'artiste. Franju appelle ainsi *réalisme* l'opération qui dépouille l'objet de sa forme ornée, et *surréalisme* (en un sens littéral) celle qui déplace l'objet dans un autre milieu où, reconditionné, il retrouve sa qualité d'objet. Passer de la première réalité à la seconde, détruire le regard qui étale et mélange tout, « restituer aux choses leur aspect propre, auquel primitivement nous fûmes sensibles, et que l'habitude émousse avec le temps⁹ » : le réalisme n'a pas d'autre dessein.

› Fantastique

Pour Franju, le réalisme est l'autre nom de l'art en général. Mais jusqu'ici, il n'a été défini que théoriquement, et reste encore à réaliser (si l'on peut dire). Franju, sans jamais quitter le cadre général du réalisme, isole donc plusieurs procédés pratiques, qui trouvent dans le livre d'entretiens avec M. M. Brumagne¹⁰ leur formulation la plus abrupte et définitive. Franju sépare : « Le Cinéma Fantastique proprement dit./Le Cinéma de l'Insolite./Le Cinéma de l'Angoisse./Ils peuvent se confondre harmonieusement. Si je les sépare, c'est pour mieux les reconnaître./Le fantastique est dans la forme./L'insolite dans la situation./L'angoisse dans l'inconnu./Le fantastique se crée./L'insolite se révèle./L'angoisse se ressent. »

Classiquement, on considère que le fantastique commence dès l'instant où, face à un événement, il est impossible de dire s'il est réel ou pas, rationnel ou irrationnel. Fantastique est le nom donné à cette incertitude. Quand Franju affirme que « le fantastique est dans la forme », il veut dire que cette incertitude tient dans l'apparence d'un événement ou d'un personnage. Fantômas avec sa cagoule, Judex et sa tête d'oiseau sont des personnages fantastiques. De même, Franju rapproche fantastique et épouvante, genre auquel il rattache l'ouverture des *Yeux sans visage*. Des signes – la nuit, la mine effrayée de Louise, le cadavre dans la 2CV, la musique de Maurice Jarre, etc. – y sont en effet réunis pour constituer un *ensemble homogène* propice à la peur. Semblable eût été la scène où Genessier fait disparaître Edna dans le caveau de famille

⁸ Franju, *cinéaste*, Maison de la Villette, Paris, 1996.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Georges Franju, *Impressions et aveux*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1977.



– la nuit, le cimetière, les coups de pioche, etc. –, si le cinéaste n'y avait pas ajouté le plan d'un avion qui troue la nuit. Nous y reviendrons.

Pour Franju, le fantastique est insatisfaisant, puisqu'il crée des objets ou des personnages, alors que le réalisme porte un regard nouveau sur ceux qui existent déjà. C'est à partir de cette distinction que Franju formule sa préférence, au détriment du fantastique, pour l'insolite.



> Insolite

L'insolite est défini doublement : il est dans la situation, il se révèle.

Chez Franju, *forme* et *situation* s'opposent comme les verbes *créer* et *révéler*. Une situation n'est pas un bloc homogène (autrement dit : une forme), mais un instant hétérogène mettant en jeu deux réalités *a priori* inconciliables qui s'éclairent mutuellement et retrouvent chacune leur véritable lumière. Franju aimait avoir recours à un exemple : un homme muni d'un fusil, en pleine campagne, ne fait pas peur puisqu'on le prend spontanément pour un chasseur ou un soldat ; mais le même homme marchant sur les Champs-Élysées fait peur. De même, le docteur Genessier est un personnage insolite : le contraste est flagrant entre son comportement normal et ses monstrueuses expériences d'hétéogreffé. L'insolite se révèle parce qu'il procède d'un contraste entre deux éléments déjà existants, non de la création d'un nouvel objet. L'artiste ne crée pas, il révèle : il rend visible ce qui est déjà là, mais que l'arrangement des choses empêche habituellement de voir. Mais cela, de nouveau, ne suffit pas ; dans l'insolite, le réalisme selon Franju est encore incomplet, imparfaitement atteint. L'insolite, en effet, naît du jeu d'un cadre et de l'objet qui y apparaît : contraste du vide de la cour pendant quelques secondes et de la DS qui ensuite y apparaît ; contraste du cimetière la nuit et de l'avion qui le survole paisiblement.

Sont donc insolites *certaines objets dans certaines conditions*. Le travail est donc accompli à moitié seulement : le réalisme selon Franju doit révéler l'étrangeté de *toute chose*. Toute chose, en elle-même, par elle-même, doit faire peur et éblouir.

> Anodin inédit

Nous sommes passés du réalisme au fantastique, puis du fantastique à l'insolite. Une dernière étape doit encore être franchie, portant l'insolite à son stade ultime : l'anodin inédit. « Ce qui m'intéresse, c'est l'insolite dans ce qui est normal. Si ça pouvait être exprimable, le plus effrayant serait d'exprimer l'*anodin inédit*¹¹. »

« Une manifestation de la chose la plus insignifiante d'une façon absolument nouvelle. L'anodin, il n'y a rien de plus insignifiant et d'insaisissable, mais qui se manifesterait d'une façon nouvelle et imprévue¹²... »

Simultanément, Franju précise qu'il s'agit d'un souhait irréalisable. Néanmoins dans *Les Yeux sans visage*, il y a un moment central à tous égards, où le spectateur est bel et bien mis en face de cet anodin inédit. C'est l'unique scène où Christiane apparaît sans son masque et avec un visage « normal ». Un visage de jeune fille, c'est effectivement la chose la plus anodine qui soit. Mais celui-ci a été longtemps caché, et l'on n'a pas cessé de s'interroger à son sujet. De plus, on ignore s'il s'agit du vrai visage de Christiane (son visage d'avant l'accident) ou de celui de la jeune fille morte pour elle. Ainsi, cette chose si commune se manifeste d'une façon nouvelle. Et cela a lieu, non par contraste avec un cadre (auquel cas il faudrait encore parler d'insolite), mais par contraste de la chose avec elle-même. Ce visage semble étranger à lui-même, fendu de l'intérieur. Sa différence n'est pas externe mais interne. Christiane ne porte ni cagoule ni tête d'oiseau ; son mystère, d'être à découvrir, n'en est que plus grand. Aucun effet (aucune forme) ne vient attester ce que le spectateur ressent. Le mystère est à la fois en Christiane et en lui, mais nulle part sur l'écran. Le sommet du réalisme selon Franju est maintenant atteint. Beauté, surprise et peur sont confondues. Une dernière phrase condense parfaitement cela : « J'aime les films qui me font rêver, mais je n'aime pas qu'on rêve à ma place¹³. »

Le sommet du réalisme selon Franju est atteint : beauté, surprise et peur sont confondues.

¹¹ « Les figures de la peur », entretien avec Marc Chevré, *Cahiers du cinéma*, n° 389, novembre 1986.

¹² Franju, *cinéaste*, op. cit.

¹³ Franju, *le visionnaire*, film de la série « Cinéastes de notre temps » réalisé par André S. Labarthe. Repris en exergue de *Trafic*, n° 4, automne 1992.

■ UNE LECTURE DU FILM

Les Yeux sans visage, hier et aujourd'hui

A-t-on encore peur aujourd'hui au cinéma ? Où, quand, comment ?

Il s'agit ici de s'intéresser à l'attitude d'un spectateur contemporain face aux *Yeux sans visage* ; de se demander ce qui, aujourd'hui, de sa beauté demeure intact. Pour cela, il faut écarter le cliché trop paresseux d'un cinéma ayant connu une évolution telle que nous serions devenus, en tant que spectateurs, insensibles à l'horreur, au sang, à la mort.

Nous ne prendrons donc pas, à titre de comparaison, l'exemple d'un mauvais film actuel. Le problème n'est pas ce qui en quarante ans se serait dégradé dans le cinéma ; mais bien ce qui dans la représentation de la violence a *changé* (dans un sens ou dans un autre). Un film par excellence manifeste cette évolution, *Volte/Face* (1997), dont son auteur, John Woo, a reconnu qu'il l'avait fait en pensant aux *Yeux sans visage*. Une intrigue trop complexe pour être racontée ici conduit les deux personnages, le policier et le terroriste, le bon et le méchant, Steven Archer et Castor Troy, joués par John Travolta et Nicolas Cage, à échanger leurs visages. L'opération qu'ils subissent alors est strictement identique à celle inventée par le professeur Genessier. Non seulement le spectateur assiste à la découpe des visages, mais John Woo montre aussi, assez longuement, ce que Franju s'interdisait de montrer, ou alors l'espace d'un éclair : la greffe des visages, les « plaies » elles-mêmes. On pourrait voir ici une surenchère, un « plus de spectacle » qui seraient propres à la débauche du cinéma d'aujourd'hui comparé à la réserve de celui du passé. L'essentiel pourtant n'est pas là. L'hétérogreffe, transportée de Franju à Woo, prend un tout autre sens. A la faveur de l'échange des visages, le bon devient *physiquement* le mauvais,

et réciproquement. Ainsi se met en place une réflexion sur le couple Bien/Mal qui est en fait une mise à l'épreuve de la relation qui attache un spectateur à un acteur, surtout si celui-là est une star. Devant *Volte/Face*, nous passons notre temps à essayer de savoir qui est qui, nous cherchons sans cesse à remettre le Bien et le Mal à leur place. Woo s'inscrit ici à l'intérieur d'un courant qu'on peut globalement appeler critique, en ce sens qu'il interroge la croyance qui fonde le cinéma. Et cette critique prend une force et une violence rarement atteintes. Le spectateur est en quelque sorte « interdit d'identification », cependant que le corps est menacé de destruction. Woo montre en effet qu'il n'existe pas, que ce qui le constitue, ce n'est pas une pure matérialité physique, mais un regard sur lui, une conscience, un invisible. Selon lui, le corps de l'acteur est devenu aussi interchangeable et « douteux » qu'une image.

Ainsi s'éclaire, par différence et rétrospectivement, la fascination qu'exerce (continue d'exercer) *Les Yeux sans visage*. En un sens, les deux films s'opposent absolument. Profondément, ce qui fait la beauté du film de Franju, c'est qu'on y ressent un grand respect pour le corps humain et une grande foi pour le cinéma, inséparables l'un de l'autre. Il est étonnant de voir toutes les précautions dont le cinéaste entoure le corps et la personne d'Edith Scob. Ce n'est pas la destruction d'un visage qui est le cœur du film, mais sa puissance de surgissement (cf. la magnifique scène du repas). Franju croit encore à la possibilité d'un regard vierge sur un visage de jeune fille, il croit encore en la possibilité d'un événement. Woo, lui, prend acte des habitudes de regard du

spectateur et entreprend de les maltraiter. Chez Franju, il y a, alliée à l'horreur, une grande douceur (lui-même parlait de « tendresse »). Chez Woo, il y a surtout de la cruauté, un grand geste négateur (qui traumatise mais n'a rien de « gratuit »). D'un côté, le corps apparaît comme le plus pur morceau de réel ; de l'autre, comme l'instrument d'une immense violence à l'endroit de la réalité elle-même. C'est cela qui les sépare, davantage qu'une simple différence d'ordre spectaculaire. Voir aujourd'hui *Les Yeux sans visage*, c'est faire l'expérience, devenue rare, d'un film où la violence n'est qu'un biais, une ruse pour la construction d'une figure qui demeure bien après qu'il s'est achevé.



■ EXPLORATIONS

Le mystère de Genessier

Un personnage à facettes : assassin méthodique partagé entre l'ambition scientifique et l'amour paternel.

Une des interrogations qui accompagne la vision des *Yeux sans visage* porte sur le personnage de Genessier. Franju donne une explication simple à son obsession à vouloir redonner un visage à Christiane : l'amour absolu d'un père pour sa fille. Mais cela n'empêche pas Genessier d'être un personnage opaque, sans doute le plus opaque du film. Le jeu de Pierre Brasseur, évidemment, tout de distance et de sécheresse, va dans le sens de cette opacité. On peut donc « revoir » *Les Yeux sans visage* en se posant la question suivante : qui est Genessier ? C'est-à-dire faire le relevé des procédés employés par Franju (dans le récit, dans la mise en scène) pour jeter quelque lumière sur une figure qui, d'elle-même, ne livre pas son secret.

La première apparition d'un personnage n'est jamais indifférente. Genessier est le seul personnage qui soit *nommément* annoncé. Franju enchaîne deux plans, l'un d'un concierge qui reçoit un coup de téléphone pour le professeur Genessier, l'autre d'un homme tenant une conférence sur l'hétérogreffe. Cette succession fait comprendre que cet homme est Genessier. Un aspect central de son personnage est d'emblée révélé : une sorte de légende l'entoure, dont nous aurons confirmation lorsque deux hommes, un peu en retrait dans le cimetière, feront, pour le spectateur, le portrait d'un homme respecté mais renfermé. Genessier semble toujours vu de loin et par l'intermédiaire d'autres personnages. Franju lui donne une lourde silhouette noire, une démarche lente, un œil inquisiteur : Genessier a quelque chose d'un monstre (d'un vampire) qui répondrait à la seule invocation de son nom. Le concierge, le médecin légiste, les deux hommes de l'enterrement, les inspecteurs, Louise surtout sont ceux qui permettent l'accès, toujours

indirect, à lui. Il serait instructif de reparcourir *Les Yeux sans visage* sous l'angle de cette relation Genessier/Louise. Là encore, seuls quelques indices renseignent sur la véritable nature, sans doute amoureuse, de leur rapport : la gifle qu'il lui donne dans le caveau de famille, et la manière dont il la presse alors contre le mur ; le détail de l'ancienne défiguration de Louise et la gratitude qu'elle a pour Genessier, son guérisseur ; le tutoiement

Franju lui donne une lourde silhouette noire, une démarche lente, un œil inquisiteur : Genessier a quelque chose d'un monstre ou d'un vampire.

qu'on surprend entre eux (alors que partout ailleurs ils prennent soin de se vouvoyer) après qu'ils ont quitté la table du dîner. Il y a donc, de lui à elle, une dépendance, un mélange de peur et d'érotisme, d'effroi et d'amour qui donne à penser que Louise est la *créature* de Genessier. Cela est important, toujours par détour et ricochet, pour comprendre

ce qui lie le professeur à sa fille. Nous l'avons dit : Genessier apparaît lors de sa conférence sur l'hétérogreffe. Dans la chronologie, il est scientifique avant d'être père ; et l'hétérogreffe est une découverte publique avant d'être une pratique privée. Jusqu'à la fin, il est impossible de faire le partage entre ce qui tient, chez Genessier, de l'ambition scientifique et de l'amour paternel. Jusqu'au bout se maintient le soupçon qu'il veuille guérir sa fille par souci d'accroître son prestige. Ce soupçon n'est pas formulé, mais tout concourt à le communiquer au spectateur. Genessier a installé sa clinique à côté de sa maison, et un laboratoire secret dans les sous-sols de celle-ci. Il confond constamment public et privé, raison et passion. On peut rappeler ici que Franju ne se consola jamais de n'avoir pu mener à bien son projet d'adapter *Le Terrier*, nouvelle animalière de Kafka. Son alliance de raison et de folie, son *délire raisonnable* plus exactement font de Genessier un personnage kafkaïen.

Ces deux éléments – son rapport avec Louise, ce délire raisonnable – éclairent sa relation avec sa fille. Genessier l'aime en scientifique, pour autant qu'elle demeure un objet et ne devient pas un sujet – une femme. Même après l'opération, il commande encore à son visage, l'enjoignant à ne pas trop sourire. Il cherche à la préserver dans un état de blancheur et d'innocence : de virginité. Pour s'en convaincre, il suffit de voir avec quel mépris il traite Jacques, le fiancé de Christiane. En fait, sa singularité vient de ce qu'il est à la fois l'ennemi et le double de Franju lui-même. L'ennemi, parce que Franju condamne ses méthodes barbares. Le double, parce que, comme le cinéaste, il aime Christiane/Edith Scob, et comme lui veut préserver cet amour intact, pur. Le mystère de Genessier, finalement, est celui de ses sentiments pour Christiane et celui du mystère même du film.



■ DANS LA PRESSE, DANS LES SALLES

Réalisme et fantastique

Un artiste soucieux de harponner le réel tout en capturant l'arrière-monde qui le constitue.

Sorti le 2 mars 1960, *Les Yeux sans visage*, qui connaît un succès public moyen, reçoit un accueil critique globalement favorable. Il est frappant de constater que Franju, dont le cinéma circonscrit un territoire restreint, étroit, rare aussi (surtout en France), appelle moins volontiers l'argumentation précise et mesurée que l'adhésion ou le rejet. Écrire du bien des *Yeux sans visage*, c'est reconnaître le film comme sien ;

en écrire du mal au contraire, c'est le refuser. On lit ainsi quelques beaux éloges, sous la plume de Simone Dubreuil dans *Libération* (7 mars 1960) : « Georges Franju est l'un des réalisateurs les plus importants du jeune cinéma français » ; ou celle de Pierre Marcabru dans *Combat* (3 mars 1960) : « Certainement un des films les plus beaux et les plus secrets que nous ait donné le cinéma. » Et symétriquement, deux ou trois éreintages sans nuances. Gilbert Salachas, dans *Radio-Cinéma-Télévision* (20 mars 1960), déplore un « exhibitionnisme sanguinolent ». Louis Marcorelles, dans *France-Observateur* (10 mars 1960), rattache *Les Yeux sans visage* au « cinéma-drogue », « où l'on peut noter une complaisance dans le sadisme à la fois ridicule et répugnante ». Mais l'important n'est pas cette distribution de bons ou de mauvais points. Deux aspects surtout, le réalisme et le fantastique,



retiennent les critiques. Le premier est fréquemment interprété dans le sens d'une critique sociale qui n'étonne pas de la part de Franju, connu pour ses courts métrages subversifs (exemplairement *Hôtel des Invalides*), son anticléricalisme et ses sympathies surréalistes. Le second permet de recomposer la généalogie artistique du cinéaste et de s'interroger sur le destin français du cinéma de genre.

> Réalisme

« Le réel, ici, le seul réel, si riche », condense François Tranchant dans *Cinéma 60* (mars 1960). Treize ans plus tard, Claude Beylie ajoute, dans *Ecran 73* (juillet-août 1973) : « Nous nous sentons concernés. Viscéralement. A cause d'une certaine véracité clinique à laquelle le cinéaste s'est attaché ; à cause de l'accumulation d'objets, d'animaux et de décors familiers, voitures, chiens, colombes, escaliers, miroirs, obsédants par leur banalité même. » Jean de Baroncelli, dans *Le Monde*, parle d'« un monde insolite et glacé que nous avons peine à reconnaître, et qui est pourtant le décalque du nôtre ». Freddy Buache, dans *Premier Plan* (septembre 59), évoque l'horreur « froidement calculée, presque justifiée par la douceur

bourgeoise du lieu et presque excusée par l'amour paternel », et va plus loin : « Franju nous égare, nous subjugué et quand nous nous retrouvons au bout de ce mauvais rêve nous comprenons que ce monde hanté, c'est le nôtre. » Dans *Positif* (mai 1960), Marcel Oms, rapportant la poésie de Franju à cette volonté de critique, y lit une lutte « contre le monde gris et concentrationnaire des valeurs confortables ».

> Fantastique

« Une des rares tentatives du cinéma français dans le film d'horreur », écrit à juste titre *Le Film Français* (18 mars 1960). Michel Delahaye (*Cahiers du cinéma*, avril 1960) qualifie le film du « plus beau des diamants noirs », puis précise : « *Film noir*. Ainsi devrait-on dire si, définissant un autre site, le terme n'était déjà classé. *Noir*, comme on disait au XVIII^e siècle de certains romans qu'on appelait aussi gothiques. Rare et bel exemple de cinéma gothique ».

En fait, l'ascendance des *Yeux sans visage* se partage en deux branches, l'une romanesque et britannique, l'autre cinématographique et allemande. « Le premier film français enrichi de toute la tradition du roman noir anglais (*Le Moine*, *Melmoth*¹⁴) », écrit François Tranchant dans *Cinéma 60*, cependant que Jean Cocteau, qui fut très tôt un défenseur de Franju, rappelle que « les ancêtres de ce film habitent l'Allemagne, cette Allemagne de la grande époque cinématographique de Nosferatu », et qu'Alain Sanders, dans *L'Express* (23 juillet 1959) l'élève à la hauteur des « quatre grands classiques de l'épouvante (*La Chute de la maison Usher*, *Caligari*, *Le Docteur Mabuse* et *Les Chasses du comte Zaroff*¹⁵) ».

¹⁴ Romans de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècles, dont les auteurs sont respectivement Matthew George Lewis et Charles Robert Maturin.

¹⁵ Films des années 20 et 30 dont les auteurs sont respectivement Jean Epstein, Robert Wiene, Fritz Lang et Ernest B. Schoedsack / Irving Pichel.

› Vingt-cinq ans après

Septembre 1986 : la Cinémathèque française organise une rétrospective Franju. Octobre : *Les Yeux sans visage* connaît une seconde sortie parisienne, dans trois salles, et remporte un beau succès public. Depuis 1960, tout ou presque a changé. Outre les habituelles comédies et quelques polars, le rêve d'un cinéma de genre français a fait long feu. Franju lui-même ne tourne plus pour le cinéma depuis quinze ans. Si bien que Serge Daney, dans *Libération*, a raison d'écrire : « S'il avait existé, le grand cinéma français fantastique, nocturne, aurait ressemblé au film de Franju. » Il se passe ainsi un phénomène fréquent dans le cinéma : un film plus ou moins oublié se voit, à l'occasion de sa reprise, promu au rang de chef-d'œuvre.

Nostalgie facile pour des temps révolus, mais pas seulement : témoignage aussi de ce que le cinéma n'est plus le même. Deux phrases, très représentatives, peuvent être citées : « La beauté de ce chef-d'œuvre signé Georges Franju n'a pas pris une ride », « *Les Yeux sans visage* demeure une pièce unique qui n'a rien perdu de son éclat ! » L'une est de Denis Trehin (*Mad Movies*), l'autre de Jean-Pierre Piton (*Ecran français*).

Rares néanmoins sont ceux qui se demandent pourquoi un tel film paraît désormais si impossible. Selon *Le Monde* (25 septembre 1986) et Jacques Siclier : « A l'heure de la surenchère des effets spéciaux et de la frénésie vidéo-clip, ce cinéma semble dater d'un siècle. Et pourtant, il nous réapprend quelque chose : la magie du réel, l'hallucination de l'imaginaire, la folie des passions. » Pour sa part, Marc Chevrie (*Cahiers du cinéma*, novembre 1986) achève son article par ces mots : « On se retrouve, piéton nocturne, avec l'impression de hanter les rues et de longler les murs d'une cité étrangère. Car le visage absent qui nous est apparu comme une surimpression hallucinée, c'est peut-être celui du cinéma d'aujourd'hui, et de son impossible innocence. »

■ L'AFFICHE

Horreur et mystère

Toute affiche est un mensonge, un texte dont la lecture renseigne moins sur le film lui-même que sur les contraintes économiques qui le gouvernent et l'image que ses producteurs (au sens large) veulent lui donner afin de susciter le désir chez les futurs spectateurs. En haut à gauche figurent les noms des deux stars, Pierre Brasseur et Alida Valli, dont la notoriété dépasse celle de Franju. Le nom d'Edith Scob, inconnu à l'époque, occupe la dernière place, tout en bas. On ne voit pourtant qu'elle : son visage masqué remplit la moitié de l'écran. Détaché de son corps, flottant sur fond d'abîme, le regard perdu dans le vague, il fait d'elle, non pas un personnage humain, mais l'énigmatique et anonyme créature du film. : Du visage d'Edith Scob, encadré d'une coiffure sage et jeune, émane une tristesse quasi suppliante : c'est le visage de l'innocence. Et pourtant, le malaise est là : le traitement graphique fait apparaître le masque, par le contraste entre des yeux brillants, saillants mais aux bords creusés, et une peau estompée et mate. Dès lors, on peut comprendre cette figure supérieure, qui plus est, celle d'une femme, comme la pensée émanant du buste plus réaliste et inquiétant du personnage de Pierre Brasseur : le topos de l'idéal perdu est en place. Tout est réuni pour connoter l'horreur et le mystère : la couleur rouge, le dessin des lettres du titre, le gouffre, les obliques... L'affiche rappelle ici le traitement graphique des couvertures accrocheuses des romans noir, très en vogue dans les années cinquante et soixante. "



■ AUTOUR DU FILM

Le cinéma et la science, du silence au cri

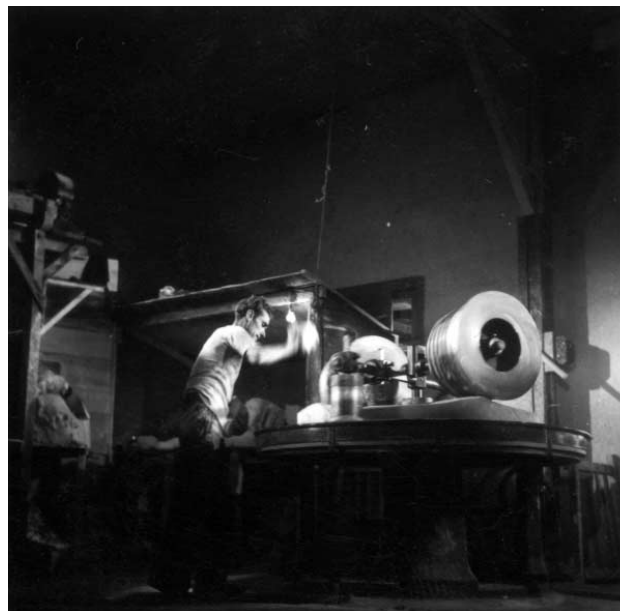
Un cinéaste qui interroge la souffrance entre acceptable et inacceptable.

Il existe une étroite proximité entre le cinéma, défini comme enregistrement mécanique de la réalité, et la science. L'un et l'autre se fondent sur l'idée qu'il y a un langage spontané du visible, se révélant automatiquement à un regard neutre en même temps qu'attentif. On trouve des deux côtés une croyance profonde en la réalité comme *document* : texte qui, bien que sans auteur (sinon Dieu), parle de lui-même sans qu'il soit besoin d'une intervention extérieure. On sait que le cinéma a beaucoup été utilisé à des fins scientifiques. Quelques cinéastes, dont Jean Painlevé, avec qui Franju a travaillé au sein de l'Institut de Cinématographie scientifique, et qui a écrit le commentaire du *Sang des Bêtes* (1948), sont célèbres pour avoir réalisé des films dits scientifiques.

› Le sourire du trépané

Mais chez Franju la science joue un rôle central qui va au-delà de cette ressemblance générale. Le cinéaste la prolonge et la précise en un sens tout à fait particulier. Parmi les quatorze courts métrages qu'il a réalisés, deux ont par leur sujet un caractère directement scientifique. Le premier, *Monsieur et Madame Curie* (1953), raconte la découverte de la radioactivité. Le second, *Les Poussières* (1953), est une commande de la Sécurité sociale sur « les appareils à » dépoussiérer « l'atmosphère des aires de travail envahies par les poussières industrielles¹⁶. » Franju avait une passion pour le cinéma chirurgical. Il fit à de

nombreuses reprises le récit de sa vision, en 1946, d'un film qu'il considérait comme « le plus fantastique, le plus terrible¹⁷ » qu'il ait jamais vu. Il s'agit de *Trépanation pour crise d'épilepsie*



Les Poussières (1953)

bravais-jacksonienne, réalisé par le chirurgien-cinéaste Thierry de Martel. Incontestablement, ce film a eu sur Franju une influence aussi déterminante que les œuvres des grands maîtres allemands et français. A M. M. Brumagne, il raconta : « Le film, en couleurs, de Martel, était fractionné en temps opératoires comme une tragédie en actes. Le patient n'était pas couché mais assis. Sa tête, entièrement rasée, avait l'aspect d'un masque théâtral blanc et rouge. Le rouge, c'était la teinture d'iode appliquée sur le crâne, le blanc, la pâleur mortelle de la face.

Il y eut les croix au crayon violet, les forages du trépan. Le malade souriait. La boîte crânienne sciée, le crâne ouvert, le cerveau, congestionné, sortit par l'ouverture. Le malade souriait toujours. Le chirurgien chercha la tumeur. Elle apparut dans une masse grise. Il en pratiqua l'ablation, cautérisa. La brûlure de l'hémostase émit une fumée comme chez le docteur Faust et le malade souriait encore. Le docteur Denet, dans son commentaire, avait précisé que le cerveau était un organe parfaitement indolore. Ainsi, la douleur du spectateur devenait intolérable parce qu'elle était sans partage. Des gens qui ne pouvaient plus se lever pour quitter la salle s'évanouissaient assis. Voilà un film d'épouvante. J'ajoute qu'il était plastiquement d'une réelle beauté ».

Pour Franju, le plus terrifiant, c'est donc ce sourire inamovible sur le visage du patient alors qu'on lui ouvre le crâne. Le spectateur du film de Thierry de Martel souffre d'autant plus qu'à l'écran la souffrance est absente comme manifestation et spectacle.

¹⁶ Freddy Buache, *op. cit.*

¹⁷ Georges Franju, *cinéaste, op. cit.*

Ainsi se trouve réalisé le comble de l'objectivité scientifique : l'enregistrement d'un phénomène privé du commentaire, du complément (la souffrance du patient) qui rendrait sa vision tolérable. Franju distingue entre deux types de souffrance : la plus fréquente, celle que partagent personnages et spectateurs ; et celle, plus rare, proche de l'inacceptable, dont le spectateur seul assume la charge. C'est la seconde que le cinéaste rencontre dans ce film ; c'est elle qu'il cherchera à produire dans son œuvre.

› Le silence des agneaux

Il est donc possible de reconsidérer le travail de Franju sous cet angle. Toutes proportions gardées, chacun de ses films réalise à nouveau les conditions qui étaient celles du film de Thierry de Martel. Soit l'amour de Franju pour les animaux, dont nous avons déjà un peu parlé. Il est évident que la puissance du *Sang des bêtes* vient de ce que les animaux s'effondrent sans un cri, abattus par des « tueurs » (on les appelle ainsi) qui ne montrent aucune émotion dans l'exercice de leur métier. De même, dans *Mon chien*, le maître abandonne d'autant plus facilement son animal que celui-là ne possède pas les expressions propres à lui donner mauvaise conscience. Chez les animaux, une chose essentiellement retient Franju : *le mutisme de la souffrance*. Et pour lui, la neutralité scientifique du cinéma et le choix d'objets qui redoublent cette dernière doivent avoir fonction de révélation, d'incitation à la révolte. Franju sait que la souffrance-spectacle console autant qu'elle bouleverse. Montrée, elle aurait sur le spectateur un effet cathartique. Tue, elle suscite une interrogation qui demeure ouverte, et exige une intervention hors du film, dans la réalité.

› Celui qui n'a pas peur

De là nous pouvons revenir une nouvelle fois aux *Yeux sans visage* et à la place du scientifique dans le cinéma en général. Ce qui intéresse Franju, dans la profession de Genessier (chirurgien), outre qu'elle justifie le scénario du film, c'est que la peur n'est tout simplement pas une question. Il ne suffit pas de dire qu'un chirurgien n'a pas peur des corps qu'il rencontre dans son travail, puisque la peur n'entre pas dans le cadre de la science. Ainsi Franju retrouve ce mutisme auquel il tient tant : ce face à face d'une



Le Sang des bêtes (1948)

réalité qui parle silencieusement et d'un visage qui se tait – définition pour lui à la fois du cinéma et de la science. On voit maintenant pourquoi il a toujours été passionnant pour le cinéma d'associer la science et l'horreur (voir la série des *Frankenstein* et des *Dracula*) : non seulement parce que la science conduit à des horreurs, mais surtout parce qu'elle ne les considère pas comme telles. Ainsi, toute la peur est rejetée du côté du spectateur¹⁸.

Bibliographie

Sur Georges Franju (analyse et entretiens) :

Marie-Magdeleine Brumagne, *Georges Franju, Impressions et aveux, l'Age d'Homme*, Lausanne, 1977.

Freddy Buache, *Georges Franju, Poésie et vérité*, Cinémathèque française, Paris, 1996.

Collectif, *Georges Franju, cinéaste*, Maison de la Villette, Paris, 1992.

Gérard Legrand, *Georges Franju, une esthétique de la déstabilisation*, Maison de la Villette, Paris, 1992.

Sur le visage :

Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Cahiers du Cinéma-Editions de l'Etoile, Paris, 1992.

Sur la lumière :

Deux ouvrages écrits par un chef opérateur qui eut Eugen Shuftan pour maître :

Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*, Librairie du Collectionneur, Paris, 1991.

Henri Alekan, *le Vécu et l'Imaginaire*, Source/La Sirène, Paris, 1999.

¹⁸ Une autre solution (moins subtile) consiste à mettre en scène des *incrédules*, pour qui la peur des autres est le résultat d'une hallucination ou d'une supercherie. Solution adoptée par les films américains comme la série des *Scream*.