

PREMIER PLAN

HOMMES ŒUVRES PROBLÈMES DU CINÉMA

SEPT

1

1959

GEORGES FRANJU



par Freddy Buache

- 1934 — *LE MÉTRO* (avec la collaboration d'Henri Langlois).
- 1948 — *LE SANG DES BÊTES*. — Sc. Franju. — Com. Jean Painlevé, dit par Nicole Ladmiral. — Im. Marcel Fradetal. — Mus. Joseph Kosma. — Prod. Forces et Voix de France. — 600 m.
- 1950 — *EN PASSANT PAR LA LORRAINE*. — Sc. Franju. — Com. Georges Franju, dit par Georges Hubert. — Im. Marcel Fradetal. — Mus. Joseph Kosma. — Prod. Forces et Voix de France. — 850 m.
- 1951 — *HOTEL DES INVALIDES*. — Sc. Franju. — Com. Georges Franju dit par Michel Simon et les Guides du Musée. — Im. Fradetal. — Mus. Maurice Jarre. — Prod. Forces et Voix de France. — 600 m.
- 1952 — *LE GRAND MÉLIÈS*. — Sc. Franju. — Com. Georges Franju, dit par Marie-Georges Méliès et Lallement. Im. Jacques Mercanton. — Mus. Georges van Parys. — Int. Mme Georges Méliès, André Méliès. — Prod. Armor-Film. — 950 m.
- 1953 — *MONSIEUR ET MADAME CURIE*. — Sc. Franju, d'après Marie Curie. — Com. dit par Nicole Stéphane. — Im. Marcel Fradetal. — Mus. Beethoven. — Int. Nicole Stéphane, Lucien Hubert. — Prod. Telefilm, repris par Armor-Film. — 450 m.
- 1954 — *LES POUSSIÈRES*. — Sc. Franju. — Com. Georges Franju, dit par Georges Hubert. — Im.: Jacques Mercanton. — Mus. Jean Wiener. Prod. Armor-Film. — 600 m.
- 1954 — *NAVIGATION MARCHANDE*. — Sc. Franju. — Com. Georges Franju, dit par Roland Lesaffre. — Im. Henri Decae. — Mus. J.-J. Grünenwald. — Prod. Union Générale Cinématographique. — 820 m.
- 1955 — *A PROPOS D'UNE RIVIÈRE*. — Sc. Franju. — Com. Georges Franju, dit par Marcel et J.-P. Laporte. — Im. Quinto Albicoco. — Mus. Henri Crolla. — Illustrations sonores dirigées par André Hodeir. — Int. Michel Duborgel. — Prod. Procinex. — 700 m.
- 1955 — *MON CHIEN*. — Sc. Franju. — Com. Prévert, dit par Roger Pigaut. — Im. Georges Delaunay. — Mus. Henri Crolla. — Orch. A. Hodeir. — Int. Jacqueline Lemaire. — Prod. Procinex. — 685 m.
1956. — *THEATRE NATIONAL POPULAIRE*. — Sc. Franju. — Com. Georges Franju et Jean Vilar, dit par Marc Cassot. — Im. Marcel Fradetal. — Mus. Maurice Jarre. — Prod. Procinex. — 760 m.
- 1956 — *SUR LE PONT D'AVIGNON*. — Sc. Franju. — Com. Georges Franju, dit par Claude Dasset. — Im. Marcel Fradetal. — Mus. Maurice Jarre. — Prod. Procinex. — 306 m. (Franscope-Eastman).
- 1957 — *NOTRE-DAME (CATHÉDRALE DE PARIS)*. — Sc. Franju. — Com. Frédéric de Towarnicki, dit par Muriel Chaney. — Im. Marcel Fradetal. — Mus. Jean Wiener. — Prod. Argos-Film. — 500 m. (Franscope-Eastmancolor).
- 1958 — Supervision artistique de *LA DÉROUTE*, d'Ado Kyrrou.
- 1958 — *LA PREMIÈRE NUIT*. — Sc. Marianne Oswald et Remo Forlani. — Adapt. Franju. Im. Eugen Schuftan. — Mus. Georges Délérué. — Int. Pierre Devis, Lisbeth Personn. — Prod. Argos-Film. — 570 m.
- 1958 — *LA TÊTE CONTRE LES MURS*. — Sc. et adapt. Georges Franju et J.-P. Mocky, d'après Hervé Bazin. — Dial. Jean-Charles Pichon. — Im. Eugen Schuftan. — Mus. Maurice Jarre. — Int. Pierre Brasseur, Paul Meurisse, Jean-Pierre Mocky, Anouk Aimée, Charles Aznavour, Jean Galland. — Prod. Atica - Sirius-Film - Elpenor.
- 1959 — *LES YEUX SANS VISAGE*. — Sc. Jean Redon. — Adapt. Franju, Boileau et Narcejac. — Dial. Pierre Gascar. — Im. Eugen Schuftan. — Mus. Maurice Jarre. — Int.: Pierre Brasseur, Alida Valli, Edith Scob, Juliette Mayniel, Françoise Guérin. — Prod. Champs-Élysées.

FREDDY BUACHE : GEORGES FRANJU

Œil de fouine.

Au physique, cet homme nerveux allie paradoxalement l'extrême fragilité d'une fleur sensitive à une dureté presque minérale. Sa douceur étonne autant que son mordant. La vivacité de son propos mêle naturellement la verdeur gouailleuse à la précision scientifique. Chez lui, intuition et savoir se confondent au bord d'un sourire ou dans l'éclat d'une interjection colorée. C'est une intelligence féline, de velours et de griffes.

Mais mieux encore que dans le geste ou la parole, le caractère déroutant du personnage est lisible surtout dans son œil brillant et profond, au sens propre : perçant. La vertu du regard explique l'homme et l'œuvre. Il voit loin avec une netteté immédiatement décisive; en même temps, il sait percevoir les rapports des êtres entre eux (hommes ou objets) et en nouer d'un mot ou d'une image les propriétés objectives. Ce coup d'œil de chirurgien et simultanément d'architecte, c'est celui du cinéaste-né capable de la fusion fulgurante de l'esprit d'analyse avec l'esprit de synthèse; c'est celui du poète.

Pour lui, la caméra n'est pas un instrument à conquérir, ni un stylo pour faire des arabesques, des pensums spectaculaires ou des traités de métaphysique, ni un tire-lignes pour ébaucher des épures prétentieuses destinées à enrichir l'histoire de l'art. Elle n'est que l'organique complément du regard, un très long foyer rassembleur des éléments disparates qui jonchent le champ large de la vue habituelle, un très long foyer concentrateur qui tend la trajectoire du regard, en augmente la portée et la puissance de déflagration.

Franju n'a rien d'un théoricien. Il marche et sa marche suffit à nous dévoiler le monde à chaque pas mis à nu par la présence magnétique de ce voyeur à la vue fertile. Sa manière d'avancer lui dicte son style d'écriture sans l'obliger à se référer à d'autres valeurs que celles qu'il porte en lui-même. Ce qui ne veut pas dire qu'il ait le droit de se sentir dispensé de méditer sur le sens de son langage. Au contraire, la conjugaison

des divers moyens qu'impose la technique complexe et fragmentée du cinéma exige un effort de tous les instants pour que s'achève puis se maintienne l'unité de la forme expressive. Le pouvoir que confère un regard clairvoyant, le talent qui consiste à trouver sans chercher (comme dit Picasso) n'excluent pas la nécessité de composer ni celle, primordiale, d'accorder le signe proféré avec l'intention qui le porte. Car une certaine Beauté est souvent le meilleur alibi de la mauvaise foi : l'art pour l'art ne peut aujourd'hui satisfaire que les somnambules et tromper que les imbéciles. Le Beau ne constitue qu'une matrice, et seule une liberté conquérante possède le privilège d'amoureusement l'animer. Il faut donc, sur un rythme de tension hâlante, promouvoir continuellement l'authenticité dans la mise en forme du constat préalable. Chez Franju, les deux opérations (constat et mise en forme) donnent l'impression de s'accomplir ensemble sans apparente fissure chronologique. Elles ne lui permettent pas, par conséquent, d'introduire un examen de conscience à l'intérieur de l'acte créatif. Franju fonce, voit et crée, toujours projeté en avant de lui-même par une offensive permanente. Il lève sans répit la matière cinématographique comme un chien courant lève des envols de perdreaux. Et circonstanciellement, lorsque la situation le permet, c'est-à-dire lorsqu'un producteur le veut bien, le film ininterrompu que capte Georges Franju s'imprime sur pellicule et se concrétise en bobines déposées dans des boîtes de fer blanc. L'objet-prétexte de ce subit passage du film rêvé au film réalisé demeure pratiquement indifférent : le cinéaste peut être sommé de tomber en arrêt devant les abattoirs de la Villette ou devant Notre-Dame de Paris, devant le Théâtre National Populaire ou devant une rivière que remonte le saumon atlantique, toujours il en fera surgir un poème. D'autres objets-prétextes faillirent devenir eux aussi des films réalisés : les égouts de Paris, la Salpêtrière, l'Académie française, la vie misérable des Algériens à Paris (d'après le texte de Prévert : « Etranges étrangers »). Ces œuvres, si elles avaient pu voir le jour, n'eussent pas été différentes de celles qu'il nous a données.

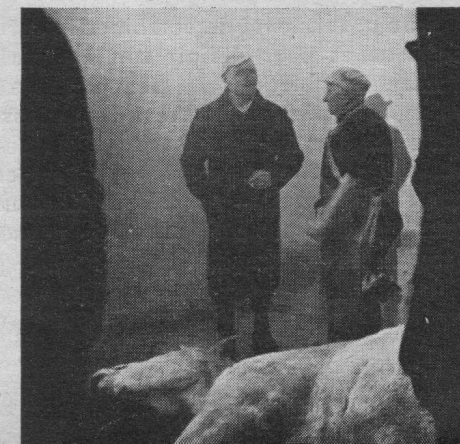
Donc Franju fonce, voit et crée d'un même élan. Mais cette facilité de conception ne fait que lui rendre plus sensibles les injonctions de l'authenticité : ce témoin trop lucide ne peut pas se contenter d'enregistrer des témoignages incomplets. Sa force naît de la franchise de son regard ; elle ne peut se manifester que par la franchise de la vision restituée. Franju, sans répit, est contraint de préserver sa pureté et de la nourrir, d'en faire la preuve en l'engageant au risque de la perdre.

Cette plongée à cœur perdu, doublée du vertige intellectuel qui ronge sa passion d'artiste honnête, nous laisse frôler le tourment dramatique de cet homme hanté par l'idée que peuvent être dissociés les deux termes d'un magnifique titre-programme de Paul Eluard : « Poésie et Vérité ».

Ces deux termes sont les deux pôles de l'expression de Georges Franju qui prend, à partir d'eux, son mouvement dialectique : la poésie, dans les films de Franju, ne dit son nom que lorsque la vérité le lui renvoie. Nous retrouverons ces deux termes d'œuvre en œuvre ; ils s'y répondront avec plus ou moins de bonheur certes, mais jamais l'un n'y escamotera l'autre.

On a tenté d'attribuer à Franju je ne sais quel don de visionnaire ; on voudrait faire de lui un mage de l'absurde, un auteur inspiré, un mystique de l'insolite. De telles qualifications dénaturent singulièrement le sens de sa démarche.

Quel univers s'étale devant sa vue pénétrante ? Un univers humain où le louche affleure, une réalité truquée par les institutions, des institutions truquées par leurs décors, des décors truqués par des discours, des discours truqués par des silences qui ne sont que des omissions. Une frange de cauchemar flotte sur ce labyrinthe des confusions. Il n'est pas nécessaire de réunir un parapluie et une machine à coudre sur une table de dissection pour obtenir un spectacle surréaliste. Car beaucoup plus simplement le surréel s'inscrit partout en filigrane dans ce que l'on dit être l'ordre des choses, mais qui n'est exactement qu'un grand désordre des consciences. Sous cet univers humain la morale bourgeoise circule comme un venin paralysant. Une étrange magie préside à la sarabande des pantins, des rites subtilement entretenus par les innombrables procédés auxquels recourt le culte de la publicité ont fondé de minables mythologies qui peuplent les songes creux des foules mystifiées. Jamais



Le sang des bêtes

le divorce entre la parole et son objet ne fut plus complet ; jamais les principes de façade n'ont recouvert tant de chaos. On ne peut se fier à rien puisque les assassins en uniformes médaillés font la loi avec l'appui des bénisseurs de cadavres sous le regard du Grand Féticheur qui dirige paternellement ses légions de robes noires armées de crucifix-mitrailleurs. Inutile de traverser les miroirs pour se trouver dépaycé. Il suffit d'isoler les choses et les êtres de leur contexte mystifiant pour qu'apparaissent la brute réalité et le délire de notre temps. Séparer la terre raisonnable des eaux folles, telle est la nouvelle genèse que peut accomplir le poète. Et pour conduire cette tâche, il n'a qu'un moyen : décrire la boue, se révolter contre elle, briser les idéalismes de salon et de sacristie, c'est-à-dire opter pour le réalisme.

Mais le réalisme possède ses limites, car tout ce qui se situe au delà de ce que la mesquinerie traditionnelle bourgeoise et chrétienne nomme le réel lui échappe. Or cet « au delà », justement, mérite la plus fine attention, et la fonction originelle de tout art digne de ce nom consiste précisément à le révéler.

L'artiste soucieux de harponner la réalité tout en capturant du même coup l'arrière-monde qui la constitue, j'entends : celui qui veut rapporter pantelante la réalité dans sa totalité doit donc inventer un réalisme supérieur. Celui-ci pourrait être le surréalisme dans sa conception la moins étroite, tel par exemple qu'Aragon le développa dans « Le Paysan de Paris ». Mais hélas, le surréalisme n'a guère tardé à tourner en rond dans le palais des glaces du lyrisme gratuit.

Ce réalisme supérieur pourrait être aussi le réalisme poétique. Malheureusement, cette attitude ne laisse que peu de place au réalisme pour ouvrir largement la fenêtre sur la « poésie », parfois la pire (comme dans « Le Grand Meaulnes »), parfois la nostalgique - trop - nostalgique (comme chez Carné).

Franju, lui, tente de combiner le surréalisme avec le réalisme poétique et pour définir son comportement je ne trouve pas d'autre formule que la sienne : le réalisme esthétique. L'un va se dépasser par l'autre à l'intérieur de ce couple où le réalisme ne perdra jamais aucun de ses droits. J'apparenterais volontiers cette conception de l'art et de la vie — avec son corollaire moral — à celle de Michaux si Michaux n'était pas inimitable. Plus précisément, je pense qu'elle rejoint celle de Jacques Prévert avec lequel Franju partage plus d'un point

commun (de la haine de l'armée et de la religion à l'humour noir et à son goût de la fleur bleue sentimentale). Plus lointainement, elle évoque aussi celle de Visconti. Je ne peux pas oublier, en effet, le ravissement, la ferveur et l'admiration de Franju lorsqu'il découvrit *Senso*, ce chef-d'œuvre qui conjugue la critique historique et sociale, le romantisme et un magistral équilibre plastique.

Le réalisme esthétique de Franju lui permet de précipiter dans la fluence du discours cinématographique une figuration prosaïque sans ambiguïté et la lumière noire de son imagination. Il peut ainsi faire coïncider dans le même phrasé le pamphlet et le poème, et passer sans transition, par retournement instantané du langage, de l'agressivité militante à la tendresse magnifiante. D'où cet « optimisme sans espoir »¹ qui le consume, l'illumine, l'emprisonne dans l'épreuve puis le libère par exorcisme.

Autobiographie.

Je suis né le 12 avril 1912 à Fougères (Bretagne). Etudes sommaires et primaires. A 15 ans, je m'éduque dans le bois de Vincennes avec les lectures suivantes : Fantomas, 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.

1. J.-P. SARTRE, *Saint-Genêt*, p. 459 ; Gallimard, Paris, 1953.



Le grand Méliès

Dans une imprimerie je rencontre Henri Langlois. Nous nous complétons admirablement dans cette imprimerie : lui fait du désordre et moi de l'ordre. Nous fondons ensemble le « Cercle du cinéma ». Première représentation organisée avec 500 francs empruntés à la famille Langlois. Le programme se compose ainsi : *La chute de la Maison Usher*, *Le Cabinet du Docteur Caligari* et *Le dernier avertissement* de Paul Leni.

En 1937, avec Langlois et P.-A. Harlé, nous fondons la Cinémathèque française. A la même époque nous créons le journal « CINÉMATOGRAPHE » où collaborent Prévert, Autant-Lara, Poudovkine, Cavalcanti, Brunius, Annenkov, etc. (2 numéros parus !).

A la fondation de la Fédération internationale des Archives du film (F.I.A.F.) en 1938, j'en deviens secrétaire exécutif. A la Libération et jusqu'en 1954, je suis secrétaire général de l'Institut de cinématographie scientifique².

Le sang des bêtes.

En 1949, *Le sang des bêtes* valut à son auteur une renommée que connaissent rarement les réalisateurs de courts-métrages. Le sujet, certes, y était pour quelque chose : un film réalisé sans concession dans les abattoirs de Paris ne saurait passer inaperçu. Mais ce qui frappa surtout dans ce film, ce fut le « ton ». Jamais depuis Vigo le cinéma français n'avait donné le jour à une œuvre d'un lyrisme à la fois plus délicat et plus atroce. Le commentaire du début dit par une voix enfantine, certaines images construites selon l'optique chère au surréalisme (l'insolite poétisé) mais rapidement brisées par le récit du reportage objectif, le contrepoint mélodieux d'une musique de Kosma sur des scènes de dépeçage, tout cela orchestré sans complaisance sadique et sans chantage au sentimentalisme prouvait incontestablement la volonté d'un auteur pour qui l'avant-garde ne s'identifiait plus aux éternelles recherches érotico-oniriques épuisées déjà avant 1930. Franju, avec une prodigieuse lucidité, retrouvait l'humanisme sain, la révolte dynamique, la vitalité, la générosité visuelle du cinéaste d'A propos de Nice, le cri du Bunuel des *Hurdes* et de l'Age d'or, la souplesse photographique, le chant des gris feutrés du Carné de *Quai des brumes* et du *Jour se lève*, le sérieux et la force de Joris Ivens. Maître absolu de son regard et de sa

2. Cette autobiographie a été recueillie de la bouche de Franju, à Lausanne, en février 1957.

sensibilité, il pouvait exposer d'emblée sa position à l'égard de la réalité et de l'art, dans un article qui demeure capital pour la compréhension de son premier film en particulier et de toute son œuvre en général³.

« ... A la hauteur des abattoirs, l'Ourcq reflète un décor admirable, tragique et changeant, en harmonie avec le spectacle des échaudoirs.

Il restait à réaliser dans *Le sang des bêtes* l'unité de style entre le document proprement dit (abattoirs) et le paysage environnant.

Le fantastique dans la fiction s'obtient généralement en donnant à l'artificiel (décor de studio, etc.) l'aspect du réel. J'ai cherché dans notre film à restituer au réel documentaire son apparence d'artifice et au décor naturel son propre aspect de décor « planté ». Pour y parvenir nous avons « cadré » les bâtiments à pleine façade (moulin de Pantin) ou bien choisi des maisons profilées (pont de Flandre) en évitant toute épaisseur.

Qu'il s'agisse du passage de la péniche surgissant sur le terrain vague — l'eau du canal est escamotée — comme un châssis d'une coulisse de théâtre, ou bien des arbres qui semblent sortis d'un magasin d'accessoires, c'est avec la constante préoccupation d'exprimer le caractère plastique du décor que nous avons attendu souvent pendant des jours que l'ambiance soit à la fois diffuse (brume) et dense dans les ciels, ou encore que les choses s'éclairent de cette lumière particulière, locale, qui nous paraissait extra-solaire.

3. Article paru dans « Carreau » (N° 3, février 1950) et repris ensuite par « Saint-Cinéma-des-Prés ».

Le TNP.



Le choix du mois de novembre pour le tournage des « intérieurs » m'était dicté par le fait qu'en cette saison les bêtes sont abattues à la lumière électrique et que le sang fumant dans le froid glacial des travées d'échaudoirs nous permettait, en dépit des difficultés techniques, de composer les images...

...La mort du cheval qui tombe comme pour une révérence constitue la première séquence d'abattage du *Sang des bêtes*. La beauté dramatique du mouvement valait d'être mise en valeur, je veux dire préparée.

C'est à des fins de réalisme esthétique que j'ai choisi une voix de fille enfantine, confidentielle et légèrement « couverte » comme le temps, pour dire sur les « extérieurs » le rigoureux, émouvant et parfois ironique commentaire de Jean Painlevé ! Cette voix se place en premier lieu sur les « vues aimables » (dirait Méliès) des éventaires de brocanteurs et son contraste avec la première image de tuerie (le cheval) provoque l'explosion lyrique qui devait, bien entendu, s'accompagner d'un choc violent chez le spectateur surpris, et d'un sursaut d'indignation chez ceux qui aiment les animaux « domestiques » parce qu'ils les amusent, les bêtes « sauvages » parce qu'elles sont croient-ils, domptées, et le bétail « comestible » à condition, précisément, que l'évidence du sacrifice ne leur coupe pas l'appétit... ».

Ce texte, dont je ne cite que de brefs passages démontre une extraordinaire intelligence du cinéma, intelligence qui à chaque projection du film irradie l'écran. Nous entrons dans le sujet par des plans qui rappellent Carné, mais lentement derrière ces images de banlieue triste où étincellent les objets les plus saugrenus d'un bric-à-brac, une angoisse s'insinue qui éclate avec la chute terrible du cheval blanc foudroyé. Dès lors, nous avançons dans un cauchemar; mais à chaque instant, par un détail de statistique, par une considération de froide technique utilitaire (inventaire des outils), par une notation gentille (le gars qui fend son bœuf durant les douze coups de midi), par une référence historique (le portrait d'Auguste Macquart), Franju nous rappelle que ce cauchemar n'en est pas un et qu'à l'ombre du clocheton de cette fausse chapelle se célèbre un faux culte dans la bonne humeur et la simplicité : la destruction systématique du bétail de boucherie parce que l'homme doit vivre et qu'il apprécie le tournedos et la tête de veau vinaigrette. Double face de la réalité !

En passant par la Lorraine.

Ici, de nouveau (et j'insiste : comme dans chaque film de notre auteur), Franju va dévoiler l'homme derrière le paysage. Une ville, des monuments, la nature au crépuscule : c'est toujours par une série de plans statiques que Franju s'approche de son sujet; puis une tente rayée tombe lentement sur un balcon et en introduisant ce premier mouvement à l'intérieur d'un plan, le cinéaste marque la fin de l'ouverture et l'attaque d'un nouveau tempo; des significations inattendues s'annoncent à l'horizon des apparences. Voici un village tranquille où le linge sèche devant des champs de blé; ce calme agreste est trompeur, car sous la terre les mineurs creusent et au delà des épis se dressent les masses noires des forges. Comme nous avons pénétré dans les abattoirs par une promenade au marché aux puces, nous entrons dans les cokeries par le détour d'un chemin campagnard. Alors le film prend tout à coup un accent dramatique et les images atteignent une dimension tragique. Va-et-vient de bennes, de wagons, hurlements des souffleries, nous sommes devant les convertisseurs Thomas qui crachent le feu tandis que s'affairent de minuscules hommes noirs. Toute la bande sonore s'organise autour d'un commentaire sec comme un rapport de conseil d'administration, de bruits savamment caractérisés et d'une musique doucement berçante de Kosma. Nous n'entendons jamais une voix humaine, sauf une fois, lorsqu'un contremaître jette un ordre bref et son cri, dans le déroulement de cette inhumaine fête mécanique acquiert un relief proprement surréel; il dégage un émoi bouleversant.

La tension discrétante obtenue par l'irruption du réel au centre du fantastique et du fantastique au centre du réel marque chaque strophe de ce splendide poème du feu; c'est cette tension qui, sur un mode presque décoratif structure la séquence finement dessinée des laminoirs, réglée comme un

La première nuit



ballet qu'accompagnent les plaintes lugubres des ondes Martenot : les ouvriers saisissent le serpent incandescent et le spectateur se laisse envoûter par la grâce de cette danse lorsque, subitement, le commentateur indique sans pathos que ce travail exige « une précision de grand style » et qu'un seul faux mouvement « peut entraîner de graves mutilations ». Cette phrase suscita la mauvaise humeur des maîtres de forges qui en exigèrent la suppression. Franju, évidemment, refusa parce qu'il aime la vérité et qu'il savait que cette phrase est partie constitutive de la pleine signification de ce passage, comme ce passage lui-même est partie constitutive de la pleine signification du film tout entier.

Un autre élément d'*En passant par la Lorraine* mérite notre attention. Franju nous présente une fête villageoise, ce qui lui donne la possibilité de peindre les hommes et les femmes dans une atmosphère joviale radicalement différente de l'ambiance sinistre du labeur. Cette kermesse — comme les longs plans du lent passage d'une péniche sur un canal paisible — éclaire par antithèse l'aspect cauchemaresque de l'univers industriel. Mais au cours du bal populaire, le cinéaste ne peut s'empêcher, une fois de plus, d'appeler parmi les flonflons et l'allégresse l'ombre tapie de l'autre côté des apparences : c'est le souvenir du massacre d'Oradour-sur-Glâne dont un jeune danseur est le seul rescapé. Afin d'en exprimer l'effroi, l'auteur utilise le procédé de l'arrêt photographique ainsi qu'il le fera pour évoquer la mort brutale du savant dans *Monsieur et Madame Curie*. Le recours à l'arrêt photographique me semble révélateur de l'art de Franju et de son éthique. Cet homme est fasciné, un peu comme le peintre de *Quai des brumes*, par « les choses qui sont derrière les choses » (« Quand je vois un nageur, j'ai envie de peindre un noyé » lui faisait dire Prévert). Dans une banlieue digne d'inspirer Utrillo, Franju voit les abattoirs, dans les rires d'un bal villageois il voit Oradour, dans le geste d'un lamineur il voit l'amputation fulgurante d'une jambe, dans le métier d'un tourneur d'assiettes il voit la silicose, dans Notre-Dame de Paris il voit les pierres mortes, dans la gloire qui chante il voit le carnage de la guerre. En tout, partout, il détecte la menace muette tapie dans les replis de l'habitude confortable et rassurante. Or, très normalement, sa propre création n'échappe pas à son inquiétude; et l'arrêt photographique est une manière, au deuxième degré, de ne pas ignorer que l'Immobile guette vingt-quatre fois par seconde la mouvance vivante de l'écriture cinématographique.

Une telle lucidité ne peut qu'être dévorante pour celui qui s'en trouve investi (toujours coupable, victime ou bourreau) et très inquiétante pour ceux (toujours coupables) qui se sentent regardés par lui et sans cesse concernés même par les regards qu'il appuie sur autrui.

Hôtel des Invalides.

Tout d'abord, on tourne autour du monument, on le situe par une énumération de vues qui pourraient très bien être des cartes postales : les quais de la Seine, la tour Eiffel, le dôme, les pigeons, les moineaux, les canons en batterie. Je dis « on » parce que visiblement Franju épouse le regard anonyme du visiteur. Le sien n'est pas encore engagé lorsque voici cadrée la cour des Invalides avec, dans le coin droit en bas, la masse sombre d'une bombarde. A cet instant (équivalent de la tente qui se déplie au début d'*En passant par la Lorraine*) entre dans le champ, pour le traverser lentement de gauche à droite, un mutilé dans une voiture que pousse une garde-malade. Maintenant plus de doute, Franju est là; le témoin a cessé d'être anonyme et de prendre cette bâtisse telle que la définit monolithiquement la vanité patriotique; le témoin a cessé d'être le « on » qui acquiesce religieusement, pour s'incarner en un « je » chargé de Négativité. Par ce seul plan, qui mine magiquement ceux qui le précèdent et ceux qui lui succèdent, le double aspect gloire-douleur dont tout le film portera témoignage est intégralement saisi et exprimé. Dès lors, aucune vue de ce panthéon en stuc ne pourra nous abuser : nous savons que ces étendards, ces reliques et ces tombeaux sont un décor en trompe-l'œil, que cette messe est une comédie mélancolique et que, sournoisement, sous la beauté plastique de la réalité qui nous est présentée stagne le sang pourri d'une réalité horrible : la guerre.

Ce court-métrage inoubliable dénonce la guerre non pas considérée comme un phénomène abstrait, en soi terrifiant, repoussant ou fatal, mais comme un événement directement impliqué par la façon de penser du citoyen bourgeois et chrétien, et directement issu de l'hypocrisie généralisée qui depuis des siècles travestit le courage véritable en objection de conscience. Franju explicite par l'image une vérité première incompatible avec la sagesse des nations et la morale d'Etat, à savoir qu'une attaque sérieuse de la guerre s'accompagne obligatoirement d'une mise en accusation de toute organisation militaire ou para-

militaire, gratinée d'Honneur, de Dignité, de Grandeur, d'Héroïsme et autres miroirs-à-allouettes. Il nous montre concrètement la filiation du militarisme avec les massacres triomphants, de l'armure ciselée à la bombe atomique. Le chapitre d'ouverture d'*Hôtel des Invalides* se clôt sur cette énumération laconique à laquelle la voix de Michel Simon confère un accent sourdement ironique :

- La légende a ses héros;
- La guerre a ses victimes;
- Ici l'armée a son musée;
- Les gisants de la vieille artillerie;
- Une coulevrine, pièce artistique et redoutable à l'époque du Vert-Galant;
- Certains de ces engins peuvent, par leur aspect, amuser le visiteur et pourtant lorsqu'on mesure la dangereuse croissance d'une industrie qui pousse comme un champignon vénéneux, reconnaissez qu'il n'y a vraiment pas de quoi rire.

En passant par la Lorraine, Franju nous a dévoilé l'homme derrière un paysage faussement tranquille; en visitant l'Hôtel des Invalides, il nous le dévoile derrière l'Histoire, une Histoire pas aussi « naturelle », ni aussi brillante, cristalline, céleste, que voudraient nous le faire croire les manuels scolaires. « L'Histoire s'incarne dans les hommes qui deviennent les prisonniers et les produits de son sens; mais inversement, l'Histoire devient la prisonnière de ces hommes par le fait d'avoir à s'accomplir à travers eux, à travers leurs limitations, leur style et leurs penchants singuliers » écrit André Gorz⁴. Ces limitations, dans le cas de la mythologie militaire, sont évidentes. Elles consistent à faire passer dans l'ordre imaginaire des faits dépouillés au préalable de leur pénible contingence de souffrance. Franju défétichise cette maison-totem, ce monument, et lui rend une réalité dialectique: chaque séquence participe à cette opération d'assainissement spirituel. Je citerai seulement le court panoramique qui va du rictus affreux d'une « gueule cassée » à la médaille que ce soldat porte sur sa poitrine, ou bien encore, pendant l'office divin, le gros plan du drapeau sur lequel on lit ces mots brodés en lettres d'or : *Le Paradis à l'ombre des sabres*; ou encore la polka qui démarre sur une gravure représentant un orchestre de tranchée improvisé et qui se poursuit sur la tête en bronze déshabillée du général Mangin. Cependant, le cinéaste se garde bien de caricaturer; son œuvre ne tire son sens que du jeu subtil d'allusions glissées à l'intérieur

4. André GORZ, *La morale de l'histoire*, p. 27; Ed. du Seuil, Paris, 1959.

d'une objectivité apparemment respectueuse. La magnifique envolée du *Rêve passe* va jusqu'à réveiller l'être cocardier qui sommeille en chacun de nous; les paroles de la chanson, placées en sous-titres, nous incitent à reprendre en chœur le refrain et, brusquement, à la chute imprévisible sur un buste dérisoire de l'empereur, la honte rosit nos joues.

Ce film n'est qu'une suite de pièges; non seulement à chaque tournant il nous renvoie notre propre image mais, de plus, il nous oblige à porter sur nous-mêmes un jugement sans appel.

La mise en place du piège résulte, chez Franju, d'un mouvement dialectique qui se développe à l'intérieur du plan. (« Un plan doit avoir un contenu comme un verre » dit-il⁵). La verve polémique y gagne des résonnances plus diffuses, mais plus envoûtantes aussi, que celles qu'on peut obtenir par le montage rapide contrasté tel que l'employèrent les Russes du muet.

De cette forme d'expression où l'objectivité et la subjectivité s'épaulent et s'anéantissent naît une ambiguïté qui est, à mes yeux, l'avènement au cinéma de ce que Maurice Nadeau, parlant de Prévert, nomme « la poésie matérialiste »⁶. D'un simple inventaire, d'un simple fait-divers, d'une simple scène de la rue, il est alors possible de tirer un merveilleux tragique ou émouvant. « Rien n'est plus triste qu'un violoniste qui marche sur un chemin de campagne » me disait Franju au moment de la préparation de son scénario consacré au TNP. Ou bien l'on peut introduire entre certaines images et leur propre signification des dénivellements d'humour (ou d'émoi) déflagrant, comme dans ce *Cortège* fameux de Prévert : « Un vieillard en or avec une montre en deuil... » qui est l'exacte illustration de l'un des parti-pris de Franju que nous trouvons subitement interprété dans le plan du périscope de tranchée où passent les images d'un assaut en 14-18 et d'une belle visiteuse blonde sans que cesse le crépitement de la mitrailleuse.

De ces inattendus courts-circuits lyriques peut naître cette violence que Franju trouve à chaque regard (tandis qu'il méprise souverainement toute brutalité), cette violence qu'Artaud nommait « la cruauté » et dont la vertu thérapeutique première est de réinstaller, par ébranlement, une conscience au centre de l'homme.

5. Entretien avec Franju dans « Positif » N° 25-26 (Rentrée 1957).

6. Maurice NADEAU, *Littérature présente*, pp. 320-328; Ed. Corrèa, Paris, 1952.

Le grand Méliès.

Franju voue à Georges Méliès une vive admiration; il rencontra ce Douanier Rousseau du septième art à la maison de retraite d'Orly, et c'est lui qui alla chercher à la pharmacie les ultimes médicaments pour ce génial maître de la féerie. Ce souvenir personnel, ajouté à l'admiration, conduisit Franju à concevoir ce premier hommage filmé à la gloire du créateur de l'art et du spectacle cinématographiques dans un esprit de reconnaissance émue et respectueuse. Il en a fait une œuvre délicate, nuancée, fidèlement attendrissante comme un album de famille.

Sur l'air de « Vivons heureux », valse que Méliès composa pour sa femme, nous remontons dans le temps pour aborder l'évocation biographique dont le dessin, pareil à celui des constellations, n'apparaît que sur la suggestion qu'il impose. Quelques points de repère suffisent : la soirée du cinéma Lumière au Grand Café, la reconstitution du tournage de *L'Escamotage d'une dame* interrompu par l'averse, le studio de Montreuil, deux ou trois explications techniques, les projections de la foire du Trône, *Le Voyage dans la Lune*, *Les quatre cents farces du Diable*, *Le Mélomane*, Méliès vendeur de jouets à la gare Montparnasse. Franju recrée l'ambiance d'une époque, la gentillesse d'un homme à l'imagination féconde et bondissante, capable de supporter avec bonhomie les injustices d'une société singulièrement ingrate à son égard. De ce mage que fut Georges Méliès, il nous rend le visage malicieux, songeur, émerveillé, et les gestes légers toujours prêts à faire surgir de partout des fleurs, des lapins, des colombes, des démons saugrenus ou des jeunes filles accrochées à des étoiles.

Puis, au terme de cette évocation au cours de laquelle la petite-fille de Méliès a parlé de son grand-père (tandis qu'André Méliès a joué le rôle de son père), nous ressurgissons en 1953 : la vieille Madame Méliès — qui fut dans les œuvres de son mari, sous le nom de Jehanne d'Alcy, l'une des premières vamps de l'histoire du cinéma — s'éloigne péniblement à petits pas en portant un bouquet de violettes sur la tombe du magicien. Le film se clôt sur cette image de vieillesse que couronne, impassible rappel du temps passé, une enseigne de métro dont la mollesse décorative contient tout le Paris 1900.

Franju sait diriger avec une sûreté mathématique le travail du musicien qu'il choisit comme collaborateur : la partition métal-

lique de Maurice Jarre pour *Hôtel des Invalides* est exemplaire d'une construction audio-visuelle sans défaut. Dans *Le grand Méliès*, il utilise celle de van Parys comme un décor charmeur et désuet subtilement accordé à la lumière soyeuse de la photographie.

Monsieur et Madame Curie.

La découverte de la radioactivité ! Sur ce sujet difficile et impossible à réaliser, on demande à Franju un court-métrage de 13 minutes. Comment ne pas trébucher ? Comment ne pas sombrer dans le morne didactisme ou, au contraire, dans l'approximatif documentaire démonstratif ? Franju, une fois de plus, va résoudre le problème par sa façon de le poser. Derrière les équations, les pesées méticuleuses, les appareils d'une banalité déconcertante (« une chambre d'ionisation, c'est une boîte de conserve vide » dit-il), il débusque un homme et une femme acharnés à vouloir mettre en formule un phénomène qui échappe. Il humanise la Science comme il a humanisé l'Histoire; il la dépouille de cette absolue positivité qui permet de l'idéaliser dans les livres; il lui rend un poids en la replaçant sous les feux de la liberté, au bord de l'angoisse. D'un coup, le film s'organise : la découverte du radium, ce ne fut pas seulement une expérience de laboratoire. Ce fut aussi cette femme peinant à brasser des bassines de plechbende, ce fut aussi cet homme qui la regarde, ce chargement tiré par deux chevaux blancs glissant sur les pavés d'une rue en pente, ce grenier misérable, cette promenade avec les enfants pour aller cueillir des renoncules dans la vallée de Chevreuse.

« Comme on ne peut pas montrer la radioactivité par le moyen de la caméra, j'ai décidé de mettre la radioactivité dans les yeux de Nicole Stéphane » expliquait le cinéaste lorsqu'il



La tête contre les murs

présentait ce film dans les écoles helvétiques. Cette phrase offre la clé de ce poème, l'un des mieux ordonnés de tous ceux qui sont nés de l'œil de Franju. Ici nul vagabondage, mais une opération précise comme le calcul d'un lieu géométrique dont la ligne résultante, par une sorte de miracle, finit par former l'image d'un cœur.

Le commentaire, tiré d'un livre de Marie Curie intitulé « Pierre Curie », et la musique de piano (« Les Adieux ») semblent cerner l'œuvre comme un cadre à l'intérieur duquel le jeu des acteurs ne possède pas une valeur sémantique privilégiée par rapport à un instrument ou au tic-tac d'une montre. Le regard de Nicole Stéphane s'articule, en montage court, autour du déplacement d'une aiguille sur un cadran. Tout est dit. La totale signification de l'action s'engloutit et émerge de la séquence qui offre, par ce fait même, l'opaque et transparent pouvoir de transmutation d'un vers.

Dans un article qui a pu paraître exagéré mais dont les affirmations, pourtant, se vérifient peu à peu, Ado Kyrrou et Jacques Demeure⁷ ont parfaitement situé Franju. Et à propos de ce film d'un éclat éblouissant, je ne peux mieux faire que de citer leur conclusion : « *Monsieur et Madame Curie*, film scientifique ? Bien sûr, le spectateur hésite devant certain appareil. Mais comptent surtout cette voix de femme parlant de son mari, de leur travail, l'image finale des fleurs, tout un passé revêtu de savants qui pèsent, contemplent, peinent en silence. Là découverte du radium, nous le savons maintenant, grâce à Franju, c'est une bouleversante histoire d'amour ».

Les poussières.

La « Sécurité Sociale » passe à Franju la commande d'un court-métrage à réaliser sur les appareils à « dépoussiérer » l'atmosphère des aires de travail envahies par les poussières industrielles. Mais, après étude du problème, le cinéaste acquiert la conviction que la véritable question n'est pas de décrire les aspirateurs de différents types que l'on place dans les usines; la véritable question c'est celle que posent ces particules visibles ou invisibles que les ouvriers respirent, qui planent autour d'eux en permanence et attaquent traîtreusement l'organisme. Franju débouche à nouveau au centre d'un thème qui le fascine jusqu'à l'obsession: la menace sournoise. Il le développe ici par cercles concentriques dans un style proche de celui d'*En passant par la Lorraine*.

7. Ado KYROU et Jacques DEMEURE, *Le plus grand cinéaste français*. « Positif », n° 16, p. 38, mai 1956.

Ce danger si quotidien, si volatil, qui flotte sous notre nez, l'auteur nous le rend perceptible d'abord en nous conduisant dans une vallée où les arbres semblent statufiés, étouffés par les résidus blanchâtres que vomit sans discontinuer la cheminée d'une cimenterie.

Inutile de traverser les miroirs pour se trouver dépaycé, ai-je remarqué au début de cette étude; inutile aussi de passer le pont pour que les fantômes viennent à notre rencontre; il suffit de briser les pieux mensonges de la raison pratique pour que nous nous sentions déportés au royaume de Nosferatu sans quitter notre monde présent. Ces arbres pétrifiés par les nuages nés de la cimenterie concrétisent plastiquement le premier surgissement de la menace; ils annoncent le cauchemar parmi nous. Cependant ils demeurent encore un peu pittoresques et Franju ne tarde pas à en dégager l'effrayante signification en soulignant que le danger nous concerne directement, car il n'est pas seulement « devant » nous : il est également « en » nous. Le cinéaste nous montre la progression de la paralysie sur un poumon mangé par la silicose. De là, son constat gagne des dimensions apocalyptiques; une bombe atomique explose en plein écran et le commentaire nous rappelle que les retombées radioactives dispersent leurs aérosols à tous les vents. Les poussières maintenant ne menacent plus seulement nos paysages, nos poumons, notre présent. Notre avenir porte en lui ce cancer. En nous y rendant attentifs par son art et par sa révolte, Franju ne joue pas au visionnaire exalté. Il ne fait que manifester sa responsabilité de témoin et lance dans un cri, d'œuvre en œuvre, un message fraternel et sans aucune ambiguïté. (Car s'il y a généralement ambiguïté dans les termes chez lui, il n'y a jamais ambiguïté en ce qui concerne la finalité du propos).

En conséquence, je considère comme foncièrement et démagogiquement faux le jugement qu'Henri Agel porte sur l'auteur des *Poussières* lorsqu'il écrit : « ... Ce n'est pas la condition humaine, mais la vie en son essence même qui le trouble »⁸. En effet, Franju refuse systématiquement la métaphysique; comme tout le monde, hormis les illuminés, il ignore tout de « l'essence de la vie ». Il dit ce qu'il voit de la vie visible et, simultanément, il la déchire pour nous désigner quelques ressorts usés de la mécanique secrète qui en ordonne le mouvement. Jamais il ne recourt à la fatalité du Mal ou à l'omniprésence de la Grâce; et il nomme l'Apocalypse finale des *Poussières* en langage clair : elle n'est pas le geste imparable d'un dieu vengeur ni la dégradation de notre âme. Elle résulte

8. Henri AGEL, *Miroirs de l'insolite dans le Cinéma français*, p. 152; Ed. du Cerf, Paris, 1958.

simplement de l'ordre fallacieux d'une société qui, depuis des générations, grave des maximes pacifistes au fronton de ses temples ou dans ses manuels de catéchisme et qui se dépense sans compter pour construire en série des piques, des mousquets, des canons, des mitrailleuses, des fusées et aujourd'hui la bombe H plus ou moins propre : l'arme absolue.

Ce poète matérialiste s'élève toujours contre l'hypocrisie de l'ordre établi, contre l'injustice déguisée en justice (ainsi qu'en témoigne un article fondamental qu'il a consacré à Fritz Lang et qui est déjà une profession de foi⁹). Sa morale ne brille pas comme un astre mort; elle tараude dans le social et tend à lézarder les valeurs qu'on dit sacrées en vue de les remplacer par d'autres plus humaines. Cette attitude dynamique et salubre distingue précisément Franju de la plupart des cinéastes qui, sous l'appellation de « nouvelle vague » se contentent d'orner le blason défraîchi de la France de 1959, colonialiste, autoritaire, tortionnaire et concentrationnaire. Franju se définit lui-même et il prend courageusement ses distances en répondant à une enquête du « Monde » le 11 août 1959 : « La nouvelle vague, c'est un remous publicitaire. L'époque 1936, le néo-réalisme étaient de vraies « vagues ». Je veux dire qu'elles exprimaient un élan, qu'elles avaient un caractère social ».

Autres films.

Pour ne pas étirer la présente étude jusqu'à lui donner l'ampleur d'un livre volumineux (qu'il faudra quand même écrire bientôt en approfondissant les analyses esquissées ici et en les enrichissant de documents plus nombreux), je veux parler plus brièvement des quelques autres courts-métrages de Franju. Afin d'éviter d'emblée tout malentendu, je tiens à marquer fermement que je ne les considère pas tous comme des œuvres mineures. Il est aisé d'y reconnaître le style de notre auteur, c'est-à-dire ses thèmes constants et son écriture personnelle. *A propos d'une rivière*, *le T.N.P.* et *la Première nuit*, par exemple, mériteraient une attention au moins égale à celle que nous avons accordée au *Sang des bêtes* ou à *Hôtel des Invalides*. (Quant à *Navigation marchande*, n'oublions pas que nous avons affaire à une version mutilée complètement dénaturée). Il faut donc prendre les rapides remarques qui suivent comme des notes à développer dans la perspective de celles, un peu moins superficielles, qui composent les chapitres précédents.

9. Dans CINEMATographe; N° 1, mars 1937.

Je laisse de côté le *Métro* réalisé en 1934 et *Sur le Pont d'Avignon*, souriante pochade exécutée en marge du TNP et qui prouve, par l'emploi de la couleur et du cinémascope, que Franju maîtrise la technique avec une aisance naturelle.

A propos d'une rivière (dont le titre rend un hommage discret à Jean Vigo et à sa conception du « point de vue documenté ») offre en contrepoint cruel de la fraîcheur des bosquets, de la limpidité de l'onde et de la vie frétilante du saumon, l'organisation criminelle de la pêche : fil transparent, amorce, hameçon, crochets, dynamite, mensurations, coup de caillou pour broyer la tête du poisson, etc. A l'intérieur d'un sport bonhomme, Franju dévoile un système de tuerie exactement pareil à celui des abattoirs, à celui que renferme l'écrin précieux de l'Hôtel des Invalides, à celui qui fait le sujet de son film suivant : *Mon chien*.

Depuis longtemps, Franju projetait de « donner à voir » l'atrocité de la fourrière. Mais avec *Mon chien*, plutôt que de s'en tenir à la froide objectivité descriptive, il décide d'aborder le sujet par le détour d'une intrigue. Une famille part en vacances : on boucle les valises, on prépare la voiture et, en route pour la Côte d'Azur, le père lâche dans la forêt le chien devenu un compagnon trop encombrant. La petite fille pleure son ami perdu. Celui-ci revient à Paris vers la villa de ses maîtres, puis rôde dans les rues. Capturé comme « chien errant » par les gardiens de la force publique, il est conduit à la fourrière où il sera passé par la chambre à gaz parce qu'il n'est pas réclamé dans le délai que prescrit la loi. Cet argument, argument d'une vérité pourtant confirmée des centaines de fois chaque saison, affaiblit la portée de l'œuvre. C'est l'unique fois où l'on voit Franju mettre au départ, ouvertement, ce qu'il désire trouver à l'arrivée. Or, en voulant expli-

Les yeux sans visage



citer à l'avance son « point de vue documenté », il le désagrége au lieu de le renforcer; en s'engageant au niveau de la narration romanesque, il ne parvient plus à isoler vraiment l'événement atroce de la fourrière qui finit par s'inscrire dans la fiction contre la volonté de l'auteur. Pourtant, cette fausse route n'empêche pas le film d'atteindre, dans les séquences terminales, une lugubre beauté.

Le Théâtre national populaire commence par une répétition : Vilar dirige Monique Chaumette, il façonne devant nos yeux Elvire à partir de l'actrice. Puis nous passons dans la banlieue industrielle de Paris. Franju s'arrête devant les cokeries et entre au théâtre par les coulisses. Dans leurs loges vétustes les comédiens se préparent; Sorano chante; Wilson est agacé par la chanson; Silvia Montfort se maquille et se dirige vers le rideau qui se lève... sur un viaduc que traverse la Flèche d'Or. Franju réussit le tour de force de ramasser en quelques minutes tout ce qui fait la magie du théâtre et de définir la mission du T.N.P. La Flèche d'Or nous conduit à Avignon où le documentaire disparaît pour nous livrer le mystère palpitant du plaisir tragique inscrit dans l'espace irréel de la scène. Le film alors gagne les sommets de la poésie. Lady Macbeth s'incarne en Maria Casarès, elle sort de la nuit avec un flambeau et parle tout bas du sang qui lui tache la main. Par cette longue séquence admirablement balancée, Franju inverse les termes de son parti-pris poétique : il ne dévoile plus derrière la réalité la présence de l'épouvante, mais ici c'est l'épouvante née de la convention du jeu théâtral qui devient la seule réalité.

Ce film complexe est l'un des plus importants à étudier pour la compréhension de l'art de l'auteur d'*Hôtel des Invalides*.

Henri Agel ne parle pas de *Notre-Dame, Cathédrale de Paris* dans les pages un peu trop superficiellement enthousiastes qu'il consacre à Franju¹⁰. Cette œuvre, pourtant, ne manque pas d'être singulièrement insolite puisqu'à aucun moment le cinéaste ne justifie ce monument par la foi qui l'a engendré ou par la religion qui s'y abrite : il nous fait visiter une bâtisse très belle qui, coupée de sa signification spirituelle, apparaît aussi absurde et aussi attachante que la tour Eiffel. En haut des tours de Notre-Dame il y a des gargouilles et, parfois, un pigeon vient s'assommer contre les cloches; on voit Paris en quelques plans composés avec une finesse de miniaturiste. Puis la caméra pénètre dans l'église, inventorie certains détails architecturaux, s'étonne devant le spectacle d'une messe ou devant les chapeaux des cardinaux qui tournent suspendus au plafond; un long

10. *Miroirs de l'insolite*, op. cit.

travelling traverse la nef où est rangée en carré une armée de chaises vides, et nous butons sur une sœur de charité qui mendie pour les pauvres. Ce film est sacrilège par omission; mais il reste mesuré d'un bout à l'autre. Une musique profane contribue à faire surgir cette église hors de toute référence à la religion. Malheureusement le commentaire prévu par Franju a été remplacé par de la prose cadencée et du coup le film perd un peu de sa vigueur et de son caractère.

La première nuit amorce dans la carrière de Franju un tournant décisif; ce court-métrage n'est plus un documentaire; c'est déjà un film de fiction. Il raconte l'histoire d'un collégien des beaux quartiers qui découvre l'univers étrange du métro; il entr'aperçoit au passage le blond visage d'une fillette et il connaît, endormi sur un escalier roulant arrêté, son premier rêve d'amour. Pas un mot de commentaire ou de dialogue dans ce véritable ballet de trains souterrains. Les angles, les éclairages, un montage d'une souplesse extraordinairement déliée suffisent à susciter une atmosphère de songe où glissent les métros fantômes.

Franju, qui depuis longtemps espère aborder le long métrage en adaptant « La faute de l'abbé Mouret » ou « Thomas l'imposteur », saisit la chance exceptionnelle de tourner *La tête contre les murs*. La période du « point de vue documenté » est terminée. Avec *La première nuit* commence un nouveau chapitre au cours duquel les thèmes vont enfin pouvoir s'élargir en embrassant un sujet demeuré obligatoirement en marge des travaux de ce poète social : celui du comportement individuel des hommes et des femmes.

La tête contre les murs.

La critique attendait Franju à ce tournant. Ce cinéaste de l'objet, ce pamphlétaire du court-métrage saurait-il conduire un récit et rendre plausibles des personnages, se demandait-on. Se poser une telle question, c'était bien mal le connaître. Un poète authentique libère la poésie aussi sûrement qu'un pommier sain donne des pommes. Le premier film de long métrage de Franju est donc simplement un poème. L'intrigue ne se noue et ne se dénoue que comme un prétexte à percées, à envols; de glissements en reprises, elle demeure étrangère aux élémentaires logiques romanesques. L'auteur ne se préoccupe guère d'étudier

un caractère ni de dresser un portrait. Il va, au delà des psychologies, découvrir la clé des mystères.

Comme dans ses courts-métrages les plus aigus, l'effusion lyrique s'ouvre sur une beauté amère et pathétique : ce qui nous bouleverse dans cet univers de la nuit présente en plein jour, c'est la douceur qui illumine la cruauté, la tendresse qui nimbe la violence. La palpitation des images bat comme un cœur révélateur; des signes montent des profondeurs et se perdent dans un bruissement d'ailes de colombes. Un sentiment d'instabilité ronge les équilibres, intervertit le sens des valeurs. Comme toujours la réalité telle que nous l'offre Franju semble conforme exactement à ce que nous croyons qu'elle est; mais, en même temps, un élément impondérable la transfigure. Nous voici de nouveau déportés dans le domaine du fantastique. Lorsque Gérane s'évade de l'asile, il traverse des champs dévorés par les flammes. Quoi de plus naturel que des lichens qui brûlent ? Mais quoi de moins naturel aussi. Plus tard, dans l'ambiance électrique d'une salle de jeux, longuement une boule va tourner autour d'un trou, et ses hésitations suscitent un prodigieux état de tension : spectacle très ordinaire, mais aussi extraordinairement fascinant. Ce fantastique social, agressivement critique, rejoint celui du Fritz Lang de la période allemande et il apparente Franju à Kafka (écrivain qui le séduit : il se proposait d'adapter « La Galerie » et sans doute réalisera-t-il un jour « Le Château »).

En Lorraine, il ne faut pas se fier à la tranquillité agreste des villages; ici également le calme est trompeur : derrière le mur où s'accrochent des fleurs, la démence déroule son cortège de grimaces figées, de rires idiots et de sourires impénétrables. Le mouvement du film s'engrène moins sur une description de la folie et des fous que sur cette prise de conscience de la relativité de nos habituelles sécurités : à chaque pas le délire nous guette.

Malheureusement, le vertige mental (comme la radioactivité lorsqu'il s'agissait de réaliser *Monsieur et Madame Curie*) échappe à l'objectif d'un appareil de prises de vues. Franju le sait. Il ne prend donc pas la peine de le traquer vainement ; mais il sensibilise l'écran jusqu'à nous rendre perceptible cette échappée même. A cet égard, son adaptation du roman de Bazin (elle porte sa griffe malgré la signature de Mocky) me paraît d'une exemplaire infidélité. A aucun moment le cinéaste n'illustre l'écrivain : il en rejoint l'esprit par le centre grâce à des équivalences imageantes.

Le pouvoir proprement magnétique de *La tête contre les murs* ne représente pourtant qu'un aspect de cette œuvre; il y en a un autre que nous avons rencontré dans chacun des films de Franju; ce cinéaste n'assimile pas les aliénations de l'homme à une quelconque fatalité; il cherche à en décrypter les mythes responsables pour forger sa conviction et l'inscrire dans le sens d'une libertaire revendication sociale. En nous racontant l'histoire de Gérane prisonnier d'un système qui permet à son père et au psychiatre de se comprendre à demi-mot, Franju poursuit sa méditation purifiante. Témoin à charge, il accuse la société : Gérane est victime d'une machination qu'il ne connaît pas, comme les moutons qui marchent vers l'abattoir, comme le saumon qui remonte la rivière, comme les héros désarticulés qui prient à la chapelle des Invalides, comme la jeune fille que le docteur Gennessier chloroforme dans son salon afin de lui voler son visage (dans *Les yeux sans visage*).

Sur cette terre des hommes vouée au crime et aux massacres y a-t-il une issue ? Oui, il y en a même plusieurs. Franju par son attitude morale qui refuse toute réflexion complice nous en montre une : la révolte. Par elle les oppressions deviennent aisées à dénoncer. Et les dénoncer c'est déjà les combattre.

Mais ce monde, il ne suffit pas de le condamner ; il faut encore vouloir le changer. Si nous nous sentons seuls, impuissants, muets, pareils à ces malades de l'asile déjetés hors de toute vie, sans communication, il reste encore un moyen possible : que quelqu'un nous prenne la main et la mette dans la main d'un autre; nous nous sentirons reliés, solidaires. Il y a dans la ronde dérisoire et bouleversante des fous qui se tiennent par la main un symbole d'espoir d'une puissance capable de renverser toutes les tyrannies inavouées et inavouables. Franju, dès *Le sang des bêtes* nous tend la main. Ce cinéaste révolté, comme un très grand poète matérialiste, humaniste serein, Francis Ponge (mais par d'autres voies), parvient à ne jamais rebondir « que dans la pose du révolutionnaire ou du poète »¹¹.

Si l'on songe à la gratuité généralisée qui caractérise aujourd'hui le cinéma français, il n'en faut pas plus pour placer Franju, avec Alain Resnais, au premier rang des créateurs cinématographiques de son pays.

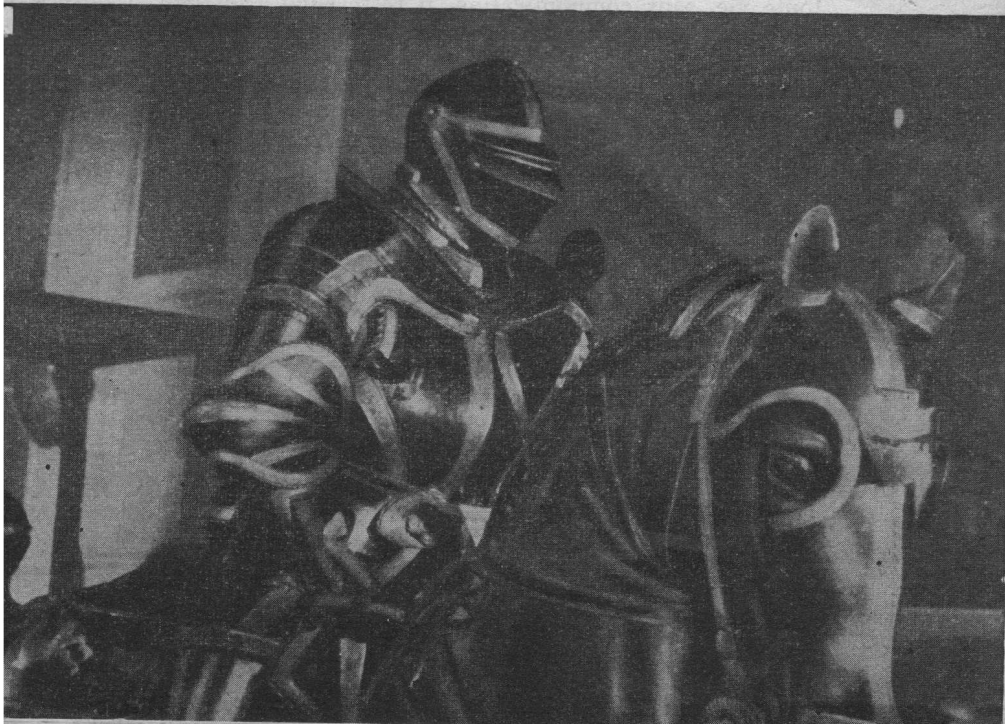
Les yeux sans visage.

Avec cette œuvre de diamant noir la chasse aux faux-semblants se poursuit. Ici, c'est l'action romanesque qui est fantas-

11. Francis PONGE, *Proèmes*, p. 107 ; Ed. Gallimard, Paris, 1948.

tique. Un docteur, spécialiste des hétéro-greffes, vit dans sa propriété où il installe un laboratoire, avec son assistante et sa fille qui fut défigurée par un accident d'automobile. Il arrache le visage d'une jeune femme que lui ramène complaisamment son assistante et tente de le greffer sur sa fille. L'expérience échoue, il recommence. Tout finit par l'échec, la folie et la mort. Franju, sur ce fond de cauchemar, décrit minutieusement des gestes réels, un coup de bistouri dans la chair, des regards, des situations troublantes, une maison où l'on a ôté tous les miroirs, une fille masquée irréelle comme une fée mais qui souffre en silence dans sa chambre. Et cette douleur, cette solitude sont d'une vérité effrayante. Notre raison vacille devant tant d'horreur si froidement calculée, presque justifiée par la douceur bourgeoise du lieu et presque excusée par l'amour paternel. Où commence la terreur et où finit-elle ? Franju nous égare, nous subjugue et quand nous nous retrouvons au bout de ce mauvais rêve nous comprenons que ce monde hanté, c'est le nôtre. Ainsi se vérifie une fois de plus cette affirmation d'André Breton que Franju pourrait faire sienne : « 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 ».

Hôtel des Invalides



AUX ESPRITS NON PREVENUS

Les principaux ennemis d'un rédacteur en chef de Revue ne sont pas tant les lecteurs, comme on pourrait le penser, que ses rédacteurs. A moins d'écrire ce qui passe par votre bonne tête pour le seul plaisir de vous lire, ou de rewriter entièrement les articles, ajoutant par ci, ôtant par là, il est fort malaisé de choisir ce qu'on ne mettra pas dans un numéro. Ce travail, de simple coordination semble-t-il, demande en fait une abnégation confinant à la sainteté, tant il serait à chaque fois plus facile de rédiger soi-même le numéro entier que d'en doser les nuances et de faire apparaître l'arc-en-ciel au milieu des horizons différents.

Mais pourquoi, au fait, imposer des voisinages, des comparaisons, l'échantillonnage d'un sommaire ? On raconte à Lyon que sur la fin de ses jours, Lumière disait ne pas tenir tellement à l'invention du cinématographe, ni à ses recherches médicales, mais à une trouvaille : le petit Larousse illustré est plus maniable et approche du nombre d'or, quand on lui enlève sa couverture pour le brocher en trois volumes. Ainsi Christophe Colomb et son œuf. D'où tout naturellement **PREMIER PLAN**.

Est-il besoin d'en dire davantage ? Il faut qu'elle donne ce qu'elle a, la plus belle fille du monde, avant qu'on la reconnaisse. Indépendants et même quelque peu paysan, nous allons rassurer les couches saines des populations habituées des salles obscures : parlons peu et chiffres (on peut aimer le cinéma et être « sérieux »).

Le numéro de **PREMIER PLAN** coûte **160 francs**, sur lesquels nous reviennent 100 francs. Avez-vous une idée des tarifs d'imprimerie ? C'est dire que nous publierons la liste de ceux dont les souscriptions à **10 000 francs** ont permis et permettront l'existence de cette Revue. (Prochains titres : VADIM, BERGMAN, AUTANT-LARA). Votre abonnement vous coûtera **1 600 francs** pour **12 numéros** : ce qui est intéressant pour vous comme pour nous. Nous assurons nous-même à **PREMIER PLAN** une diffusion forcément restreinte : parlez de la Revue à vos amis, signalez-nous des libraires.

Notre modeste Société d'Edition publiera parallèlement à **PREMIER PLAN** une collection d'ouvrages plus importants sur le cinéma : **PANORAMIQUE**, qui comprendra des volumes ronéotypés et d'autres imprimés. Nous en reparlerons.

Merci de votre appui.

B. C.

La Société d'Etudes, de Recherches et de Documentation Cinématographique (SERDOC) est une Société Civile au Capital de 100.000 fr.

Son siège est à Lyon 28 rue Villeroy Tél. 60-77-09

Son Conseil d'Administration, présidé par Bernard Chardère, comprend : Raymond Bellour, Raymond Chirat, Michel Flacon et Louis Piollet.

Son Administration incombe à Francis Lacassin (Directeur de publication), Raymond Chirat, (comptabilité) Marie-Antoinette Wertheimer (secrétariat)



Elle édite **Premier Plan** revue mensuelle et **Panoramique** collection de volumes sur le cinéma. Le choix des textes est effectué par Bernard Chardère, conseillé par Pierre Billard, Jacques Chevallier, Pierre Marchal, Marcel Martin, Guy Jacob, Roger Tailleur.

La réalisation technique est confiée à Max Schoendorff.

Abonnements 12 numéros France 1.600 frs Autres pays 2.000 frs **Premier plan** 23 rue Villeroy Lyon 3 CCP Lyon 671.07