

## Revenance et répétitions dans le cinéma de Jesús Franco

Alexandre Fontaine Rousseau

---

Number 168, September 2014

Spectres et fantômes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/72521ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Fontaine Rousseau, A. (2014). Revenance et répétitions dans le cinéma de Jesús Franco. *24 images*, (168), 30–31.

# Revenance et répétitions dans le cinéma de Jesús Franco

par Alexandre Fontaine Rousseau



L'HORRIBLE DOCTEUR ORLOF (1962)

AUTEUR CULTE POUR CERTAINS, INTRAITABLE TÂCHERON POUR D'AUTRES, LE CINÉASTE ESPAGNOL JESÚS FRANCO aura laissé derrière lui l'une des œuvres les plus colossales de l'histoire du septième art. Infatigable, il tourne sans arrêt, de manière compulsive, presque obsessionnelle jusqu'à sa mort en 2013, à l'âge de 82 ans. Il réalise neuf films en 1972, puis dix autres en 1973, sa filmographie totalisant plus de 200 titres qui s'inscrivent dans tous les genres possibles avec une préférence marquée pour le fantastique, l'horreur et l'érotisme – principalement dans la catégorie maudite du cinéma dit « d'exploitation ».

Ce rythme de production effréné explique en partie la confusion qui caractérise cette œuvre éclatée, portée par une furieuse énergie parfois difficile à canaliser. Un climat de liberté souvent chaotique règne sur les plateaux de Franco. Parfois, une inspiration subite le pousse à tourner les scènes d'un autre film sans même avertir ses comédiens qu'ils viennent de changer d'intrigue, que le même lieu n'appartient plus à la même histoire. Les décors se recourent, les mêmes comédiens reviennent inlassablement, des éléments de scénario sont réutilisés. Les personnages « réapparaissent » sans être exactement les mêmes : chez Franco, tous les inspecteurs se nomment Tanner et tous les assistants sont des Morpho au service de docteurs Orloff...

Ces résonances se multiplient, amplifiant cette puissante impression de déjà-vu qui s'empare du spectateur immergé pour une période prolongée dans l'œuvre de Franco. S'entremêlant, ses films se fondent les uns dans les autres jusqu'à ce qu'ils participent tous de la même illusion qui s'étend et se reflète infiniment. « Un infiniment qui ne permet plus d'en finir avec quoi que ce soit, qui part en séries infinies, qui est infinité, qui se module en une infinisation à laquelle aucun fini ne peut se soustraire... » (Henri Michaux, *Connaissances par les gouffres*)

Les films de Jesús Franco se hantent les uns les autres, chacun annonçant les subséquents dans ce même élan par lequel il prolonge les précédents. Voilà qui confère à son œuvre une qualité particulière, difficilement descriptible, dont le critique Stéphane du Mesnildot arrive cependant à décrire les contours dans son essai sur le cinéaste,

*Énergies du fantôme*, lorsqu'il écrit à propos de *Venus In Furs* (1969) : « Chaque personnage est un revenant, pris dans le mouvement d'un retour infernal. Bien que nous les voyions bouger, il ne s'agit que de mouvements pétrifiés par le souvenir. » (p. 54)

Le rapport à l'image dans le cinéma de Franco est ancré dans le souvenir, dans l'indicible impression que tout y est revenance, que tous les personnages sont des spectres issus d'un ailleurs situé dans un autre film qui renvoie à un autre film qui en évoque encore un autre. Déjà, *L'horrible docteur Orloff* (1962) rappelle *Les yeux sans visage* de Georges Franju, sorti sur les écrans deux ans plus tôt. Le film annonce de nombreux motifs et thèmes récurrents de son œuvre, à commencer par le vampirisme, ici évoqué indirectement et qu'il faut prendre dans les deux sens du terme : en tant que phénomène fantastique, mais aussi en tant que rapport à la création, Franco n'ayant jamais hésité à se plagier lui-même au cours de sa longue carrière. L'auteur signera d'ailleurs au moins deux reprises de ce film fondateur dans les décennies suivantes : un *Jack l'éventreur* (1976) mettant en vedette Klaus Kinski qui en récupère presque chaque scène, puis *Les prédateurs de la nuit* (1988) qui lui emprunte pour sa part sa prémisse. Grand amateur de jazz, Franco appréhende ses synopsis à la manière de « standards » sur lesquels il peut improviser à volonté. *Crimes dans l'extase* (1971), qui met en vedette l'incandescente Soledad Miranda, se présente par exemple comme une relecture plus dévergondée du *Diabolique docteur Z* (1966), coscénarisé par Jean-Claude Carrière – lui-même une « suite » de

**L'horrible docteur Orloff** dans laquelle un savant fou dit vouloir reprendre les expériences de son illustre prédécesseur.

Dans les deux films, une femme hantée par le souvenir de son mari décide de le venger en assassinant ceux qu'elle juge responsables de la mort de celui-ci. Howard Vernon, acteur fétiche de Franco, tient essentiellement le même rôle dans la version de 1966 et celle de 1971, sa présence accentuant cette étrange sensation qu'il serait prisonnier d'une boucle, d'un cycle infernal qui condamnerait tous ces personnages à revivre indéfiniment le même drame. Car le cinéma de Jesús Franco s'inscrit dans l'éternité, marqué qu'il est par le thème de la hantise et de la résurgence.

Certains des plus beaux films de l'auteur sont d'ailleurs des histoires de fantômes. Dans **Le sadique baron Von Klaus** (1962), un jeune homme possédé par l'esprit d'un aïeul meurtrier, commet une série de crimes sordides jusqu'à ce que la mort le rappelle à elle. Une image d'une profonde mélancolie nous habite bien après que le film ne soit terminé : celle de ce garçon au regard tourmenté qui s'enfonce, sous les ordres d'une voix d'outre-tombe, dans un marécage qui a tôt fait de l'engloutir. Chez Franco, la mort consume le monde. Le souvenir, se posant sur le présent, a tôt fait de l'anéantir.

Gilles Deleuze, dans *L'image-mouvement*, écrit que « la loi ou le destin de la pulsion, c'est de s'emparer avec ruse, mais violemment, de tout ce qu'elle *peut* dans un milieu donné, et, si elle le peut, de passer d'un milieu dans un autre. Il n'y a pas de cesse dans cette exploration et cet épuisement des milieux. » (p. 180) Les fantômes, dans le cinéma de Franco, sont agents de cette pulsion qui, attirant tout vers elle, sème la destruction. Ils se déplacent d'un milieu à l'autre, d'un film à l'autre, laissant à l'état de ruine ces corps qu'ils possèdent tour à tour – rappelant ces figures de prédateur omniscient, comme le docteur Orloff ou encore le Cagliostro de **La malédiction de Frankenstein** (1972), qui s'approprient les corps de leurs victimes pour poursuivre leurs expériences.

Ces fantômes font basculer le réel, en percent la surface pour révéler les pulsions souterraines qui le parcourent. Dans **Le diabolique docteur Z**, élégante petite production aux étonnants relents d'expressionnisme, l'hypnotisante Miss Muerte (Estella Blain) séduit Howard Vernon dans le but de le piéger. L'éclairage change, puis celui-ci dit à la jeune femme : « Je me demande si je rêve, si ce train existe, s'il va quelque part, si vous êtes là. » Il touche sa main, pour vérifier si ses yeux le trompent. Elle est bien là, assise face à lui. Mais en vérité, elle l'a déjà entraîné dans une dimension parallèle où règnent les spectres vengeurs, le désir, la mort. Toujours, c'est vers ce royaume interdit que nous entraîne le

cinéma de Jesús Franco. Mais jamais cela n'est-ce plus vrai que dans **Une vierge chez les morts-vivants** (1973), autre œuvre charnière dans la filmographie de l'auteur à laquelle un titre résolument racoleur ne rend décidément pas justice. Un monologue poétique, en *voix off*, donne le ton à cette belle série B brumeuse : « Où sommes-nous donc ? Quel est cet univers ouaté d'ombres et de silence, triste comme un cimetière par un matin d'automne ? » Ici, la mort séduit la « vierge » Christina von Blanc, l'appelant à elle en prenant la forme troublante de membres décédés de sa famille. C'est un attachement au passé surpassant même le désir de vivre qui aura raison de sa volonté.

Ce jeu de séduction s'apparente, dans une certaine mesure, à celui qui se déploie dans le surréaliste **Vampyros Lesbos** (1970) – classique iconique dans lequel Soledad Miranda incarne une comtesse initiant Ewa Strömberg aux voies du vampirisme. Ici, c'est aussi la caméra de Franco qui se laisse séduire et posséder par cette vision enivrante. Soledad Miranda, à la fois fantôme spectral et fantôme charnel, vampirise l'image par sa simple présence. C'est une flamme vacillante qui suspend les regards à son ondulation, une apparition subjuguante qui aspire le film vers elle. Le recours constant au zoom exprime cette fascination, extension cinématographique du désir qui morcelle le corps.

Obsédé par la sombre beauté de l'actrice, Franco tournera sept films avec elle. En août 1970, Miranda meurt dans un accident de la route. Elle a 27 ans. Cette disparition hantera le cinéaste. Lorsqu'il rencontre Lina Romay, qui deviendra par la suite son épouse, Franco est frappé par la ressemblance entre les deux actrices. Dans la scène d'ouverture de **La comtesse noire** (1973), c'est une revenante qu'il filme. Émergeant nue d'un épais brouillard, Romay apparaît un instant comme la résurrection de l'égérie précédente du cinéaste. Mais, d'emblée, elle institue aussi un nouveau rapport au corps, plus franc : à la présence distante, évanescence de Miranda, Romay oppose une sexualité plus crue.

Désormais, la femme vampire fera partie de ces figures qui refont surface épisodiquement dans l'œuvre de l'auteur. Éternelle reconfiguration des mêmes icônes, Orloff et Dracula, Frankenstein et Cagliostro, mais aussi Sade et Sacher-Masoch, celle-ci se déclinera jusqu'à la toute fin sous le signe de la reprise. Peuplé de créatures empruntées à la littérature comme à sa propre mythologie, ce cinéma évoque, tant par son iconographie que par le mouvement circulaire qu'il décrit, une maison hantée dont les habitants, spectres et revenants, auraient été condamnés à parcourir les corridors à perpétuité – ou, du moins, jusqu'à ce que la pellicule cesse de défiler. ■



VAMPYROS LESBOS (1970) et UNE VIERGE CHEZ LES MORTS-VIVANTS (1973)