



HAL
open science

Le Visage de l'au-delà (Les masques dans le cinéma : imiter l'humanité, se confronter à la mort, aspirer au divin)

Cherryl Habchy

► **To cite this version:**

Cherryl Habchy. Le Visage de l'au-delà (Les masques dans le cinéma : imiter l'humanité, se confronter à la mort, aspirer au divin). Sciences de l'Homme et Société. 2024. dumas-04611323

HAL Id: dumas-04611323

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04611323>

Submitted on 13 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Le Visage de l'au-delà

**(Les masques dans le cinéma : imiter l'humanité,
se confronter à la mort, aspirer au divin)**

Cherryl HABCHY

Sous la direction de M. Didier COUREAU

UFR LLASIC
Département Lettres et Arts du spectacle

Mémoire de master 2 mention Création artistique - 27 crédits

Parcours études cinématographiques

Année universitaire 2023-2024



Le Visage de l'au-delà

**(Les masques dans le cinéma : imiter l'humanité,
se confronter à la mort, aspirer au divin)**

Cherryl HABCHY

Sous la direction de M. Didier COUREAU

UFR LLASIC
Département Lettres et Arts du spectacle

Mémoire de master 2 mention Création artistique - 27 crédits
Parcours études cinématographiques

Année universitaire 2023-2024

REMERCIEMENTS

J'adresse mes remerciements aux personnes qui m'ont aidée dans l'élaboration et l'écriture de ce travail de recherche.

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de recherche Monsieur Didier Coureau pour son précieux accompagnement tout au long de ce travail, ainsi que pour ses remarques détaillées lors des relectures.

Je tiens également à exprimer ma gratitude envers Madame Vanessa Nicolazic pour ses conseils et pour avoir partagé avec moi des articles cinématographiques dont j'avais besoin.

Enfin, je remercie les bibliothèques de l'Université Grenoble Alpes, où j'ai passé la majorité de mon temps, pour m'avoir fourni tous les livres et références variées ayant permis la réalisation de ce travail.

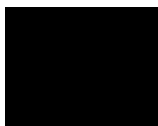
DÉCLARATION ANTI-PLAGIAT

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

PRENOM : Cheryl

NOM : HABCHY

DATE : Le 9 mai 2024



SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	8
I. IMITER L'HUMANITÉ.....	25
II. SE CONFRONTER À LA MORT.....	43
III. ASPIRER AU DIVIN.....	78
CONCLUSION.....	104
FILMOGRAPHIE.....	109
BIBLIOGRAPHIE.....	113
TABLE DES MATIÈRES.....	119

INTRODUCTION

« La peau du visage est celle qui reste la plus nue, la plus dénudée. La plus nue, bien que d'une nudité décente. La plus dénudée aussi : il y a dans le visage une pauvreté essentielle ; la preuve en est qu'on essaie de masquer cette pauvreté en se donnant des poses, une contenance¹ », écrit Emmanuel Levinas. Mais que se passe-t-il si nous dissimulons notre visage derrière un masque ? Révéler notre visage, la seule partie du corps que nous ne cachons pas, revient à dévoiler notre identité, nos expressions, nos grimaces, nos pensées, notre vulnérabilité aux yeux d'autrui, et réciproquement, dévoile les siennes. Notre visage nous expose au monde et constitue la partie la plus identifiable de notre être. C'est pourquoi le dissimuler derrière un masque a de nombreuses conséquences. Une tête masquée, dépourvue de grimaces et d'émotions, sur un corps humain, ne semble pas entièrement humaine. Ne pas connaître l'autre suscite la peur. Selon Levinas, connaître le visage d'autrui implique une responsabilité morale particulière, celle de reconnaître et de prendre en compte la vulnérabilité de l'autre². En effet, de cette notion, nous pouvons interpréter que, dans cette responsabilité, il y a un certain contrôle. Connaître le visage de l'autre et anticiper ses pensées, c'est exercer un certain contrôle. Le masque suscite la peur car en ne connaissant pas le visage, nous nous sentons moins responsables, nous perdons le contrôle. Nous ne sommes plus certains des grimaces, des émotions, des pensées et de l'identité. Nous sommes désormais incapables d'anticiper, d'analyser ou de prédire les pensées et les actions de l'autre. L'autre devient alors un être nouveau, pouvant être n'importe quel autre. Plusieurs possibilités s'offrent à nous, et le masque peut devenir le symbole de tout. En réalité, les masques, dans l'histoire humaine, ne se limitent pas à une seule interprétation. Ils ont été utilisés pour de nombreuses raisons : rituelles, cérémonielles, théâtrales, religieuses, artistiques et même politiques. Les masques incarnent des significations profondes reflétant les croyances, les identités et les traditions des communautés qui les créent. C'est pourquoi, en plus de varier en fonction de leurs différentes utilisations, ils changent également selon les régions et les peuples qui les utilisent. La diversité des masques est extrêmement vaste. Le cinéma, fidèle à exprimer les émotions humaines à travers une multitude d'histoires et d'environnements autour du monde, a également largement eu recours aux masques.

¹ LEVINAS, Emmanuel. *Éthique et Infini (entretiens de février-mars 1981)*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 1982, pp. 79-80.

² LEVINAS, Emmanuel. « La responsabilité pour autrui ». in *Ibid.*

Origines spirituelles et théâtrales

Chaque utilisation de masques dans le cinéma puise ses origines dans l'histoire de l'humanité. La première utilisation des masques remonte à l'Antiquité, lorsque les sociétés les ont utilisés dans des représentations théâtrales à des fins rituelles et religieuses, dans lesquelles les dieux sont représentés et vénérés. Cela est particulièrement notable dans le théâtre grec antique, où les pièces de théâtres sont considérées comme des cérémonies religieuses, surtout dans le cadre d'un festival appelé les Dionysies³, qui rendait hommage au dieu Dionysos⁴. Le film *Les Bacchantes* (1961) de Giorgio Ferroni s'ouvre et présente les crédits du



Figure 1. Masque de *Les Bacchantes* (1961)

début et de fin sur un masque antique grec, semblant représenter le dieu Dionysos même.

En abordant le théâtre, il est essentiel d'évoquer la « Commedia dell'Arte⁵ », une forme théâtrale italienne qui est apparue au 16e siècle et qui s'est répandue dans toute l'Europe jusqu'au 18e siècle. Ce théâtre se caractérise par une représentation en ensemble où plusieurs acteurs improvisent sur scène, chacun incarnant un personnage distinct de la société. Au cœur de l'intrigue, se trouve un couple amoureux qui n'est pas masqué et qui subit l'influence de leurs parents et de leur environnement, chacun endossant un rôle distinctif. Ces personnages, appelés archétypes, sont représentés avec des masques dotés de caractéristiques et de formes précises qui permettent aux spectateurs d'identifier le personnage, même de loin, et de comprendre ainsi son caractère et ses objectifs. Ainsi, le masque donne vie au personnage et oblige les acteurs à effectuer des actes et des gestes précis correspondant au personnage du masque, le tout soutenu par un costume unique pour chacun. Donc, le masque n'est pas simplement un accessoire pour l'acteur ; il représente le personnage lui-même, et ce personnage doit être respecté, même en coulisses. Michèle Clavilier et Danielle Duchefdelaville notent en ce sens :

³ TIKANNEN Amy, « Theatre of Dionysus », in : *Britannica* [En ligne]. Disponible sur : <<https://www.britannica.com/topic/Theatre-of-Dionysus>> (Consulté le 1er avril 2024).

⁴ Dieu du vin et de la fête, il est aussi associé à la fertilité et au théâtre.

⁵ AUGUSTYN Adam, « Commedia dell'arte Italian theatre », in : *Britannica* [En ligne]. Disponible sur : <<https://www.britannica.com/art/commedia-dellarte>> (Consulté le 2 avril 2024).

Le travail du comédien est de les rendre vivants. En conséquence, il convient de se comporter avec eux [les masques] comme avec des êtres dotés d'une âme. Ne pas les abandonner, jetés sur une table, ne pas les saisir par leurs yeux creux : on aime voir un visage de face et on ne crève pas les yeux de son interlocuteur. Le masque n'est pas seulement un élément de déguisement, un ornement, c'est le souffle même du comédien qu'il transmet, son "anima" pourrait-on dire. L'un et l'autre doivent communiquer, communier⁶.

Généralement, les archétypes masculins sont masqués, tandis que les archétypes féminins ne le sont pas. Les archétypes principaux ont donné naissance à une multitude de personnages au fil du temps. Quelques personnages célèbres sont Harlequin, le serviteur comique et rusé avec une petite bosse sur le front ; Zanni, le serviteur le plus bête avec un très grand nez ; Le Docteur qui privilégie le paraître au savoir-faire, son masque aux joues dodues apparentes masquant son désir pour la bonne chair ; Pantalón, marchand vénitien, riche mais très avare, avec son masque brun orné d'un long nez crochu et d'un couvre-chef sans bords ; la Sorcière, experte des sciences surnaturelles et occultes, lance des sorts avec son masque blanc en forme de chouette, devenant ainsi le seul archétype féminin masqué, etc. Alors, dans ce genre de théâtre, bien que les couleurs varient entre le foncé et le clair, la distinction du personnage repose surtout sur les caractéristiques du visage. L'influence des masques de la « Commedia dell'Arte » se manifeste beaucoup dans le cinéma européen, comme dans *Le Rite* (1969) d'Ingmar Bergman, notamment dans la dernière scène marquante où les personnages portent des masques réels, influencés par la « Commedia dell'Arte ».



Figure 2. Masque de *Le Rite* (1969)

Chaque personnage est associé à un masque distinct, accompagné de gestes audacieux pour exprimer leurs émotions et leur intériorité. Dans son film, Bergman présente le théâtre vivant comme un rituel religieux similaire au théâtre grec antique, une union spirituelle entre l'acteur et le public qui peut devenir dangereuse si elle n'est pas traitée avec soin et respect⁷. D'autres formes dramatiques nationales sont influencées par les dispositifs de l'intrigue de la « Commedia dell'Arte », notamment Molière, qui a travaillé avec des troupes italiennes en France. Inspiré par leur style d'improvisation, leurs masques et leurs personnages

⁶ CLAVILIER, Michèle et DUCHEFDELAVILLE, Danielle, *Commedia Del'Arte Le jeu masqué*. Péronnas : SEPEC, 2013, p. 58.

⁷ BRAYTON, Tim, « The Rite (1969) Censor sensibility », in *Alternate Ending*. publié le 7 Novembre 2020. Disponible sur : <<https://www.alternateending.com/2020/11/the-rite-1969.html>> (Consulté le 4 avril).

stéréotypés, Molière a adapté ces éléments à la culture française de son époque, donnant naissance à un style unique mêlant l'esprit de la « Commedia dell'Arte » à la tradition théâtrale française au 17^e siècle. On peut voir une représentation filmique dans *Molière* (1978), un film français réalisé par Ariane Mnouchkine.



Figure 3. Les Masques de *Molière* (1978)

Les masques, qui en Europe se caractérisent donc plus par les formes et les traits du visage, revêtent une importance particulière quant à la couleur dans le Sud-Est asiatique, à l'instar des masques chinois traditionnels. Ces derniers ont de même des origines chamaniques, établissant un lien entre l'homme et le divin. À travers les siècles, ils ont incarné l'évolution culturelle de la Chine en reflétant ses traditions, ses croyances et ses valeurs, depuis leurs racines spirituelles jusqu'à leurs adaptations contemporaines. Ils occupent une place importante dans le théâtre traditionnel chinois et l'opéra chinois. L'origine de l'art dramatique chinois demeure floue et non unifiée, mais des indices suggèrent la présence de comédiens au service de l'empereur dès le 8^e siècle. Les masques du théâtre classique chinois présentent des caractéristiques précises liées aux personnages, reflétant leur personnalité, leur fonction et même leur destin. Les couleurs utilisées portent également des symboles et se manifestent à travers les masques et les costumes, avec des interprétations sensiblement différentes de celles de l'Occident. Tchou-Kia-Kien en dresse la typologie suivante :

Du fait que les couleurs jouent un rôle très important dans la distinction des conditions et des rangs sociaux des personnages et qu'elles servent en outre à marquer les circonstances de la vie, il est indispensable que j'en indique les significations traditionnelles.

Le rouge symbolise la joie, la dignité ;
Le blanc est réservé au grand deuil ;
Le noir est réservé au petit deuil, symbole de la sévérité, de la condition humble ;
Le jaune, symbole de la famille impériale, des religieux et des vieilles femmes ;
Le bleu, symbole de la simplicité et de l'honnêteté ;
Le vert, couleur des concubines et des servantes ;
Le rose, couleur de la gaieté, de la légèreté.

Il est entendu que ces indications sont loin d'être complètes et ne représentent qu'une règle générale dans l'emploi des couleurs, et que je n'y ai pas tenu compte des cas d'exception qui sont si fréquents qu'il est impossible de les mentionner intégralement⁸.

Ce symbolisme des couleurs nous rappelle également la relation qu'entretiennent les masques avec leurs régions respectives. En raison de leur rôle au théâtre consistant à refléter les personnages et à décrire des archétypes de l'humanité, la condition de la région et de la culture s'ajoute également. Puisque la culture d'un être humain en Occident est différente de la culture d'un être humain en Asie du Sud-Est, par exemple, un masque occidental est donc différent d'un masque d'Asie du Sud-Est, et le symbolisme d'une couleur précise en Occident diffère de celui dans la région du Sud-Est. Les masques peuvent être matériels ou peints sur le visage. On peut

voir un exemple célèbre d'une pièce de l'opéra de Pékin intitulée *Adieu Ma Concubine* dans un film du même nom réalisé par Chen Kaige en 1993. Dans ce film, le masque du roi est noir et blanc. Le blanc symbolise le grand deuil lié au destin de voir sa concubine mourir et le noir représente la sévérité de son autorité en tant qu'empereur et son devoir de penser de



Figure 4. Le masque du roi dans *Adieu Ma concubine* (1993)

manière plus logique qu'émotionnelle, acceptant alors la mort de sa concubine. Un autre exemple reflétant la diversité des formes et des couleurs, ainsi que l'importance des masques chinois, est *Le Roi des Masques* (1995) de Wu Tianming. Dans la figure 5, la couleur rouge, symbole de joie



Figure 5. Les masques dans *Le Roi des Masques* (1995)

et de dignité, est particulièrement marquante sur le masque et sur le costume du jeune enfant souriant, mais la présence de cette couleur vive est nettement moins visible sur le masque de l'adulte, perdant ainsi de son impact.

⁸ TCHOU-KIA-KIEN. *Le Théâtre Chinois*. Pékin: Na Che Pao, 1927, p. 15.

Formes, couleurs et matières au cinéma

De cette première partie de l'histoire du masque, nous pouvons conclure à quel point les masques reflètent un personnage ou un symbolisme de différentes manières. Le cinéma contient une énorme présence de masques et chaque masque est unique, ayant ses propres traits, liés à l'environnement, au personnage et au symbolisme du film⁹. Tout comme dans l'histoire humaine, les masques, au premier regard, portent des symboles directs interprétés à travers leurs traits et leurs couleurs. Cependant, les traits du visage ne se limitent pas uniquement à un nez, une bouche et des yeux, mais englobent également la forme du masque lui-même. Un masque peut être partiel, comme dans *Le Fantôme de l'Opéra* (2004), où il recouvre exactement la moitié verticale du visage, intensifiant ainsi la dualité entre la partie cachée derrière le masque, qui est monstrueuse, et la partie humaine qui reste visible. Un masque peut aussi être tiers, comme dans le film *Wonder Woman* (2017) de Patty Jenkins, où l'antagoniste du film, Dr. Isabel Maru, porte un masque qui cache sa bouche et le bas de son nez. Ce masque est conçu pour dissimuler une cicatrice sévère sur le côté gauche de son visage, résultat de ses expériences chimiques. Ce type de masque évoque également l'histoire des « Gueules Cassées », que nous aborderons plus tard. Un masque peut également être aussi petit que des masques des yeux, comme ceux qui couvrent les yeux du poète dans *Le Testament d'Orphée* (1960) de Jean Cocteau. Ce masque se compose simplement de deux cercles placés sur les yeux fermés d'un mort, sur lesquels sont dessinés des yeux ouverts, symbolisant la résurrection, la vie après la mort et l'immortalité. Ce type de masque fait écho aux masques



Figure 6. Le masque de *Fantôme de l'Opéra* (2004)

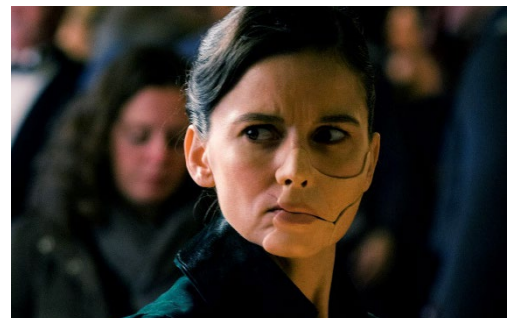


Figure 7. Le masque de *Wonder Woman* (2017)



Figure 8. Le masque de *Le Testament d'Orphée* (1960)

⁹ LAGIER, Luc. *Le Masque au Cinéma* [Vidéo]. Blow Up, l'actualité du cinéma (ou presque) par ARTE. Publié le 2020, juin 23, durée : 21 minutes. Disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=Q9CAqw3EHCU>>

funéraires utilisés dans l'histoire humaine, notamment par les Égyptiens, afin que les âmes puissent reconnaître leur corps dans l'au-delà.

De même, le symbolisme exprimé à travers les couleurs des masques est largement présent dans le cinéma. Par exemple, la teinte vert clair du masque dans *The Mask* (1994) de Chuck Russell rappelle la couleur de peau qui est souvent associée aux représentations des aliens. En effet, le protagoniste avec ce masque ne demeure plus tout à fait humain, puisqu'il est capable de déformer son visage, ses traits et même la réalité elle-même. Avec ces pouvoirs et cette couleur verte, il évoque l'image d'un alien venant d'une autre planète, une créature différente de l'humain, ce qui le rend aliénant aux yeux des spectateurs et leur fait oublier qu'il est d'origine humaine. Le masque noir porté par le visiteur de Mozart dans *Amadeus* (1984) de Miloš Forman accompagne une requête spécifique : composer une musique pour une "messe de funérailles", d'où la couleur noire utilisée pour le masque qui évoque la mort et les ténèbres dans les cultures occidentales. Ce visiteur, le spectre du père autoritaire et toujours désapprobateur de Mozart, revient d'entre les morts pour exiger une fois de plus une œuvre de génie de son fils et lui reprocher son mode de vie. Cela évoque également les luttes internes de Mozart entre son père décédé et son identité artistique. Quant au masque rouge dans *Nuits Rouges* (1974) de Georges Franju, il est porté par le personnage principal, reflétant sa nature criminelle et meurtrière. Le rouge, symbole de sang mais aussi de passion et de danger dans les cultures occidentales, reflète la complexité du personnage masqué et



Figure 9. Le masque de *The Mask* (1994)



Figure 10. Le masque dans *Amadeus* (1984)



Figure 11. Le masque de *Nuits Rouges* (1974)

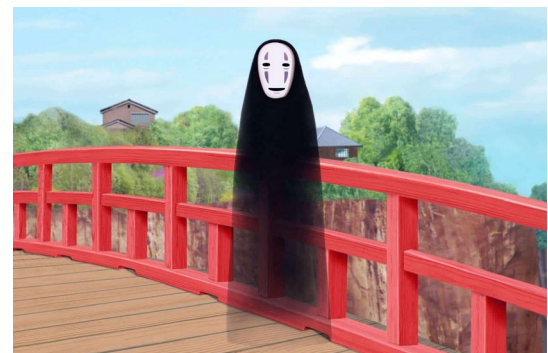


Figure 12. Le masque dans *Le Voyage de Chihiro* (2001)

sa détermination imperturbable à poursuivre ses activités criminelles. Enfin, le masque blanc dans *Le Voyage de Chihiro* (2001) de Hayao Miyazaki peut être interprété comme un symbole de paix, mais aussi de vide, tel une page blanche vierge. C'est un choix approprié pour le personnage nommé "Sans Visage". Ce dernier n'ayant pas d'identité, son visage blanc reflète sa solitude profonde, aspirant au désir de se connecter avec les autres.

La matière utilisée pour un masque peut également porter le symbolisme du personnage et du film. Dans *Leatherface : Massacre à la tronçonneuse III* (1990), le masque de peau humaine, provenant de ses victimes, explique la nature sadique, grotesque et meurtrière du tueur en série. Il a perdu toute raison et empathie humaines, considérant les autres humains comme de simples accessoires. Un masque de fer, une matière dure et réfléchissante, rappelle les barreaux d'une prison, symbolisant l'emprisonnement, comme celui utilisé pour le jumeau du roi dans *L'Homme au Masque de Fer* (1998) de Randall Wallace. La pierre, matière la plus dure, va au-delà de la résistance du fer et symbolise même l'immortalité, étant la matière qui constitue les montagnes et les rochers qui ne meurent pas, par exemple, les masques africains de pierre dans *Les Statues Meurent Aussi* (1963) d'Alain Resnais et Chris Marker. Un simple sac de toile de jute est utilisé comme masque pour dissimuler la grande défiguration de John Merrick dans *Elephant Man* (1980) de David Lynch. La jute, matière accessible même aux plus pauvres et utilisée pour les sacs de légumes, est rugueuse et rigide. En effet, le sac de toile de jute est le seul masque auquel John a accès, ce qui reflète la façon dont son maître, et même le monde entier, le perçoit et le traite. Son maître impose à John des conditions de vie



Figure 13. Le masque dans *Leatherface : Massacre à la tronçonneuse III* (1990)



Figure 14. Le masque dans *L'Homme au Masque de Fer* (1998)



Figure 15. Un masque dans *Les Statues Meurent Aussi* (1963)

déplorables. Emprisonné dans une petite salle, constamment frappé, humilié, John est davantage traité comme un monstre que comme un être humain.



Figure 16. Le masque de *Elephant Man* (1980)

Fonctions et utilisations communes

Les individus utilisent les masques dans diverses situations de la vie sociale, et l'un des événements les plus célèbres associés à leur utilisation est le bal masqué¹⁰. Documentés dès le Moyen Âge, ces bals étaient très populaires en Europe, se propageant initialement des palais vénitiens, d'où proviennent leurs origines italiennes, jusqu'aux palais parisiens. Initialement réservés à l'aristocratie et à la noblesse, les bals masqués ont gagné en popularité au point d'attirer toutes les classes sociales capables de se procurer les costumes et les masques nécessaires. En dissimulant les identités, les masques permettaient aux personnes de différentes classes sociales de se mélanger et aux participants de s'engager dans des activités ludiques, parfois même licencieuses, sans craindre d'être reconnus. Il est même possible de se déguiser en son sexe opposé sans être reconnu. C'est pourquoi le masque vénitien est un symbole de folie et de liberté. Les masques vénitiens étaient donc plutôt luxueux, car ils représentaient un nouveau visage cachant l'identité et destiné à attirer les gens dans la mascarade. La base du masque était faite de papier mâché, de céramique, de plâtre, de chiffons ou même de morceaux de peau d'animaux. Sur ces bases colorées, des voiles, des tissus, des tessons de verre, des ornements, des plumes, des épingles et des accessoires métalliques étaient appliqués selon les demandes et les capacités du client. C'est un masque qui doit être charmant. Plusieurs bals masqués avec des masques vénitiens ont été présentés dans divers films comme *Eyes Wide Shut* (1999) de Stanley Kubrick. Ce rituel sous forme de bal masqué utilise littéralement et extrêmement le but du masque vénitien, où les participants cachent leur identité et se livrent à des fantasmes sexuels et des jeux de séduction en toute liberté, loin des contraintes de la société. Dans le contexte des masques comme



Figure 17. Un masque dans *Eyes Wide Shut* (1999)

¹⁰ Charlotte DENOËL, « Le bal masqué au XIXe siècle », Histoire par l'image [En ligne]. Disponible sur : <<https://histoire-image.org/etudes/bal-masque-xixe-siecle>> (Consulté le 7 avril 2024).

déguisements, leur utilisation est également présente chaque année, surtout dans la société occidentale, avec Halloween qui a des origines rituelles. Les festivités et les fêtes d'Halloween, selon l'origine celtique de cette fête, marquent la nuit où les esprits errent sur terre jusque dans l'au-delà. C'est pourquoi les gens se déguisent et allument des feux pour éloigner les esprits. Donc les masques utilisés à Halloween, contrairement aux masques charmants de Venise, sont des masques d'horreur destinés à effrayer les autres. Dans ces festivités, le monde, surtout de nos jours, se déguise plutôt en personnages d'horreur tels que les sorcières, les loups-garous, les vampires, le diable. Les masques d'Halloween sont partout dans le cinéma, surtout dans les films d'horreur, comme *Halloween III : Le Sang du Sorcier* (1982) de Tommy Lee Wallace. Dans ce film, les masques deviennent des instruments de mort et de terreur, utilisés dans le cadre d'un plan diabolique qui consiste à faire fondre le visage des enfants qui les portent, libérant ainsi des insectes et des serpents venimeux.



Figure 18. Les masques dans *Halloween III : Le Sang du Sorcier* (1982)

La fonction du masque en tant que déguisement ne se limite pas uniquement aux loisirs ou à des fêtes spécifiques. Le masque peut devenir un nouveau visage avec lequel le protagoniste peut mener une double vie, comme on le voit dans tous les films de super-héros, tels que *Batman : Le Commencement* (2005) de Christopher Nolan. Dans ces cas, le masque devient un symbole



Figure 19. Le masque de Batman dans *Batman : Le Commencement* (2005)

de justice, chéri par le peuple pour son but de vaincre les criminels et d'instaurer la paix. En général, la forme du masque diffère entre un super-héros et un super-vilain. Le héros seulement a souvent une partie de son visage visible, contrairement au vilain qui cache souvent tout son visage ou le peint entièrement. Dans le cas du dernier film mentionné, l'un des antagonistes est « Scarecrow », qui porte un masque complet sur son visage, ne laissant entrevoir que ses yeux à peine visibles. Cette différence est souvent utilisée pour distinguer clairement le protagoniste de

l'antagoniste et permet aux spectateurs de se rappeler qui est l'humain et qui mérite l'encouragement. Cacher tout le visage de l'antagoniste le déshumanise et réduit l'empathie du public envers lui. Dans la trilogie de films Batman de Nolan, cette différence est aussi visible entre le masque de Batman, partielle et sombre, et celui du Joker, avec un visage entièrement peint et excentrique avec des cheveux verts, comme on le voit dans *Le Chevalier Noir* (2008), le deuxième film de la trilogie. Ainsi, le masque peut également servir de double identité et de symbole pour le héros, tout comme pour le vilain. Un criminel peut aussi devenir tellement dangereux qu'un masque peut être utilisé pour le retenir, son identité devenant extrêmement menaçante, comme c'est le cas avec le masque utilisé dans *Le Silence des Agneaux* (1991) de Jonathan Demme. Ce masque, semblable à un masque de contrainte pour chiens agressifs, est conçu pour empêcher Hannibal Lecter, le criminel, de mordre ou d'attaquer les autres avec ses dents acérées, tout en lui permettant de respirer et de voir. Mais contrairement à ce cas extrême de criminel sadique, les bandits cachent souvent leur identité lorsqu'ils commettent un crime afin d'éviter d'être identifiés par la loi. De nombreux criminels dissimulent leur visage par crainte d'être appréhendés, que ce soit pour des délits mineurs ou des crimes plus graves. Le masque peut être simplement un moyen de dissimulation, comme des bandeaux sur le visage, mais il peut aussi être utilisé comme un symbole ou un message à transmettre, comme dans la scène du vol de banque dans *Point Break* (1991) de Kathryn Bigelow, où les voleurs portent des masques représentant les visages de présidents américains. Ce choix reflète un message politique exprimant une résistance et un mépris envers le système capitaliste et économique américain en place. En



Figure 20. Le masque de Scarecrow dans *Batman : Le Commencement* (2005)



Figure 21. Le masque du Joker dans *Le Chevalier Noir* (2008)



Figure 22. Le masque de *Le Silence des Agneaux* (1991)

dissimulant une identité jusqu'à en créer une autre, on parvient à la naissance d'un masque indépendant de l'identité de la personne qui le porte. Effectivement, le masque peut revêtir un pouvoir et une identité politique. Ce qui est le plus dangereux, c'est la création d'un masque en tant que symbole d'un mouvement politique, car contrairement à l'homme, le masque ne meurt pas.



Figure 23. Les masques dans *Point Break* (1991)

Il renaît à chaque fois qu'il est porté, et chaque renaissance revit aussi la résistance et le message politique. Un exemple de ce phénomène se trouve dans le film *V pour Vendetta* (2005) de James McTeigue, où le masque

représente le visage souriant de Guy Fawkes, un rebelle britannique du XVII^e siècle. Dans un contexte futuriste, ce masque est devenu un symbole de rébellion contre un régime totalitaire et oppressif. En



Figure 24. Le masque de *V pour Vendetta* (2005)

portant le masque de Guy Fawkes, l'idée de la rébellion est ravivée. Le masque devient alors un symbole puissant utilisé par le mouvement de résistance pour inspirer et unifier les citoyens opprimés. Donc, la dangerosité de ce masque réside dans le fait qu'il est immortel. Une réplique célèbre prononcée par V dans le film *V pour Vendetta* (2005) confirme cette immortalité : « *Sous ce masque, il y a plus que de la chair. Sous ce masque, il y a une idée Creedy... Et les idées sont à l'épreuve des balles*¹¹. »

La fonction des masques dans la société ne se limite pas à cacher ou à créer une identité ; ils sont également utilisés pour compléter un visage. Ces prothèses, qui remplacent une partie du visage détruite ou gravement défigurée, ont permis aux « Gueules Cassées », un terme utilisé pour décrire les soldats défigurés lors de la Première Guerre mondiale, de mener une vie normale et d'interagir en société sans être regardées avec dégoût ou pitié. Ces masques ne sont pas uniquement destinés aux victimes de guerre, mais aussi à toutes les personnes victimes d'accidents ou de

¹¹ McTeigue James. *V pour Vendetta*. [Film]. Warner Bros, 2005, 132 minutes.

brûlures qui ont laissé leur visage défiguré. Ils ont été utilisés pour redonner une nouvelle vie à ceux dont le visage, reflet de leur identité, n'est désormais plus le même. Ce type de masque cherche à rendre les victimes aussi « humaines » que possible, comme elles l'étaient auparavant. Cependant, la défiguration peut parfois être si grave que le masque ne complète plus le visage initial mais le recouvre entièrement. Dans *Ouvre les Yeux* (1997) d'Alejandro Amenábar, le masque de prothèse était très difficile à accepter pour le protagoniste. Ce dernier devient fou après avoir perdu son visage. Dans ce cas extrême, le protagoniste a aussi perdu son identité, donc le masque ne sert plus à compléter une identité perdue, mais à la remplacer complètement. De même, dans le domaine médical, il est important de mentionner les demi-masques chirurgicaux qui ont envahi notre monde récemment avec la pandémie mondiale de coronavirus de 2019 qui a duré plus de deux ans. Ces demi-masques chirurgicaux nous aident à nous protéger et à éviter d'attraper le virus. Ces types de masques sont visibles dans divers films, et même des exemples d'autres masques médicaux peuvent être observés dans *La Peau que j'habite* (2011) réalisé par Pedro Almodóvar, notamment un masque de prothèse blanc utilisé pour permettre au visage de guérir et d'accepter sa nouvelle forme après des interventions chirurgicales plastiques extrêmes.



Figure 25. Le masque de *Ouvre Les Yeux* (1997)

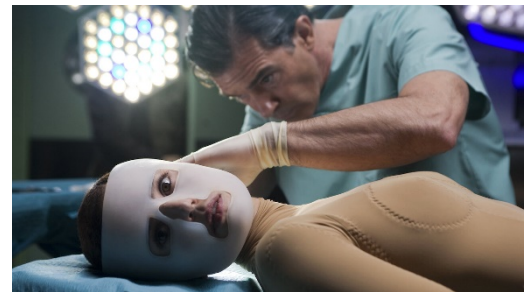


Figure 26. Le masque de *La Peau que j'habite* (2011)

L'au-delà

Après avoir démontré l'utilisation divers des masques dans le monde du cinéma qui permet aussi une réflexion sur l'histoire humaine et la vie quotidienne, un schéma particulier émerge. Revenons au début de l'introduction, à la notation de Levinas : « [...] il y a dans le visage une pauvreté essentielle ; la preuve en est qu'on essaie de masquer cette pauvreté¹² [...] »

¹² LEVINAS, Emmanuel, *op. cit.*, pp. 79-80.

Le commencement de l'histoire du masque est d'ordre spirituel. L'être humain se couvre le visage pour évoquer Dieu, comme si les caractéristiques du visage humain ne pouvaient représenter le divin. Il dissimule son humanité, sa mortalité et ses émotions humaines. Il cache sa pauvreté humaine. Malgré les multiples formes et rôles des masques mentionnés ci-dessus, il existe un dessein récurrent : une fonction inconsciente que l'humain leur attribue, indépendamment des régions, cultures et situations. Dissimuler l'identité, c'est, d'une certaine façon, cacher l'humanité, et dissimuler l'humanité revient à représenter l'inhumain, et l'aspect le plus « inhumain » que l'homme ait cherché à représenter est le divin. C'est ce qui est si proche de l'homme mais qui ne lui ressemble pas. Le masque politique par exemple, en tant que représentation d'un symbole, détachée de l'identité de celui qui le porte, revêt une importance cruciale. Il confère à cette idée une sorte d'immortalité et de divinité, contrairement au visage humain qui est éphémère. Le masque devient alors le symbole d'une révolution qui peut survivre au-delà de ses porteurs et ne peut être détruite. Le masque du héros de même, en tant que symbole de paix, doit transcender la simple représentation d'un visage humain. Cela confère un pouvoir considérable au héros, car il semble être au-delà de la mortalité, ce qui renforce son impact ainsi que son image en tant que défenseur de la justice. De même, pour le vilain, dont le masque incarne le mal, cette représentation lui confère également un pouvoir similaire mais de symbole contraire. L'illusion d'immortalité est ce qui donne ce pouvoir à ceux qui luttent pour la paix tout comme à ceux qui combattent pour le mal. De même, les masques de statues, les masques verts des aliens, les masques de fer, les magnifiques masques de carnaval, tous ces masques, beaux et exempts d'imperfections ou de caractéristiques humaines, dans leur matière et leur forme, donnent une illusion d'immortalité. Même les masques de la « Commedia dell'Arte » sont des archétypes devenus des identités entières surpassant la vie de leurs inventeurs et imprégnant jusqu'à nos jours la scène théâtrale. À travers les masques, l'être humain cherche à aspirer à l'immortalité, au divin, une croyance humaine qui a toujours préoccupé les pensées de l'homme ; incertain de l'existence de la vie éternelle, il essaie de créer sa propre éternité, un visage qui ne meurt pas. De même, l'immortalité n'est pas seulement divine, mais aussi mortelle. Dans le même esprit, l'être humain cherche à fuir la mort qui est éternelle. Mais contrairement au divin, l'homme porte en lui le masque de la mort, il n'a pas besoin de le créer. En effet, le seul autre visage de l'homme est son squelette, qui apparaîtra au moment de sa mort. Il tente d'échapper à ce masque de squelette qui réside dans sa chair et qui deviendra son visage ultime au moment de la mort ; un visage le plus éloigné du

divin. C'est pourquoi de nombreux masques d'Halloween conçus pour susciter la peur adoptent des caractéristiques de squelettes. Contrairement à des identités inventées telles que les sorcières et les vampires, ces masques évoquent un destin inévitable, celui de la mortalité humaine. C'est l'une des raisons pour lesquelles les représentations de la mort et des dieux de la mort sont souvent associées aux masques de squelettes. Aspirer au divin et fuir la mort, voilà le résumé de la vie humaine et, plus encore, le résumé du masque qui reflète cette dernière. C'est la notion fondamentale et inconsciente du masque. À ces deux extrêmes immortels s'ajoutent une exception humaine. Dans certains cas, comme celui des « Gueules Cassés » ou des défigurations physiques extrêmes qui rendent l'humain inhumain, les masques servent aussi à démontrer ce à quoi le porteur n'appartient plus, qui est l'humanité. Les masques, en particulier ceux qui sont des prothèses, cherchent dans ce cas à imiter l'humanité, à dissimuler l'inhumain et à donner l'illusion de la restauration du visage humain tel qu'il était auparavant. En conclusion, le masque est utilisé pour interpréter ce que l'homme n'est pas, pour anticiper ce qu'il deviendra et pour rappeler ce qu'il a été. Le masque représente l'incarnation du divin inconnu, du futur mortel et du passé humain. Divin, Mort et Humanité ; ensemble, ces trois concepts résument les raisons inconscientes de l'utilisation des masques. Dans l'implicite, une vie humaine se forge, particulièrement dans le cinéma qui cherche à approfondir notre compréhension du monde et de l'émotion humaine. Comment le masque dans le cinéma, dans ces différentes formes, contextes et environnements, est employé pour explorer les thèmes de l'imitation de l'humanité, du divin et de la mort ?

Pour aborder cette problématique, il est nécessaire d'analyser des films qui démontrent de la manière la plus explicite possible ces trois notions. Aspirer à l'inimaginable divin indique qu'il n'existe pas de masque unifié du divin. Affronter l'inévitable mort implique l'arrivée fatale du visage de squelette. Imiter l'humanité perdue consiste à adopter un masque le plus humain possible. Nous examinerons ainsi cinq films qui sont riches et diversifiés, chacun unique mais tous partageant une similarité dans leur exploration des principales notions. Dans les analyses à venir, nous étudierons le masque dans sa culture, sa forme, ses couleurs, ses caractéristiques et ses symboles directs et indirects. En revanche, l'analyse du masque lui-même ne suffit pas. Le masque dans le film est une partie d'un contenu et, par la suite, son analyse est différente de celle de la réalité :

L'art cinématographique œuvre à partir des matériaux réels de la perception et du sens pour faire naître une réalité humaine. [...] Ces exemples de manipulations cinématographiques de la réalité

montrent ce qui se produit dans tout film, parfois peut-être de façon moins saisissante. Le cinéma ne crée pas l'image de la réalité. Il ne produit pas son illusion. C'est parce que le film exerce un contrôle quasi total sur les conditions mêmes de l'expérience, qu'il est capable de créer une réalité perceptuelle complète. Cela pousse le spectateur à un degré de participation si entier et profond qu'il en vient aisément à accepter l'univers du film et à pénétrer entièrement dans son champ¹³.

En général, dans l'univers filmique, il n'y a pas la coïncidence et la spontanéité de la vie réelle. Chaque élément et chaque choix dans le scénario, les dialogues, les décors, l'éclairage et les plans sont méticuleusement conçus pour exprimer au mieux l'idée et le message du film, tout en captivant le spectateur par son cadre et en l'immergeant dans son monde. En conséquence, Le masque, un élément précisément choisi et conçu pour le film, possède une valeur très significative ainsi qu'une influence qui ne pourrait être réalisée sans lui. Par suite, pour démontrer le divin, la mort et l'imitation de l'humanité, le masque influence l'histoire, les personnages, leurs gestes et plusieurs éléments filmiques, il est donc crucial d'examiner les éléments précédant son apparition ainsi que les scènes clés qui le contiennent pour bien saisir son importance et son symbolisme.

Nous débiterons par la partie de l'imitation de l'humanité, représentée par *Les Yeux sans visage* de Georges Franju. L'intrigue de ce film a pour but de redonner un visage humain à une personne complètement défigurée, appelée Christiane. Le masque utilisé, clair et simple, imite une peau humaine. En nous appuyant sur l'analyse de Kiyoshi Kurosawa et la théorie de la « Vallée de l'Étrange » de Mori Masahiro, nous étudierons l'influence du masque dans le film, son impact sur le personnage et sa symbolisation dans la perte d'humanité chez Christiane et pour toutes les victimes de défiguration. Ensuite, nous aborderons la partie de la confrontation avec la mort. Comme mentionné précédemment, contrairement au divin, la mort à un visage. C'est pourquoi, les deux films analysés contiennent des masques de squelettes. Nous commencerons par *Le Fantôme de l'Opéra*, en particulier sa version musicale de 2004 réalisé par Joel Schumacher, qui démontre un changement du masque, partant de l'imitation humaine avec un demi-masque blanc jusqu'à la représentation de la mort de l'humanité par un masque de squelette noir. En utilisant *La Logique de la Sensation* de Deleuze et les peintures de Francis Bacon, nous analyserons l'importance de ce masque pour l'identité d'Éric ainsi que les raisons et circonstances de ce changement de masque, reflétant l'intériorité d'Éric, ainsi que sa transformation symbolique

¹³ BERLEANT, Arnold, Chapitre VIII, « La réalité cinématographique », in : *L'engagement esthétique* [En ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2022. Disponible sur : <<http://books.openedition.org/pur/181397>> (Consulté le 10 avril 2024).

d'humain en monstre. Ensuite, nous explorerons *Le Testament d'Orphée*, où Jean Cocteau affronte directement le masque de squelette, confrontant sa propre mort pour aspirer à la résurrection. Nous analyserons les raisons derrière l'utilisation de ce masque dans ce film tellement personnel, d'après le contexte de la pensée et de la philosophie de Cocteau afin de comprendre sa lutte. Passant du combat avec la mort à la dernière partie, celle du divin, nous examinerons *Le Royaume des Cieux* de Ridley Scott, où le roi lépreux porte un masque de fer. Bien que ce roi historique n'ait pas été documenté comme portant un masque, nous chercherons à justifier ce choix cinématographique en explorant la personnalité et la vie du roi lépreux d'après les documents historiques présents. Baudouin IV dans ce film est représenté non seulement comme un roi, mais même comme une figure divine chrétienne, portant les malheurs et les péchés humains. Enfin, nous étudierons *Judex* de Georges Franju, où la divinité, dénuée de physique ou de forme unique, se manifeste à travers des masques d'oiseaux lors d'un bal masqué. Nous nous concentrerons sur les caractéristiques de ces oiseaux dans la vie réelle, pour saisir l'importance du masque dans sa symbolisation du divin.

Ces analyses variées mettront en lumière des masques de différentes formes et couleurs, aux utilisations et fonctions diverses, ainsi que des thèmes variés allant de l'histoire à la politique, en passant par la mythologie, la philosophie, la sociologie, et la biologie. À la suite de ces analyses, nous conclurons sur les véritables notions principales du masque à travers le cinéma, initialement centrées sur l'imitation de l'humanité, la confrontation avec la mort et l'aspiration au divin. À la fin, cette analyse dessinera un film démontrant le parcours d'une seule vie humaine à travers toutes ses formes, ses thèmes et ses luttes, en utilisant le masque pour représenter l'intériorité humaine et les notions auxquelles cette dernière consacre toute sa vie à imiter, à comprendre et à fuir.

PARTIE I

IMITER L'HUMANITÉ

Pour comprendre pleinement la raison et l'impact d'un masque conçu pour imiter l'humanité chez une personne défigurée, ainsi que la raison pour laquelle ce masque est intentionnellement utilisé dans un contexte cinématographique particulier, il est nécessaire de saisir la vie de la personne sans ce masque. Tout d'abord, il est crucial de comprendre la différence entre une blessure du corps et une blessure du visage. Une sorte de hiérarchie existe parmi les blessures, le visage étant souvent la plus redoutée, même si, en général, les blessures au visage ne limitent pas la mobilité et les fonctions comme celles du corps. La plupart des blessures faciales n'entravent même pas les fonctions du visage telles que la respiration, l'ouïe ou la vue. En effet, cette peur de la défiguration faciale est intimement liée à l'aspect personnel. Peggy Tessier note en ce sens :

On attribue prioritairement au visage le rôle de « support identitaire ». Au cours des siècles, le visage a été la partie du corps où se laissait découvrir la personnalité de l'être humain, ses traits de caractère. Le visage est le « miroir de l'âme » dans la philosophie de la Renaissance. Puis, après Descartes, l'homme ne sera plus coupé en deux, avec une âme et un corps distinct. La physiognomonie fera du visage la révélation de l'âme ou du caractère. C'est sans doute pourquoi l'atteinte du visage évoque irrémédiablement le problème de la perte d'identité personnelle et sociale. Le visage mutilé n'est plus « reconnaissable » par le blessé lui-même et surtout par les autres (y compris les proches). Il n'est, dans les cas les plus graves, même plus « reconnu » par les autres comme appartenant à la même espèce. Le visage est donc par excellence une partie « signifiante » de l'individu. Il semble tout donner de l'individu, lui donner son humanité¹⁴.

En conséquence, surtout pour ceux qui ne sont pas nés défigurés, il est difficile de se reconnaître dans le miroir, d'accepter le nouveau « soi-même » et d'oublier l'identité perdue. C'est pourquoi de nombreuses personnes évitent les miroirs. Dans *La Peau que j'habite* (2011) de Pedro Almodóvar, la mariée défigurée du docteur se jette par la fenêtre après avoir vu sa simple réflexion dans la vitre. De même, dans *Ouvre Les Yeux* (1997) de Alejandro Amenábar, le protagoniste frappe le miroir et cache de la main le reflet défiguré de son visage. En effet, ce que voit une personne dans un miroir ne se limite pas seulement à son visage, mais reflète aussi la perception que les autres ont d'elle. Tessier précise :

Dans le cas de la mutilation faciale, le rejet de l'image perçue dans le miroir est accentué par les désagréments et les remarques désobligeantes dont l'individu fait l'objet lors d'interactions quotidiennes. [...] Si l'on peut parler de transgression des normes de la communication sociale dans le cas des personnes mutilées, c'est que l'un des problèmes majeurs auxquels ces personnes sont confrontées, à cause de leur dysmorphie faciale, c'est l'impossibilité de passer inaperçues, de

¹⁴ TESSIER Peggy, Chapitre 5, « La défiguration du visage : un « handicap d'apparence » ? », in : *Le corps accidenté. Bouleversements identitaires et reconstruction de soi*, TESSIER Peggy dir., Paris, Presses Universitaires de France, « La Nature humaine », 2015, pp. 161-187. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/le-corps-accidente--9782130729631-page-161.htm>>

dissimuler leur visage de l'attention et de la curiosité de chacun. [...] Le visage mutilé devient lourdement présent, terriblement embarrassant¹⁵.

Effectivement, pour une personne défigurée, le masque représente un moyen de cacher ce qu'elle ne souhaite pas révéler, dissimulant ainsi des aspects tels que des blessures, des déformations ou des cicatrices, susceptibles d'être la source d'aliénation et de rejet de la personne. Selon le regard des autres, un visage déformé ou qui manque de certaines caractéristiques faciales, se situe à la frontière entre l'humain et l'inhumain¹⁶. En plus, d'après Erving Goffman, les monstruosité physiques sont des types de stigmates qui font qu'une personne défigurée est considérée comme un individu discrédité aux yeux de la société et qui est sévèrement stigmatisé¹⁷. Il précise :

Il va de soi que, par définition, nous pensons qu'une personne ayant un stigmate n'est pas tout à fait humaine. Partant de ce postulat, nous pratiquons toutes sortes de discriminations, par lesquelles nous réduisons efficacement, même si c'est souvent inconsciemment, les chances de cette personne. [...] Observant une imperfection, nous sommes enclins à en supposer toute une série, non sans attribuer en même temps certaines qualités souhaitables mais peu souhaitées, souvent teintées de surnaturel¹⁸ [...]

En conséquence de cette stigmatisation, le premier sentiment que la plupart des gens éprouvent en voyant une personne défigurée est l'horreur, suivi de la compassion. Et ce sentiment d'horreur envers ces personnes-là est bien intensifié et encouragé, surtout par les films d'horreur. Nombreux sont ceux qui se contentent de modifier le visage de l'antagoniste en lui laissant un caractère humain, déformant ainsi le visage entier, tel que *The Slender Man* (2018) de Sylvain



Figure 27. *The Slender Man* (2018)



Figure 28. *The Bye Bye Man* (2017)

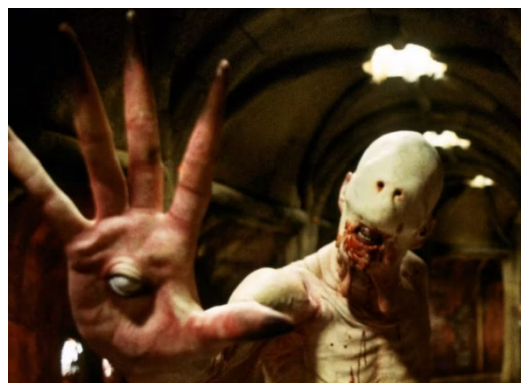


Figure 29. *Le Labyrinthe de Pan* (2006)

¹⁵ *Ibid.*, pp. 161-187.

¹⁶ DEMEULE C., « Le monstre à visage découvert, médecine, psychanalyse, anthropologie », in : *Champ psychosomatique*, n° 35, 2004, pp. 23-39.

¹⁷ GOFFMAN, Erving, *Stigmate : les usages sociaux des handicaps*. Paris, Minuit, 1975, p. 14.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 15-16.

White, où le personnage n'a pas de caractéristiques faciales mais seulement une peau de chair rugueuse avec des crevasses. D'autres films déforment et enlève une partie spécifique du visage, comme dans *The Bye Bye Man* (2017) de Stacy Title, où l'antagoniste est représenté avec une absence d'oreilles et de lèvres, ou encore, dans *Le Labyrinthe de Pan* (2006) de Guillermo del Toro, où l'homme pâle est dépeint sans yeux, sans bouche et avec seulement des orifices à la place du nez. Même lors de la fête d'Halloween, nous observons une grande variété de masques représentant des visages défigurés. En effet, ces types de visages et de masques sont les plus effrayants, car ils présentent une apparence humaine imparfaite qui est considéré inhumaine. Comme l'a mentionné Goffman, on attribue souvent d'autres imperfections à une personne stigmatisée, en plus de celles qu'elle présente réellement. Ainsi, dans le cas des personnes défigurées, la société reflète inconsciemment un jugement sur eux, les percevant comme différentes aussi à l'intérieur, peut-être affligées de maladies mentales ou ayant des intentions meurtrières. Les films d'horreur ont souvent des scénarios similaires, comme celui du village de mutants cannibales défigurés vivants dans le désert dans *La Colline a des yeux* (2006) d'Alexandre Aja. Ce phénomène est aussi présent dans les films où les personnages attrapent un virus, comme dans les films de zombies qui deviennent défigurés, couverts de sang et désirant la chair, comme dans *Dernier Train pour Busan* (2016) par Yeon Sang-ho.



Figure 30. Un mutant de *La Colline a des yeux* (2006)



Figure 31. Un zombie de *Dernier Train pour Busan* (2016)

Cette tendance qu'accordent plusieurs films aux gens défigurés a certainement contribué aux préjugés et à la méfiance de la société. En plus des préjugés de l'inconscient collectif et de l'impact des films d'horreur, il y a aussi une grande pitié et compassion. Les gens changent leur attitude envers une personne défigurée la traitant comme un objet blessé. En résumé, en plus de ne pas être perçues comme humaines, les personnes défigurées ne sont pas non plus traitées comme telles. Toutes ces raisons poussent les personnes défigurées à se cacher derrière un masque qui peut, autant que possible, préserver leur humanité. Le masque est conçu pour être aussi humain que possible, couvrant une partie du visage, un quart ou même la totalité, afin de dissimuler ce qui n'est plus humain. Cette pratique a été très répandue, en particulier parmi les soldats défigurés durant la Première Guerre mondiale, qui devaient supporter les regards sociaux en plus de leur

traumatisme de guerre. Des masques entiers, des demi-masques ou même des bouts de masques modelés d'après la forme des caractéristiques les plus petites du visage, telles que le nez et la bouche, ont été créés pour réintégrer dans la société les « Gueules Cassées », comme mentionné avant. Ainsi, ce masque devient, d'une certaine manière, un visage pour la société, mais aussi un visage pour soi-même. Mais un masque, aussi détaillé et humain que possible, peut-il véritablement restituer l'humanité perdue ?

Christiane, la protagoniste du film *Les Yeux sans visage* de Georges Franju, connaît une situation similaire. En effet, il n'y a pas de meilleur film pour aborder cette question que celui-ci. Le masque revêt une importance cruciale dans ce film et illustre parfaitement la relation entre une personne défigurée et son masque « humain ». Démontrant la relation de cette dernière avec soi-même, avec la société et avec ses proches, l'imitation de l'humanité à travers le masque est traitée de manière remarquable, interrogeant la capacité du masque à restaurer l'humanité perdue et mettant en lumière l'importance du visage pour l'identité humaine. Cette partie représente l'analyse de la première notion du masque à travers le cinéma : ramener ce qui a été perdu, à savoir le visage humain.

1. *Les Yeux sans visage* (1960) de Georges Franju : L'Humain Inhumain

Les Yeux sans visage de Georges Franju est indiscutablement le premier film qu'il faut mentionner dans une catégorie comme celle-ci. Ce film a ouvert de nouveaux horizons dans son genre et a influencé plusieurs films d'horreur et de science-fiction. Ce film a aussi fortement influencé de nombreux réalisateurs tels que John Carpenter dans *Halloween* (1978) et Pedro Almodóvar dans *La Peau que j'habite* (2011). Ce film contient le premier personnage qui vient à l'esprit collectif des cinéphiles lorsqu'on évoque les masques. Il est souvent classé dans le genre de l'horreur, mais ce genre est loin de définir adéquatement le monde des *Yeux sans Visage*. Kiyoshi Kurosawa, réalisateur de cinéma japonais, scénariste, critique de cinéma et professeur à l'Université des arts de Tokyo, est bien passionné par ce film précisément. Il donne son avis à propos de ce film, qu'il estime avoir influencé ses débuts et son point de vue dans le domaine des films d'horreur, dont sa contribution au Japon est reconnue :

Ce n'est pas un film d'horreur ordinaire, ce n'est pas un film d'horreur comme les autres [...] Il est assez difficile de parler de manière synthétique des *Yeux sans visage*. En général, on a tendance à penser que le film est soit le reflet de la réalité, soit une pure fantaisie. Je pense que c'est le film, voir le meilleur film de toute l'histoire du cinéma qui fait coexister ces deux notions, c'est-à-dire, qui incarne le mieux le fait qu'un film peut être à la fois réaliste et fantastique¹⁹.

D'après Kurosawa, l'histoire est ancrée dans le réalisme, mais l'environnement cinématographique, comprenant le montage et la narration, adopte une dimension fantastique. La narration, plutôt autonome et dépourvue de sentiments et d'émotions, ne s'adresse pas directement au public et ne suscite pas d'émotions chez les spectateurs, malgré l'horreur présente dans le film. En partant de l'analyse de Kurosawa, ce film, un mélange du réel et du fantastique, est même considéré dans la proximité du surréalisme, un mouvement artistique influencé par le mouvement romantique et fantastique. En effet, Georges Franju lui-même a été imprégné des réalisateurs fantastiques comme Louis Feuillade et Georges Méliès. Cependant, il est crucial de saisir le genre du surréalisme tel qu'il se manifeste dans les films de Franju, dont *Les Yeux sans visage* fait partie. Le surréalisme de Franju a peu à voir avec l'image populaire du mouvement artistique, avec ses investissements idéalistes dans l'automatisme psychique, les rêves et l'amour libérateur. Dans

¹⁹ *Georges Franju par Kiyoshi Kurosawa*. Paris : La Cinémathèque Française, le 6 avril 2012, 6 minutes, vidéo accessible à <<https://www.cinematheque.fr/video/1776.html>>

l'origine de ce surréalisme de Franju, on trouve une grande influence des « Gueules Cassées », mentionnées précédemment. Adam Lowenstein écrit :

Nombreux sont les surréalistes qui ont servi dans la Grande Guerre, et tous ont vécu dans un environnement d'après-guerre hanté par la présence de survivants blessés (jusqu'à 1,1 million rien qu'en France). Les défigurations bizarres et tourmentées du corps humain dans l'art surréaliste ne doivent pas simplement être considérées comme des explorations abstraites de l'inconscient ; elles répondent également à l'impact affectif des vétérans horriblement mutilés. Les surréalistes ont enregistré la fin amère des illusions de la modernité en tant qu'évolution significative de la technologie - les innovations dans la guerre au gaz, dans l'air et dans l'artillerie n'ont conduit qu'à la destruction massive et à la désintégration du corps humain²⁰.

Vue la grande connexion entre les « Gueules Cassées » et les masques, nous pouvons observer que, dans le contexte des *Yeux sans visage*, l'utilisation du masque est également liée à l'origine du genre de ce film. Le masque n'est pas simplement un accessoire ajouté au film, mais il fait partie intégrante de l'influence qui lui a donné naissance. Le masque et l'impression surréaliste de ce film sont étroitement liés. En partant de l'analyse de Kurosawa et en mettant en lumière son observation sur la dualité réalisme-fantastique, d'autres interprétations émergent. Il est démontrable que ce qui déclenche précisément l'atmosphère fantastique et, par suite, surréaliste, n'est rien d'autre que le masque de Christiane. Quels attributs le masque confère-t-il au personnage de Christiane ? Quel est l'impact du masque sur l'intrigue et sur le genre du film ? Quelle est la signification et l'importance du masque pour ce film, de même que pour l'imitation de l'humanité ? Pour répondre à ces questions, il est nécessaire d'analyser l'une des scènes les plus importantes du film, qui est l'introduction du personnage de Christiane et de son masque. Mais avant, il est également important de parler, en résumé, de l'intrigue et d'analyser les brèves scènes qui précèdent la scène de l'introduction de Christiane et qui préparent les spectateurs pour cette dernière, offrant de nombreux indices cinématographiques.

En résumé, le film raconte l'histoire de Christiane, victime d'un accident qui a laissé son visage gravement déformé. Elle porte désormais un masque simple pour dissimuler ses blessures. Son père, le Docteur Génessier, tourmenté par la culpabilité liée à l'accident de sa fille, kidnappe des jeunes filles dans le but d'effectuer des greffes faciales dans l'espoir de redonner un visage à Christiane. Ces procédures chirurgicales secrètes sont réalisées avec l'aide de sa secrétaire, Edna,

²⁰ LOWENSTEIN, Adam, « Films without a Face: Shock Horror in the Cinema of Georges Franju », in : *Cinema journal*. 1998. Vol. 37, n° 4, p. 38. (Traduit de l'anglais)

qui se débarrasse aussi des cadavres des filles qui ont été tuées par la chirurgie. Avec une observation attentive du début du film, notamment tout ce qui précède la scène de l'apparition de Christiane, celui-ci revêt initialement un aspect réaliste, empreint de crime et de mystère. La succession des scènes évoque même l'atmosphère d'un film policier. La première séquence débute avec la secrétaire, Edna, se débarrassant d'un cadavre au milieu de la nuit, suivie d'une séquence où le Docteur Génessier mène une conférence sur l'hétérogreffe et la transplantation de tissu humain. On passe ensuite à la reconnaissance d'un cadavre d'une jeune fille à l'hôpital par le docteur même. En même temps, la secrétaire observe la prochaine victime. Cette succession de scènes se termine par les funérailles de Christiane. Tout cela semble mystérieux, mais logique et réaliste. Même la musique utilisée au début du film, composée par le grand compositeur français Maurice Jarre²¹ et constituant le thème principal du film dont elle porte le nom, confère une impression de suspense avec des sons rythmiques répétitifs. Ce type de musique crée une sensation de montée en tension et d'impatience chez les spectateurs et suscite le désir d'en savoir plus et de dévoiler ce mystère. Après la scène des funérailles, le docteur et sa secrétaire retournent dans la maison privée du Dr. Genéssier, et à partir de là, l'atmosphère commence à changer progressivement. Plusieurs éléments sont introduits pour préparer les spectateurs à l'introduction de Christiane, et notamment, le masque.

Explorons les éléments anticipant la révélation du masque et faisant allusion à son effet dans l'histoire. Le premier élément qui semble nous éloigner de l'atmosphère réelle pour nous plonger dans l'atmosphère surréaliste est l'introduction de la demeure du docteur, nous transportant ainsi dans un monde fantastique et horrifique. La maison est isolée avec une pancarte interdisant le passage. Elle est immense, avec de grandes fenêtres closes par des rideaux. Les arbres à côté sont dépourvus de feuilles, ajoutant une touche sinistre. La demeure suscite un frisson chez le spectateur, surtout avec l'introduction d'une musique inquiétante, des chants d'oiseaux ressemblant à des cris, et des aboiements successifs de chiens qui semblent même surnaturels, accompagnés d'écho insinuant qu'ils proviennent d'un endroit sous terre, comme des cris de l'enfer. Le docteur

²¹ Un des compositeurs français les plus importants. Il a été directeur musical du Théâtre National Populaire de France sous la direction de Jean Vilar, metteur en scène et fondateur du Festival d'Avignon. Il a écrit la musique pour une vingtaine de films, dont *Cybèle ou les dimanches de Ville d'Avray* (1961) et *Lawrence d'Arabie* (1962).

entre dans sa demeure. À l'intérieur de cette dernière, des statues bizarres d'animaux embaumés et de statues aux poses étranges ornent un décor aux couleurs sombres et claires. Le docteur monte un escalier, filmé en contre-plongée, ce qui accentue la grandeur de l'escalier et diminue la taille du docteur qui semble hésitant et inquiet comme s'il était devant l'ascension vers un autre univers dans le film. Cette anxiété est



Figure 32. Le docteur sur l'escalier noir dans *Les Yeux sans visage* (1960)

confirmée lorsque le docteur s'arrête au milieu de l'escalier, jette un regard vers le haut et remet ses mains dans ses poches avant de poursuivre. Derrière lui, deux faibles ondes se mélangent. Les gestes hésitants du docteur et ses ombres faibles et floues qui le suivent renforcent l'impression de sa petitesse face à cet escalier grandiose. Une atmosphère presque surréelle est introduite, créant l'effet d'illusion et de rêve. Le docteur arrive dans une nouvelle chambre qui, contrairement au

décor extérieur, est entièrement blanche. Un autre escalier blanc est filmé du même angle en contre-plongée, créant une impression grandiose et effrayante de l'escalier. Au milieu de l'escalier, le docteur s'arrête à nouveau et lance le même regard vers le haut. Ce changement de décor en blanc, avec ces regards anxieux qui persistent, démontre aux spectateurs que nous nous approchons de plus en plus



Figure 33. Le docteur sur l'escalier blanc dans *Les Yeux sans visage* (1960)

de ce que le docteur, qui semblait invincible dans la première partie du film, redoute tant. En effet, c'est surtout le regard inquiet du docteur lui-même, qui a à peine montré de sentiments lors de l'enterrement de sa fille, qui accentue encore plus cette atmosphère d'horreur. Avec ce nouveau décor blanc, une musique classique de *Casta Diva* de l'opéra *Norma* de Vincenzo Bellini s'introduit progressivement dans la scène. Cette musique a un rythme plutôt joyeux et énergique, créant un contraste entre ce que l'on entend et ce que l'on voit. Nous ressentons l'introduction de l'horreur dans le fort contraste d'une musique joyeuse avec un homme anxieux dans une maison qui semble hantée.

Finalement, le docteur arrive dans une chambre entièrement blanche. Un oiseau blanc dans une cage blanche se balance au rythme de la musique. Dans cette scène, on voit pour la première

fois Christiane. La caméra s'approche de Christiane lentement et la musique atteint un simple crescendo, mais elle reste joyeuse. Christiane semble plutôt passive dans la scène, son impression initiale étant faible, comme si tous les éléments précédant cette scène n'étaient pas présents pour nous préparer à l'apparition de Christiane elle-même. Elle est allongée sur un lit, vêtue de blanc,



Figure 34. Première vue de Christiane dans *Les Yeux sans visage* (1960)

le visage dissimulé dans l'oreiller. La jeune fille évoque une image affaiblie, avec des mains douces et délicates. Le docteur éteint la radio, et la musique disparaît. Il est le seul vêtu de noir, montrant son aliénation et son exclusion de cette chambre. Jusqu'à présent, les spectateurs ne sont pas informés de l'existence d'un masque dans le film. Son père est délicat et compatissant avec elle au début, mais ses gestes deviennent perturbés et plus violents lorsqu'il remarque qu'elle ne porte pas son masque. C'est la première mention orale faite du masque, accompagnée d'une réaction agressive du père. Il ne semble plus doux et hésitant, mais plutôt un peu violent, remettant le visage de la fille contre l'oreiller pour ne pas la voir. Cet instant n'introduit pas seulement oralement le masque, mais l'horreur de ce que le masque cache ; le visage de Christiane que l'on ne voit pas. Dans cette scène, non seulement le masque révèle son existence mais aussi l'effet de son absence. La secrétaire entre dans la chambre, portant un plateau avec une bouteille de lait munie d'un tuyau, de la même couleur blanche étouffante que la chambre. Ce tuyau, qui est une sonde d'alimentation entérale, évoque davantage l'horreur dans l'imagination des spectateurs et révèle le manque de caractéristiques dans le visage de Christiane. La secrétaire, Edna, apparaît en arrière-plan, dans le flou, avec un objet dans les mains. L'oiseau ne bouge plus en arrière-plan. Le Docteur Génessier demande à Christiane de se lever et de mettre son masque. Il quitte la chambre. Edna, avec une attitude douce et considérée, essaie de mettre le masque à Christiane. Lorsque le masque se rapproche de Christiane, son attitude change. Elle n'est plus affaiblie et innocente. Même ses doigts agrippant l'oreiller le font maintenant plus agressivement, montrant sa colère soudaine. Sa voix n'est plus aiguë mais plutôt grave. Un contre-champ qui empêche les spectateurs de voir son visage accompagne ses paroles amères blâmant et condamnant son père, telle une sorcière jetant un sort. L'impact du masque commence à se manifester. Le Docteur Génessier a changé son attitude face à l'absence du masque, et de même, sa fille, Christiane, a changé son attitude dès l'approche du

masque. Edna réussit enfin à lui mettre son masque. Un silence accablant envahit la chambre. Edna prend une brosse à cheveux, avec la silhouette de Christiane immobile, semblant prisonnière du masque. Enfin, on voit Christiane avec ce dernier. Une musique sinistre et triste, nommée *Thème Romantique* de Maurice Jarre, s'insinue dans la scène, en opposition à la musique diégétique de la radio au début de la scène. Le titre de cette musique renforce encore davantage le sentiment de changement de genre dans le film et l'accentuation du surréalisme, influencé par le fantastique présent dans le décor et par le romantisme que l'on entend dans la musique. La caméra nous offre une contemplation prolongée de Christiane arborant son masque, tandis qu'Edna peigne les cheveux de Christiane avec une délicatesse similaire à celle que les enfants accordent à une poupée. Nous sommes enfin arriver a l'introduction visuelle du masque. Les spectateurs peuvent ressentir que c'est cela que les éléments d'horreur et de fantastique anticipaient : l'apparition de Christiane avec son masque. Tout ce changement dans l'atmosphère, les attitudes des personnages et le genre du film sont liés à ce masque. Le masque devient l'élément fantastique central, même surréaliste, qui bouleverse cette histoire qui avait initialement une tonalité réaliste de crime.



Figure 35. Introduction du masque de Christiane dans *Les Yeux sans visage* (1960)

Le masque lui-même est d'une simplicité évoquant une peau cherchant à imiter un visage. Seuls les yeux colorés émergent du masque, tandis que le reste du visage demeure monochrome, conférant aux lèvres et aux joues une teinte uniforme. Les contours du masque sont presque invisibles, se mélangeant dans l'apparence de Christiane. En effet, de loin, ce masque semble même être le vrai visage de Christiane. Cependant, à mesure que la caméra se rapproche, l'observateur discerne que ce visage n'est pas totalement humain, intensifiant ainsi l'horreur. Ce type de masque, dont nous avons mentionné qu'il produit un effet surréaliste plutôt que simplement fantastique, est étroitement lié à son apparence humanoïde. En effet, le surréalisme entretient une fascination pour les mannequins qui évoquent les figures spectrales ou les statues peuplant la peinture métaphysique du célèbre artiste italien, Giorgio de Chirico. Le mouvement surréaliste, initialement nommé par André Breton, a été largement influencé par le mouvement métaphysique

de Chirico, et par la suite, par ces mannequins qui semblent humains mais dépourvus de vie²².
Edith Grondin remarque :

Le motif du mannequin apparaît de façon récurrente chez les artistes surréalistes, qu'ils soient écrivains, sculpteurs ou peintres [...] L'homme disparaît, laissant place à une pâle copie, un mannequin de bois. Pour André Breton, fasciné par Chirico, le mannequin engendre le merveilleux surréaliste, en inspirant le sentiment d'inquiétante étrangeté dont parle Freud (« Das Unheimliche », 1919) : l'objet familier, ici à mi-chemin entre l'inanimé et l'animé, entre l'humain et le monstrueux, devient source d'angoisse et de malaise. Ainsi, le mannequin renvoie au monde réel mais, en même temps, le dépasse [...] Le lecteur-spectateur est ainsi guidé vers la surréalité. Et l'objet familier, issu du quotidien, se transforme en objet étrange, en objet poétique²³.

Cette connexion entre le masque humanoïde et le surréalisme est très importante car le surréalisme explore les émotions humaines de manière plus profonde que le fantastique. Alors que le fantastique joue sur la confusion entre le réel et le surnaturel, le surréalisme examine le monde intérieur de l'inconscient de manière libre et non conventionnelle. De plus, le surréalisme présent dans ce film, comme mentionné précédemment, remonte à l'influence des « Gueules Cassées » de la Première Guerre mondiale, symbolisant la perte de l'humanité. Par suite, l'utilisation du masque dans le film reflète non seulement l'intrigue, mais les efforts d'une société entière sur la possibilité pour le masque d'imiter l'humanité et sur la capacité de l'homme à recréer ce qu'il a perdu. Ce masque incarne l'une des notions principales du masque que l'inconscient de l'homme cherche à avoir. Alors, le masque peut-il imiter l'humanité ?

En effet, comme le souligne Breton, ce type de masque inspire un sentiment d'inquiétude étrange. La sensation de la fausseté du visage de Christiane semble se dissiper même envers ses cheveux, créant l'illusion d'une perruque artificielle. Edna semble habiller une entité pour la faire passer pour humaine. Kurosawa a utilisé le terme « robotique » en parlant de Christiane dans cette scène. En effet, l'usage du terme est justifié dans son analyse, notamment en considérant la nature du masque humanoïde, rappelant aussi le mannequin, utilisé dans le film. Même l'ensemble du décor blanc évoqué précédemment, qui rappelle un hôpital ou un espace surréel, ajoute une ambiance de science-fiction et reflète la nature du masque, contribuant à l'effet recherché chez les

²² SEBBAG Georges, « AA 326 L'objet-mannequin surréaliste », in : *Philosophie et surréalisme* [En ligne]. 2013. Disponible sur : < <https://www.philosophieetsurrealisme.fr/lobjet-mannequin-surrealiste/> > (Consulté le 12 avril 2024).

²³ GRONDIN Edith, « Le mannequin, objet surréaliste », in *Academie de La Réunion: Blog des Terminales L*, 2014/2015 [En ligne]. Le 26 septembre 2024. Disponible sur : <<https://portail.lapossession.ac-reunion.fr/wordpress/blogtl-2014/?p=47&ticket=>> (Consulté le 12 avril 2024).

spectateurs. Donc, ce choix précis du masque intensifie le sentiment d'étrangeté. Il existe en effet un concept scientifique qui corrobore ce que Breton a vu dans les mannequins et ce que Kurosawa a vu dans Christiane. Le choix du masque est spécifiquement conçu pour évoquer le sentiment de la « Vallée de l'Étrange » chez les spectateurs. La « Vallée de l'Étrange », une théorie élaborée par le roboticien japonais Masahiro Mori, présente un graphique illustrant la relation entre la ressemblance humaine d'un objet ou d'une entité artificielle et l'affinité des spectateurs envers elle. Selon Mori, lorsque l'identité artificielle ressemble trop à l'identité humaine, l'affinité diminue et cette descente de l'affinité s'intensifie à mesure que cette entité s'engage dans des mouvements²⁴. Cette théorie s'applique également aux éléments prothétiques tels qu'une simple main ou une jambe, ce qui nous ramène à l'époque des « Gueules Cassées » et explique notre méfiance envers les personnes déformées. Mori donne l'exemple d'une main prothétique :

On pourrait dire que la main prothétique a atteint un certain degré de ressemblance avec la forme humaine, peut-être comparable aux fausses dents. Cependant, une fois que nous réalisons que la main qui semblait réelle au premier abord est en réalité artificielle, nous ressentons une sensation étrange. Par exemple, nous pourrions être surpris lors d'une poignée de main par sa prise molle et sans os ainsi que par sa texture et sa froideur. Lorsque cela se produit, nous perdons notre sentiment d'affinité, et la main devient étrange²⁵.

Alors ce n'est pas exactement l'ensemble de la main prothétique qui a diminué l'affinité, mais plutôt les petites imperfections telles que la sensation froide de la main. Confronté à une entité semblable, l'humain commence à observer et à remarquer les moindres différences de lui-même. Donc, plus un robot ressemble à un humain, plus ses imperfections paraissent monstrueuses. C'est précisément le sentiment suscité par Christiane chez les observateurs avec son masque et ses mouvements. Bien qu'elle semble humaine, les petites imperfections telles que la monochromie des lèvres et du visage, la simple ligne séparant le masque du cou, et l'absence de clignement des yeux et des expressions, créent une impression terrifiante. Mais pourquoi cette sensation de la « Vallée de l'Étrange » ? Mori explique davantage :

²⁴ MORI, M., MACDORMAN, K. F. and KAGEKI, N., 2012, « The Uncanny Valley [From the Field] », in *IEEE robotics & automation magazine*. 2012. Vol. 19, n° 2, pp. 98–100.

²⁵ *Ibid.* (Traduit de l'anglais)

Je pense que cette descente explique le secret enfoui profondément sous la vallée étrange. Pourquoi avons-nous été équipés de cette sensation étrange ? Est-ce essentiel pour les êtres humains ? Je n'ai pas encore examiné ces questions en profondeur, mais je ne doute pas que cela fasse partie intégrante de notre instinct de préservation de soi. (Note : Le sentiment d'étrangeté est probablement une forme d'instinct qui nous protège des sources de danger proches plutôt que lointaines. Les sources de danger proches incluent les cadavres, les membres d'espèces différentes et d'autres entités que nous pouvons approcher de près²⁶ [...])

Alors, ce qui nous rend méfiants à l'égard de ces personnes humaines qui n'ont plus une apparence humaine parfaite, c'est cet instinct de la « Vallée de l'Étrange », qui nous pousse à percevoir cette personne comme une menace, comme une espèce différente. Christiane, avec son masque, ressemble

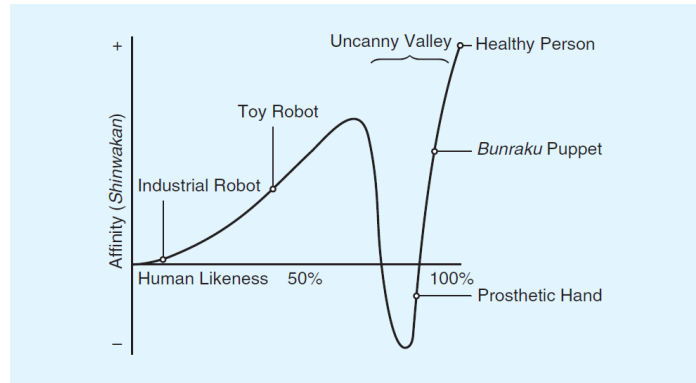


Figure 36. Graphique fait par Masahiro Mori expliquant la « Vallée de l'Étrange ».

effectivement plus à un robot qu'à un humain. Après la révélation du masque, l'atmosphère change considérablement et Christiane passe d'une image d'une fille douce allongée sur le lit, le visage dans l'oreiller, à celle d'une créature au visage complètement robotique. Ce changement en robot influence également ses gestes et ses mouvements.

Revenons à la scène d'introduction de Christiane. Edna, vêtue de noir contrairement à la chambre et à Christiane, quitte aussi la scène laissant les spectateurs plongés dans le monde blanc et monochrome de cette dernière. Après que Christiane a été vêtue du masque, les spectateurs remarquent que sa robe subit une transformation, devenant réfléchissante et lumineuse, semblable au métal d'un robot. Le col de sa robe, qui semblait doux et bien plié au début de la scène, est maintenant raide, donnant l'impression d'un matériau métallique. Même ses mouvements deviennent froids et robotiques, la faisant paraître différente et étrangère. Le masque change Christiane complètement. Elle n'est plus en colère, elle ne maudit plus son père, elle est juste là, marchant lentement et bizarrement dans la pièce. En sortant de sa chambre, Christiane entraîne les spectateurs dans une séquence opposée à celle que le père a vécue en montant les escaliers.

²⁶ *Ibid.* (Traduit de l'anglais)

Christiane descend de son monde en regardant vers le bas avec des pas rapide, contrairement à l'hésitation et aux regards inquiets de son père.

Les escaliers sont filmés en plongée. L'ombre de Christiane est grande, définie et noire, en contraste avec celle de son père. La robe géante et imposante crée une incertitude quant à sa marche ou sa flottaison, bien que des bruits de pas robotiques et rythmés soient audibles sur l'escalier. Christiane atteint l'étage inférieur, émergeant progressivement d'un décor blanc



Figure 37. Christiane descend les escaliers dans *Les Yeux sans visage* (1960)

vers un environnement mixte entre sombre et clair et mettant en relief l'évolution de cette intersection entre réalité et surréelle. Elle observe son environnement comme si elle le découvrait pour la première fois, indiquant clairement qu'elle n'appartient pas à ce monde « réel ». Dans une pièce, elle touche le mur noir, semblant ainsi entrer en contact avec la réalité, une couleur absente de son univers. Saisissant le téléphone, également noir, moyen de communication avec le monde réel, elle tente d'appeler son fiancé. Confrontée à sa voix, elle demeure immobile, sans clignement des yeux, incapable de faire des grimaces ou des expressions, comme si elle ne savait pas comment réagir ou ne disposait pas de réponse programmée à cette interaction humaine extérieure. Elle coupe la ligne téléphonique et fixe son regard sur un tableau. Le tableau, de grande taille, représente une jeune femme vêtue de blanc, accompagnée d'un oiseau blanc, libre en plein vol. On a l'impression que c'est Christiane avant l'accident, une Christiane qui n'existe plus. Ce lien est principalement établi grâce à l'oiseau qui est actuellement piégé dans sa chambre, symbolisant l'état même de Christiane. Sans contexte, les spectateurs pourraient même croire que cette figure sur le tableau est celle que ce robot au masque de chair tente d'imiter.

Dans la partie précédemment examinée, l'introduction du masque dans le film prend une signification fondamentale, provoquant ainsi un basculement soudain de cette histoire réaliste vers le surréalisme et affectant même le comportement des personnages dans l'histoire. Le masque ne se contente pas de marquer sa présence, mais il suggère également la gravité de son absence après la réaction du père face au visage nu de Christiane. En effet, plus tard dans le film, lorsque Christiane enlève à nouveau son masque, les spectateurs découvrent enfin ce que le masque dissimule. Ainsi, le masque, ayant introduit sa révélation, prépare maintenant l'introduction

visuelle de son absence. Son rôle est tellement crucial dans le film que sa présence et son absence constituent les deux points les plus attendus et prévus. Avant la scène où le masque est retiré, le récit nous ramène au monde réel, mettant en lumière l'aspect policier ou criminel de l'histoire qui se déroule en dehors de la demeure du Docteur et loin de Christiane et du masque. L'atmosphère de suspense, telle celle d'un genre policier, qui se développe en dehors du contexte du masque, renforce l'aura étrangère instaurée par ce dernier. Edna, la secrétaire, conduit une jeune fille, Louise, à la demeure sous le prétexte mensonger d'une chambre disponible à la location. Une fois à la mansion, elle et le Docteur Génessier kidnappent Louise, la ligotent et la placent inconsciente sur la table d'opération d'une pièce présente au fond du garage, dans les profondeurs du sous-sol de la demeure. Christiane descend discrètement sans être repérée. L'obscurité règne dans le garage, le sous-sol, et la salle d'opération, contrastant fortement avec sa robe entièrement blanche, la faisant paraître étrangère et déconnectée. Ceci est en net contraste avec la scène au début du film qui montre son père vêtu de noir dans sa chambre complètement blanche au sommet du manoir. Christiane pénètre maintenant dans le monde « réel » et franchit la porte de la salle d'opération dans laquelle la jeune Louise est endormie et ligotée. Par la suite, Christiane entre dans une autre pièce où plusieurs chiens sont enfermés. Elle serre l'un d'entre eux dans ses bras, créant l'impression qu'elle étreint un être semblable, tous deux réduits à des objets d'expérimentation, à des robots. Christiane retourne à la chambre où Louise est présente et l'observe attentivement. Elle retire son masque et s'approche de Louise. Une musique horrifique retentit. Christiane approche ses mains du visage de Louise, comme si elle cherchait à arracher sa chair. Les mouvements de ses doigts révèlent un désir et une obsession pour un visage comme celui de Louise. Louise se réveille et, enfin, les spectateurs, à travers son point de vue flou, découvrent ce qui se cache derrière le masque de Christiane : un visage totalement déformé et dépourvu de chair, couvert de sang et de blessures, avec seulement des yeux reconnaissables. Le masque a établi les circonstances de son absence ; sans lui, Christiane apparaît comme un monstre. En revanche, avec le masque, elle



Figure 38. Le vrai visage de Christiane dans *Les Yeux sans visage* (1960)

semble être un robot. La question se pose alors : quelle est la solution pour se débarrasser du masque ?

Après l'opération, le Dr Génessier réussit enfin à transplanter le visage de Louise sur celui de sa fille. Nous voyons Christiane avec un visage lors d'un dîner familial en compagnie de son père et de la secrétaire. Dans cette scène, le masque a disparu, laissant apparaître un visage, mais les spectateurs restent mal à l'aise face à Christiane. La sensation de la "Vallée de l'Étrange" est à son apogée dans cette séquence. Bien qu'elle ressemble complètement à un être humain, Christiane ne cligne pas assez des yeux, ne bouge pas assez, et même ses mouvements de tête semblent artificiels. Elle semble totalement humaine cette fois, mais d'une manière qui accentue l'impression qu'elle ne l'est pas. Christiane avec un visage en peau humaine semble encore plus étrange que Christiane avec un masque. Son visage est dépourvu de toute expression ; elle peut à peine esquisser un petit sourire. Comme mentionné avant, selon la théorie de la « Vallée de l'Étrange », plus l'artificiel ressemble à l'humain, plus les plus petits détails deviennent monstrueux. En effet, c'est le sentiment des spectateurs envers Christiane à la vraie peau humaine.



Figure 38. Christiane après le succès de l'opération dans *Les Yeux sans visage* (1960)

Tout au long du film, malgré les tentatives désespérées de son père pour la rendre plus humaine, Christiane s'éloigne de plus en plus de son aspect humain. Son apparence avec le masque, qui semblait bizarre aux spectateurs au début, semble maintenant être le visage le plus humain que Christiane ait jamais eu. Avec un nouveau visage ou avec son visage réel déformé, Christiane semble toujours moins humaine qu'avec un masque. Dans cette scène, le masque a complètement prouvé son importance, surtout dans la vie de Christiane. La façon la plus humaine dont elle peut apparaître est avec ce masque. En effet, Christiane retourne au masque après l'échec de l'opération et la perte de son nouveau visage. En conclusion, à aucun moment du film, Christiane ne semble humaine, du moins selon les critères de la société qui ne considère l'humanité que par l'apparence physique. La plus grande preuve de cela réside dans l'enfermement de Christiane loin de la société,

qu'elle porte ou non un masque. On a donc l'impression qu'elle a perdu son humanité, son visage et sa vie sociale, et que le masque est son seul sauveur.

Dans la dernière séquence, après avoir tué la secrétaire, libéré la nouvelle victime et lâché les chiens qui vont tuer son père, Christiane s'enfonce dans la forêt avec son masque. Devenant comme un robot, une machine, elle est réduite à l'état d'objet²⁷. Le contraste est renforcé par les oiseaux qui s'envolent autour d'elle et la musique triste. Cette dernière scène dans la forêt ressemble à un conte de fée. Elle abandonne tout et accepte sa nouvelle identité. Elle se condamne au masque, c'est ce à quoi elle ressemble, c'est sa nouvelle apparence humaine. En revanche, avec la nouvelle humanité formée avec le masque, Christiane ne s'est pas dirigée vers la société, mais vers la forêt.

Dans ce film, le masque change l'atmosphère et même le genre du film. Il est l'élément le plus attendu et le plus important. Il prouve son importance et dévoile qu'il est impossible pour Christiane de s'en débarrasser, malgré tous les efforts de son père. Elle ne sera jamais acceptée par son visage réel déformé non plus. Dans la résolution du film, le masque se révèle, à la fois, en tant que le sauveur et le condamateur de Christiane. Il est ce qui l'approche de l'« humain » et en même temps, ce qui la différencie de l'humain. Malgré toutes les tentatives d'enlever le masque, c'est lui qui reste, prouvant son triomphe, son importance et sa fusion finale avec Christiane. Christiane ne peut pas exister sans son masque, et le masque est enfin unifié avec Christiane. Les deux forment la nouvelle identité de Christiane et, dans un sens, sa nouvelle liberté, loin de la société humaine et de ce que cette dernière considère comme humain.

²⁷ *Georges Franju par Kiyoshi Kurosawa, op. cit.*

PARTIE II

SE CONFRONTER À LA MORT

Parmi toutes les formes de masques symbolisant la mort dans les films, quel masque devrions-nous analyser afin de représenter et résumer efficacement la lutte de l'humain avec la mort, et ainsi démontrer qu'elle est l'une des notions principales du masque ? Si nous effectuons une recherche sur « les masques et la mort », sur n'importe quel moteur de recherche nous découvrirons une pièce de peinture du même nom, appartenant au célèbre peintre belge James Ensor, qui a grandement influencé l'impressionnisme et le surréalisme. En examinant les peintures de ce dernier, nous remarquons une forte présence de masques, notamment le masque de squelette. Mais que symbolise exactement ce masque de squelette ? D'après l'observation de Paul Haesaerts et Jean Cassou :

Sans doute le monde apparaît-il à Ensor attrayant par sa prodigieuse vitalité mais non moins décevant par son écrasement sous le pilon de la mort. [...] Son moi devient dès lors l'image même de la vie. « Je veux, proclame-t-il, redire à tous la belle légende du moi, du moi universel, du moi unique, du moi ventru, du grand verbe Être. » Face à ce MOI et sans doute pour mieux mettre le « moi » en relief, il dresse l'« anti-moi », la mort symbolisée par le squelette. Le moi-Ensor, récepteur de vie, centre de l'être et de la conscience, nous le rencontrerons dans toutes les avenues de son œuvre. Ensor à la palette, Ensor au chevalet, Ensor écrivant, Ensor au piano, Ensor dessinant, Ensor au chapeau fleuri, Ensor aux masques [...] Mais autour de lui et partout dans son œuvre surgit aussi le squelette : [...] des squelettes au carnaval, dans les fourrés, sur les plages, dans les cieux. Finalement, amusé par le jeu, Ensor fait se rencontrer son moi, expression de vie et le squelette, expression de mort. Ainsi en arrive-t-il à « squelettiser » son propre portrait²⁸. [...]



Figure 39. *Les Masques et La Mort* – 1897. Toile (H 0.785 x L.1.00). Musée des Beaux-Arts, Liège.

Comme brièvement mentionné dans l'introduction, le visage du squelette est déjà porté par l'humain. C'est un visage futur que l'homme ne peut éviter. Dans les œuvres d'Ensor, le « moi » qui accomplit des activités quotidiennes est peu à peu confondu avec l'« anti-moi », une tête de squelette, qui accomplit également ces mêmes activités. La tête de squelette représente un « anti-moi » universel. C'est le « nous » qui nous attend, ayant la même apparence pour tout être humain. Effectivement, parmi tous les masques utilisés par les films et les peintres pour représenter la mort, la tête de squelette est la plus récurrente, simplement parce qu'elle est réelle pour tous. Cette partie

²⁸ HAESAERTS, Paul et CASSOU, Jean, *James Ensor*, Bruxelles Paris, Elsevier, 1957, p. 122.

portant sur le masque et son rôle dans la lutte humaine contre la mort comportera deux analyses qui mettront en lumière deux aspects de la mort représentés par des masques de squelettes : la mort « indirecte » de l'humanité présente dans le corps humain encore vivant, et la « mort » directe et éternelle qui touche tout être vivant.

Dans la première section de cette partie consacrée au masque représentant la mort, nous démontrerons la mort de l'humanité, mais pas celle du corps. Par exemple, les masques d'Halloween, les masques effrayants, ceux représentant des monstres et des visages défigurés que nous avons déjà mentionnés, servent à dissimuler l'humanité. Cela représente une forme de disparition de l'humanité où le corps reste présent, mais le visage qui exprime cette humanité aux yeux de la société se métamorphose ; c'est ainsi que se manifeste la mort de l'humanité et la naissance de la monstruosité. La société joue en fait un rôle crucial dans la création du monstre. Dans la scène finale des *Yeux sans visage*, avec Christiane réduite à un robot errant dans la forêt, loin de la société, est-elle uniquement due au fait que son visage n'a pas pu être sauvé et à l'échec de son masque à exactement imiter l'humain ? En effet, la société qui considère le visage comme l'élément le plus représentatif de l'humanité, a aussi causé l'éloignement de Christiane de l'humanité. Ce refus social et cette stigmatisation sont des facteurs majeurs qui contribuent à la perte de l'humanité. L'analyse de ce type de masque ne nous introduira pas seulement à la confrontation de la mort, mais nous permettra également d'explorer plus profondément la question de l'imitation de l'humain, remettant en question ce qu'est réellement l'humanité et suscitant des interrogations sur l'attribution de la société à réduire Christiane à un objet, voire à un automate dans la forêt. En mettant en scène la mort de l'humanité, nous commencerons cette partie par une analyse du film *Le Fantôme de l'Opéra* (2004) de Joel Schumacher. Erik, défiguré comme Christiane, utilise le masque pour paraître humain à ses propres yeux ainsi qu'à ceux de la société, mais ce masque échoue et subit des transformations qui reflètent l'intériorité d'Erik face aux forces extérieures de la société. La perte d'humanité d'Erik se reflétera dans le demi-masque blanc, initialement utilisé pour dissimuler sa défiguration et l'aider dans sa quête d'amour, qui évoluera progressivement en un masque de squelette, puis finalement en un masque noir.

La deuxième section de cette partie traitera de la mort du corps humain tout entier, l'arrêt définitif de la vie que redoute l'humanité. En effet, personne n'est allé après la mort et n'est revenu exactement pour nous dire ce qui va se passer. C'est pourquoi ce type de confrontation est toujours

personnel, et dans cette expérience personnelle, nous trouverons une réalité, une sensation que tous les spectateurs peuvent ressentir. Ainsi, pour aborder la mort définitive, nous étudierons *Le Testament d'Orphée*, qui représente la confrontation personnelle de Jean Cocteau avec sa propre mort et ses tentatives pour la surmonter en tant qu'être humain. Cette mort est symbolisée par un masque de squelette, et malgré la très brève apparition de ce dernier, il influence l'ensemble du film. Jean Cocteau, artiste aux talents multiples, a toujours envisagé la mort et les moyens de la vaincre, réalisant une résurrection. *Le Testament d'Orphée* est son dernier film, qui représente non seulement une simple lutte contre la mort, mais la conclusion d'une vie que Jean Cocteau a menée en y réfléchissant. C'est ainsi que ce film se positionne comme l'un des meilleurs pour démontrer la confrontation à la mort à travers les masques au cinéma, mais aussi dans l'ensemble de l'esprit humain.

1. *Le Fantôme de l'Opéra* (2004) de Joel Schumacher : La Naissance du Monstre

Le Fantôme de l'Opéra, un roman français célèbre écrit par Gaston Leroux et publié en 1910, a été adapté à de nombreuses reprises sous différentes formes artistiques, allant des comédies musicales sur scène aux films, et même jusqu'aux livres pour enfants. Dans l'intrigue originale, l'opéra populaire de Paris est tourmenté par un fantôme, en réalité un musicien défiguré dès l'enfance nommé Erik, qui se cache dans les souterrains du bâtiment en portant un masque. Son objectif est de transformer la jeune danseuse Christine Daaé, sa protégée, en une nouvelle diva. En revanche, Christine éprouve des émotions envers Raoul de Chagny, suscitant une profonde jalousie chez Erik qui devient violent. Au fil du temps, plusieurs adaptations cinématographiques ont été réalisées. Avant de plonger dans l'étude détaillée de la version de 2004, il est crucial d'examiner les versions précédentes les plus populaires qui l'ont précédée. En effet, chaque adaptation a apporté des petites modifications à l'histoire et, en particulier, au passé et au personnage d'Erik. Ces modifications ont par conséquent entraîné des changements dans la forme du masque porté par le fantôme. Dans chacune de ces versions, il est vrai que la forme du masque évolue, cependant sa fonction implicite reste la même, variant entre l'imitation de l'humanité et la mort de l'humanité. À l'aide de cette brève analyse des différentes versions, nous examinerons de plus près les origines de cette légère variation selon les caractéristiques du personnage d'Erik. Parmi les nombreuses adaptations filmiques, citons les suivantes :

- 1- *Le Fantôme de l'Opéra* (1925), réalisé par Rupert Julian, représente l'une des premières adaptations cinématographiques de cette histoire. Dans ce film, le masque du fantôme est un demi-masque horizontal cachant la plupart du visage, avec un cache-nez sous le nez qui couvre la bouche. Ce masque ressemble le plus à un visage normal parmi tous les autres masques des autres adaptations. Le fantôme porte également un bonnet avec ce masque. Dans cette version, le vrai visage d'Erik est visible dans la plupart du film avec juste quelques scènes avec le masque,



Figure 40. Le fantôme de Rupert Julian 1925

contrairement à toutes les autres adaptations. Ce masque, tentant d'imiter l'apparence humaine avec des yeux, des sourcils et un nez, évoque même une sensation de la « Vallée de l'Étrange » chez les spectateurs, surtout à une certaine distance. L'utilisation de ce masque, qui ressemble tant à un visage humain, est justifiée dans cette adaptation car elle représente l'Erik le plus déshumanisé parmi toutes les autres adaptations. En effet, le fantôme de 1925 ressemble à un vampire dans ses gestes, ses actions et même dans son obsession pour Christine. Son visage ne présente même pas de brûlures qu'il essaie de dissimuler. Dans cette version, Erik n'a pas exactement l'aspect d'un être humain ; au contraire, toute son apparence est étrange. Il n'a pas été déformé par un accident, mais il est simplement né ainsi. Il a même eu recours à la violence envers Christine pour la maintenir près de lui ; même son amour n'est pas tout à fait humain. En général, la description d'Erik ressemble fortement à celle des vampires dans l'Expressionisme des années 1920, avec des caractéristiques rappelant *Nosferatu* (1922) de F.W. Murnau. Ses yeux, ses dents, son nez et ses cernes noirs représentent simplement une entité qui n'a pas l'impression d'avoir été humaine à un moment de sa vie. Il semble être d'une autre espèce, une identité des ténèbres et même fantastique. De plus, il dort dans un cercueil, intensifiant la ressemblance de cet Erik avec un vampire. Le masque humain de 1925 est en effet le contraire complet de ce qu'il cache : un Erik non humain.

2- *Le Fantôme de l'Opéra* (1943), réalisé par Arthur Lubin, a modifié le passé d'Erik. Erik, dans cette version, n'est pas défiguré dès l'enfance. Il est un musicien talentueux qui écrit son propre opéra et tente de le publier, mais le manque d'attention et l'égoïsme des éditeurs rendent Erik fou, entraînant un accident où son visage est défiguré par de l'acide. Cette adaptation présente le fantôme portant un masque blanc bleuâtre qui recouvre les trois quarts de son visage, ne laissant visible que la



Figure 41. Le fantôme de Arthur Lubin 1943

bouche et la partie inférieure du visage. Ce masque faisait partie des costumes de l'opéra avant d'être volé par Erik, d'où sa forme banale. Il comporte des sourcils, ajoutant un effet

quelque peu ironique. Ce masque, simple et peu effrayant, semble même inoffensif. En effet, cet Erik est le plus raisonnable et « humain » par rapport aux spectateurs. La raison en est que le film explore les raisons pour lesquelles Erik est devenu le fantôme de l'opéra. La première partie du film – les trente premières minutes, soit un tiers du film – est consacrée à Erik avant sa brûlure. L'histoire est dévoilée de manière à susciter la compassion chez les spectateurs. Le résultat en est que les spectateurs sont témoins des injustices qu'il a subies et peuvent comprendre ses actions, son comportement et ses motivations. Même Christine, qui connaît Erik avant sa défiguration, ressent à un moment donné une certaine compassion envers lui. Le film établit ainsi une relation émotionnelle entre les spectateurs et Erik. Pour eux, Erik est considéré comme un être humain, mais il est devenu criminel en raison des inégalités et de la cruauté de la société. De plus, dans ce film, Erik ne tue pas par hasard ; il menace d'abord avant de recourir au meurtre en dernière instance pour atteindre ses objectifs. Cette relation établie entre Erik et les spectateurs rend le masque inoffensif, peu mystérieux, voire insipide. Les spectateurs connaissent Erik, connaissent la personne derrière le masque et l'apprécient à un certain niveau, rendant l'influence du masque dans ce film-là plus insignifiante parmi toutes les adaptations.

3- *Le Fantôme de l'Opéra (1962)*, réalisé par Terence Fisher, est similaire à la version d'Arthur Lubin en ce qui concerne le passé d'Erik et sa brûlure à l'acide. Le fantôme porte un masque en tissu blanc qui semble ancien, lui conférant un effet momie. Même ses mains ont cet aspect cendré qui ressemble au masque. Le masque dissimule l'entièreté de son visage, à l'exception d'un œil. Il le porte pendant la majeure partie du film, ne le retirant que vers la fin. Cette adaptation présente



Figure 42. Le fantôme de Terence Fisher 1962

l'un des masques les plus intéressants visuellement. Même la représentation d'Erik dans ce film est unique. Cette adaptation montre un Erik complètement obsédé par la musique. Normalement, Erik est aussi obsédé par Christine et sa voix. Il est fou de musique mais

aussi amoureux de Christine, qui représente cette musique même et sa muse. Erik en 1962 est si obsédé par la musique qu'il a physiquement frappé Christine lorsqu'elle est devenue fatiguée des répétitions. Il n'a même pas ressenti de colère ou de jalousie envers Raoul, ce qui est vraiment unique parmi les adaptations. Le simple fait que Christine chante sa musique lui suffit, c'est tout ce qu'il veut. En effet, il parle et bouge d'une manière autonome et froide, comme s'il était dépourvu d'émotions, un état qui change complètement devant toute chose liée à la musique. Cet Erik a un masque et même un corps cendré, ressemblant à une momie, à un zombie ne poursuivant que la musique. Il semble même qu'il aurait dû être mort depuis longtemps, mais c'est la malédiction de la musique qui le pousse à rester, et il ne peut se libérer qu'après avoir satisfait son besoin musical. Effectivement, à la fin du film, il meurt même en tant que héros en sauvant Christine, satisfait que sa musique ait été bien chantée et étant finalement libéré de cet amour de la musique, obsession et même malédiction. Erik est présenté comme un être qui vit uniquement pour la musique, ne poursuivant que la musique et n'ayant pour but que celle-ci. Ce masque qui donne l'impression d'un mort est bien en place puisqu'Erik semble en effet mort pour tout, sauf la musique, telle une momie pour l'au-delà.

4- *Le Fantôme de l'Opéra* (1989), réalisé par Dwight H. Little, est une version moderne de l'histoire. Ce film présente une version grotesque du masque et d'Erik, qui a conclu un pacte avec le diable pour devenir un célèbre musicien dont la musique deviendra éternelle. Le résultat de ce pacte est que son visage a été mutilé, perdant ses cheveux, ses dents, son nez et une oreille. Dans cette adaptation, le masque n'est pas vraiment un masque, mais plutôt les morceaux de chair de ces



Figure 43. Le fantôme de Dwight H. Little 1989

victimes qu'Erik attache sur son visage, avec une perruque et des fausses dents. Le Fantôme de Dwight H. Little, en 1989, est totalement contraire à l'adaptation de 1962. Cet Erik est obsédé par Christine, la suivant de génération en génération, même après la mort. Cet Erik ne porte pas exactement un masque, et cette absence de masque est bien justifiée

par la nature d'Erik lui-même, devenu une sorte de diable. C'est l'effet du pacte avec le diable ; les gens ne l'aimeront jamais pour lui-même, seulement pour sa musique. Ce pacte a rendu son visage impossible à aimer et à voir. Cette malédiction ne concerne pas seulement Christine et les personnages du film, mais les spectateurs également. En effet, même après qu'Erik attache des morceaux de peau sur son visage, des lignes restent apparentes. Erik ne peut cacher sa vraie identité, même pas avec un masque, car c'est la nature du pacte. Et le genre d'horreur et de grotesque du film complète parfaitement ce choix. Cette représentation d'Erik est le fantôme le plus cruel et inhumain de toutes les adaptations.

Les caractéristiques d'Erik varient d'une adaptation à l'autre, expliquant également les différences dans la forme du masque d'une version à l'autre. C'est vrai que l'évolution et l'influence du masque varient, cependant cette notion de la mort de l'humanité est toujours présente. De même, il y a des scènes essentielles mettant en avant l'importance du masque qui sont présentes dans la plupart des adaptations filmiques. Ces scènes restent préservées en raison de leur importance dans la symbolisation du masque associé à la mort. En général, et surtout dans les adaptations de 1925, 1943 et 2004, le point fort de la révélation du visage derrière le masque est préservé. Christine enlève le masque au fantôme, et dans ce moment, le masque établit l'importance de sa présence et les conséquences de son absence, surtout en montrant le bouleversement de l'attitude du fantôme envers Christine sans le masque. Quand le masque, tentant d'imiter l'humanité ou de dissimuler la monstruosité, est enlevé, le monstre « inhumain » apparaît. En effet, dans toutes ces adaptations, Erik sans le masque devient violent et même physiquement agressif envers Christine, surtout dans l'adaptation de 1925. Il y a aussi la préservation de l'apparition d'Erik dans un bal masqué après la trahison de Christine, une scène qui est également présente dans plusieurs adaptations filmiques. Cette scène est une continuation de la précédente, montrant l'échec de l'imitation de l'humanité et par suite, la mort de cette dernière. Dans cette partie, Erik change de masque et en porte un autre qui ressemble à un squelette avec des habits rouges représentant la vengeance et le sang. Ce changement en masque de squelette symbolise la perte d'humanité et

d'espoir d'Erik avec la perte de Christine, marquant sa transformation complète en monstre. Cette scène est représentée dans les adaptations de 1925, 1989 et 2004.



Figure 44. Scène du bal masqué 2004



Figure 45. Scène du bal masqué 1925



Figure 46. Scène du bal masqué 1989

Le Fantôme de l'Opéra (2004) est l'une des adaptations les plus récentes et les plus significative au niveau du masque. C'est une adaptation musicale réalisée par Joel Schumacher avec la musique du célèbre Andrew Lloyd Webber et les paroles de Charles Hart et Richard Stilgoe. Cette adaptation n'est pas exactement la favorite des cinéphiles et a reçu quelques critiques négatives, surtout dans sa nature musicale où tout est chanté et peu est laissé pour l'imagination et le mystère. C'est vrai qu'il est indéniable que ce film a mis plutôt l'accent sur les clichés, les couleurs, les performances et les costumes au détriment de l'intrigue, surtout avec le fantôme joué par Gerard Butler, qui est le fantôme le



Figure 45. Le fantôme de Joel Schumacher 2004

plus beau et jeune de toutes les adaptations. En revanche et en raison même de cet aspect théâtral, l'interprétation du masque dans ce film mérite d'être analysée, dépassant même son traitement dans les autres versions du *Fantôme de l'Opéra*. Les symboles associés au masque, son influence sur le film ainsi que sur les personnages, son traitement avec la synchronisation des paroles des chansons, forment des caractéristiques uniques entre les adaptations diverses qui sont effectivement remarquables, ajoutant plusieurs dimensions au personnage d'Erik. On peut même soutenir que la relation entre Erik et son masque dans ce film est impressionnante et plus profonde que dans

d'autres interprétations, en grande partie grâce à l'évolution et la transformation du masque avec l'évolution du personnage d'Erik.

Ce fantôme, comme dans le roman original, a été déformé dès la naissance et a fabriqué ce masque lui-même à partir d'une matière qui semble être une porcelaine fine et brillante. Le fantôme porte également une perruque avec ce masque. Le masque dans ce film traduit de manière détaillée et claire cette transition de l'imitation de l'humanité à la représentation de la mort de l'humanité. Il existe trois formes initiales du masque dans ce film. La première, celle qui est la plus visible dans le film, est le demi-masque blanc vertical du fantôme qui est unique parmi les adaptations, devenant une image emblématique à laquelle les gens ont tendance à penser lorsqu'on évoque *Le Fantôme de l'Opéra*. Ce demi-masque vertical qui cache la moitié du visage d'Erik n'était pas prévu initialement, mais a été introduit après qu'un masque complet s'est avéré rendre difficile pour l'acteur l'acte de chanter. Ce choix crée une dualité dans le visage d'Erik, ce qui renforce encore plus la représentation de ce qu'il vit et ce que le masque tente de manifester. Ce demi-masque a subi des transformations par la suite, perdant sa dualité pour devenir un masque de mort. Avant d'examiner ces évolutions, il est crucial de comprendre les forces qui les ont façonnées. Les changements observés dans la forme du masque sont-ils uniquement dû au personnage d'Erik ? Y a-t-il d'autres éléments qui ont contribué à la métamorphose du masque en un symbole de la mort ?

Revenons une fois de plus à l'univers de la peinture pour approfondir notre compréhension de l'intériorité de l'humain et de son lien avec la mort. En effet, lorsqu'on observe le *Fantôme de l'Opéra*, on ne peut ignorer la grande ressemblance qu'il présente avec une peinture de Francis Bacon intitulée *Peinture*, réalisée en 1946. Les cercles parallèles et les lignes verticales apparaissent dans une certaine perspective comme le théâtre de

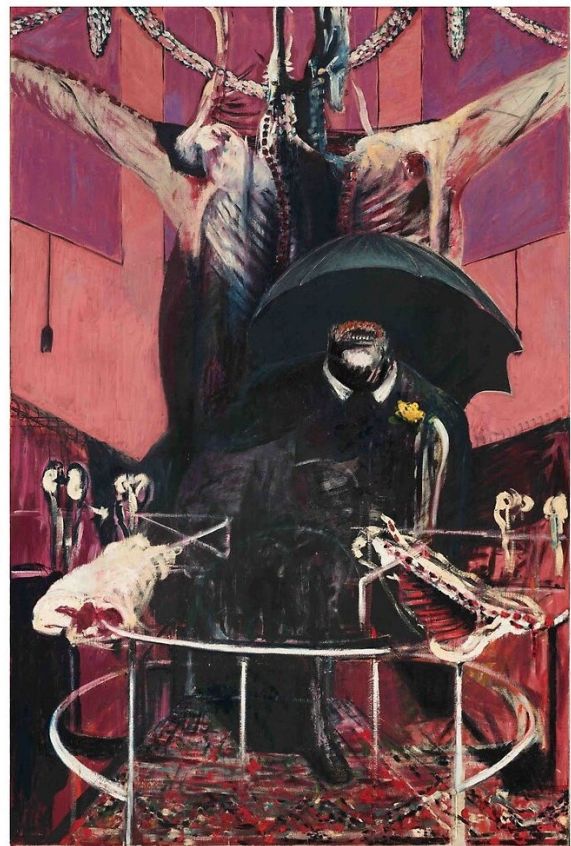


Figure 46. Peinture (1946) de Francis Bacon

l'opéra. La couleur rouge envahissante rappelle de même les rideaux et le décor de l'opéra. Les demi-cercles au sommet de la peinture évoquent le célèbre lustre présent dans la plupart des adaptations, qui tombe et détruit l'opéra à la fin de l'histoire. Le corps perché à l'arrière-plan rappelle également la méthode de meurtre la plus utilisée par Erik dans les adaptations, qui consiste à tendre le corps des victimes avec une corde. La figure, revêtue de noir, est positionnée au centre de la peinture et encadrée par un cercle évoquant la structure d'un opéra, inspirant ainsi la présence d'Erik se dissimulant dans les murs et les ténèbres de cette dernière. Cette ressemblance avec Erik est renforcée par ce sourire horrifiant avec la tête cachée, le visage plongé dans l'obscurité. On pourrait presque considérer ce tableau comme une représentation d'Erik derrière le masque. Effectivement, cette figure, semblable à Erik, n'a pas de visage. Le philosophe Gilles Deleuze explore la peinture de Bacon :

Portraitiste, Bacon est peintre de têtes et non de visages. Il y a une grande différence entre les deux. Car le visage est une organisation spatiale structurée qui recouvre la tête, tandis que la tête est une dépendance du corps, même si elle en est la pointe. Ce n'est pas qu'elle manque d'esprit, mais c'est un esprit qui est corps, souffle corporel et vital, un esprit animal [...] C'est donc un projet très spécial que Bacon poursuit en tant que portraitiste : défaire le visage, retrouver ou faire surgir la tête sous le visage²⁹.

Cette peinture, d'une certaine façon, nous éclairera sur l'intériorité d'Erik, reflétée dans les transformations des masques. Elle nous permettra de percevoir Erik au-delà du masque pour mieux le comprendre. Effectivement, la figure isolée dans le tableau suggère non seulement Erik se cachant dans les ténèbres de l'opéra, mais aussi son enfermement dans ce lieu ainsi que sa fuite vers cet endroit, qui est son unique refuge. Le masque aussi représente également un refuge pour Erik, tout comme pour Christiane dans *Les Yeux sans visage*, où le masque est à la fois son geôlier et son sauveur. De même, dans le tableau, cette figure dépourvue de masque et de visage a la moitié de sa tête cachée par ce qui semble être un parapluie. D'après Deleuze, ce parapluie sert comme un moyen de fuite :

[...] Ce n'est plus la structure matérielle qui s'enroule autour du contour pour envelopper la Figure, c'est la Figure qui prétend passer par un point de fuite dans le contour pour se dissiper dans la structure matérielle [...] Le contour prend donc une nouvelle fonction puisqu'il n'est plus à plat, mais dessine un volume creux et comporte un point de fuite³⁰.

²⁹ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon : logique de la sensation*. [3e éd.], Paris, Ed. de la Différence, 1994. p. 19.

³⁰ *Ibid.*, p. 17.

La figure cherche à se dissimuler derrière le creux du parapluie pour se fondre dans la structure qui l'entoure. Mais pourquoi ? Pourquoi cette figure fuit ? Pourquoi Erik s'enferme-t-il dans cet opéra ? Sous le masque, sous le visage, qu'éprouve son esprit ? Bacon, en représentant l'intériorité de l'esprit, nous aide à percevoir Erik au-delà de son apparence physique et au-delà de son masque. Autre que la tête, la figure d'après Deleuze, représente un corps humain affligé, déformé avec tête et membres tordus. En effet, Bacon se fonde directement sur *Le Bœuf Écorché* de Rembrandt, ce qui explique encore plus pourquoi Deleuze appelle ce corps la « viande ».

Pitié pour la viande ! Il n'y a pas de doute, la viande est l'objet le plus haut de la pitié de Bacon, son seul objet de pitié [...] La viande n'est pas une chair morte, elle a gardé toutes les souffrances et pris sur soi toutes les couleurs de la chair vive. Tant de douleur convulsive et de vulnérabilité, mais aussi d'invention charmante, de couleur et d'acrobatie. Bacon ne dit pas « pitié pour les bêtes, mais plutôt tout homme qui souffre est de la viande. La viande est la zone commune de l'homme et de la bête, leur zone d'indiscernabilité, elle est ce « fait », cet état même où le peintre s'identifie aux objets de son horreur ou de sa compassion³¹.

La « viande » et la « tête » sont liées, elles ne font même qu'une seule entité. « Les séries de têtes de Bacon affirmeront leur identité avec la viande [...] Enfin, la viande est elle-même tête, la tête est devenue la puissance illocalisée de la viande³². » Alors, dans cette similitude entre Erik et ce tableau, et avec l'aide de l'analyse de Deleuze, on peut percevoir le corps et la tête d'Erik, dissimulés derrière le masque, non seulement comme un monstre, mais aussi comme une créature portant toutes les souffrances et méritant de la compassion. Le cas d'Erik, caché dans l'obscurité avec des blessures et des déformations sur le visage, dépourvu d'amour et de compassion, suscite non seulement de l'horreur et de la peur, malgré sa nature meurtrière, mais également de la pitié. Dans l'adaptation de 2004, Erik apparaît à la fin vulnérable, dévoilant ainsi les cicatrices de l'enfant blessé qui réside en lui. Qui afflige cette torture à la figure ? Qui inflige cette torture à Erik ? Selon Deleuze, ce corps semble tourmenté par des forces extérieures invisibles, imperceptibles à l'œil et non-contrôlable : « C'est comme si des forces invisibles giflaient la tête sous les angles des plus différents. Et ici les parties nettoyées, balayées, du visage prennent un nouveau sens, puisqu'elles marquent la zone même où la force est en train de frapper³³. » De cette analyse de Deleuze, que l'on peut également appliquer au *Fantôme de l'Opéra* de 2004, on peut comprendre que des forces

³¹ *Ibid.*, pp. 20-21.

³² *Ibid.*, p. 22.

³³ *Ibid.*, p. 40.

extérieures tourmentent Erik et agissent sur lui, perturbant ainsi son intériorité et, par conséquent, modifiant le masque. Mais quelle est cette force extérieure ? Selon les analyses précédentes, notamment celles des *Yeux sans visage*, on a examiné comment la société stigmatise les personnes physiquement « inhumaines », les poussant à choisir la forêt plutôt que la société, comme l'a fait Christiane. Mais dans le cas du fantôme, qui est caché dans les ténèbres de l'Opéra dès son enfance, quelle est cette force extérieure ? Qui est cette force qui l'a poussé à créer ce beau demi-masque blanc couvrant sa déformité et semblant plus humain ? Et qui est cette même force extérieure qui l'a ensuite tourmenté au point que le masque se soit métamorphosé ? En effet, comme mentionné avant, le masque change plusieurs fois de forme et de couleur, comme s'il était infecté et métamorphosé par ces forces qui affectent la « viande » d'Erik. Hypothétiquement, cette force extérieure n'est autre que Christine, l'amour qu'il tente d'obtenir et qui est aussi sa muse en musique. Une analyse détaillée du film nous révélera davantage la relation entre les gestes de Christine et la forme du masque d'Erik, confirmant ainsi notre hypothèse et montrant comment les actions et les choix de Christine ont conduit à la mort de l'humanité chez Erik.

La première image rapide qui présente le personnage d'Erik est introduite dans une séquence où Christine chante sur scène et fait ses débuts en tant que vedette pour la première fois. Dans cette scène, Christine est capturée avec un filtre qui produit une lueur douce, particulièrement accentuée sur les éléments blancs, lumineux et brillants. Vêtue de blanc et parée de bijoux, même dans ses cheveux, elle semble comme un ange céleste émettant une lumière tendre. Ce plan d'Erik est comme un intrus dans la séquence de Christine. Il est représenté en une vue en plongée bien sombre et non claire. Erik n'est qu'une silhouette sombre, seulement le reflet de la lumière sur le masque crée un effet angélique sur le visage d'Erik.

Cette lueur crée ainsi un mystère et une intrigue, faisant allusion à l'existence du masque et, de plus, suggérant une connexion entre Christine et le masque par le rapport de la lueur de lumière. Cette lueur sur le masque devient encore plus intense lorsque Christine se rapproche plus d'Erik. En effet, plus tard dans



Figure 47. Le masque d'Erik reflétant la couleur blanche de Christine.

le film, on observe que dans la séquence où Erik et Christine, qui est aussi vêtue de blanc au contraire d'Erik vêtu complètement en noir, se rencontrent enfin, la lumière se reflète encore plus

intensément dans le masque et la lueur palpable s'accroît en présence de la jeune fille, confirmant ainsi le lien entre le masque de couleur blanche et Christine. L'intensité du blanc symbolise l'espoir et l'amour profond qu'Erik ressent pour elle, que son corps, sa « viande », éprouve envers elle. Christine pour Erik, représente l'espoir, l'ange qui peut le sauver et l'aimer. Christine représente aussi la muse de sa musique. Le masque incarne l'amour et l'obsession envers Christine, cherchant à l'imiter et à dissimuler l'horreur qui se cache en dessous, d'où sa couleur blanche qui imite les vêtements et l'apparence de la jeune fille. Alors, la « force extérieure » prédominante, incarnée par Christine, étant positive et pleines d'espoir pour Erik au début du film, conduit à la conception d'un demi-masque blanc qui dévoile la partie humaine d'Erik. Cette création suggère la possibilité de rédemption qu'Erik voit en Christine. Cette force transforme le masque en un élément destiné à dissimuler le monstre, cherchant ainsi à le camoufler. Effectivement, dans cette même séquence, l'effet du masque qui reflète Christine se révèle, et son influence est bien traitée. Erik marche et chante devant Christine, changeant de profil. D'un côté, il semble humain et le masque disparaît, de l'autre, il ressemble à une statue de porcelaine, la moitié humaine de son visage disparaissant. Les paroles d'Erik varient légèrement en fonction du profil visible à l'écran, suggérant la présence d'une obscurité conçue sous le masque. Ses mots sont plus doux dans sa partie humaine, mais deviennent plus obsessionnels et sombres dans la partie où le masque est présent. En outre, le changement le plus notable se manifeste dans son ton de voix : il est plus calme et doux lorsque la partie humaine est plus visible, mais plus profond et bruyant lorsque la partie du masque prend le dessus. Ces légers changements avec la forme unique du demi-masque suggèrent une dualité humain-étranger, présente en Erik et introduisent graduellement les spectateurs à ce que le masque s'efforce tant de dissimuler, notamment aux yeux de Christine.

La révélation de ce que le masque cache survient dans la séquence suivante entre les deux personnages, où Christine retire le masque d'Erik lorsqu'il joue du piano. Au moment même de la disparition du masque de son visage, Erik cache la moitié blessée de son visage avec la main, à peine visible pour les spectateurs. Bien qu'ils n'aient pas pu voir cette partie, ils peuvent comprendre par les actions et l'attitude subitement violente et folle d'Erik que quelque chose d'horrible se cache en dessous. Erik maudit Christine et sa voix devient pleine de haine. Le masque révèle que ce qu'il dissimule est l'opposé du céleste, soulignant son importance dans l'équilibre d'Erik en tentant d'imiter ce qu'il n'est pas. Le masque symbolise l'influence extérieure exercée par Christine. Sans lui, on découvre un Erik tourmenté et monstrueux. Cela représente la vie d'Erik

sans Christine. Les spectateurs comprennent que le demi-masque blanc est la raison pour laquelle la moitié humaine a pu exister. Il y a un contraste dans les mots utilisés avec et sans le masque, tels que « peur » par rapport à « amour », « démon » par rapport à « ange » et « monstre » par rapport à « beauté »³⁴. Le masque établit l'importance de sa présence et les conséquences de son absence. Il constitue les sentiments d'Erik envers la « force extérieure » de Christine, qui est le seul espoir d'Erik pour l'amour et l'acceptation. En effet, lorsqu' Erik remet son masque, il change d'attitude, se calmant. Le monstre est contenu et réduit dans le masque, aussi longtemps que Christine est présente aux côtés d'Erik.

Cette hypothèse selon laquelle Christine représente la principale « force extérieure » qui influence la « viande » d'Erik et qui, par conséquent, affecte le masque, sera surtout justifiée au fil du film. Nous observons que le masque subit des modifications et perd progressivement sa teinte céleste, en parallèle avec la perte de Christine par Erik et son éloignement, avec l'espoir de l'avoir s'estompant graduellement. Lorsque la « force extérieure » de Christine est positive et remplie d'amour, le masque demeure blanc. Cependant, dès que Christine commence à trahir Erik en choisissant Raoul à sa place, les sentiments d'Erik change et sa « viande » commence à être tourmenter par cette « force extérieure » qui se transforme d'une force d'amour et d'espoir en une force de haine et de vengeance. Ce changement dans cette « force extérieure » se manifeste dans l'attitude d'Erik qui devient de plus en plus violente et dans la transformation de la forme, puis de la couleur du masque. Après qu'Erik a



Figure 48. Le masque de squelette d'Erik.

découvert la trahison de Christine et constaté que son amour grandit pour Raoul, le masque change radicalement pendant la mascarade. Il devient un demi-masque horizontal, couvrant les deux yeux. Le masque maintenant couvre les deux côtés du visage d'Erik et comprend des traits de squelette, reflétant la nature meurtrière d'Erik et même la perte de son espoir et de sa partie humaine. Il est aussi vêtu d'un costume rouge pour symboliser le sang et la vengeance. Il impose son autorité devant la foule et les contraint à jouer son opéra *Don Juan Triomphant*, en choisissant Christine

³⁴ SCHUMACHER, Joel et LLOYD WEBBER, Andrew, *The Phantom of the Opera*. [Scénario]. Produit en film par Warner Bros, 2004, 143 minutes, p. 41 (Traduit de l'anglais).

dans le rôle principal. Alors, incapable de gagner Christine par amour, il recourt à la force. Les paroles de sa chanson dans la mascarade indiquent le triomphe du monstre et l'échec de l'humanité chez Erik, confronté à l'intensité de la trahison de Christine qui tourmente son corps. Le Fantôme dit à Christine : « *Tes chaînes sont toujours les miennes - tu m'appartiens*³⁵! »

Vers la fin du film, Erik, essayant de capturer Christine par force, échoue encore une fois, physiquement battu par Raoul, et cela a pour résultat que le masque subit une seconde transformation. Désormais, ni l'amour ni la force n'ont réussi avec Christine. Erik se faufile sur scène, prenant la place du rôle principal de son opéra *Don Juan Triomphant* et chantant avec Christine. Face à la « force extérieure » de Christine qui fait maintenant surgir le monstre, la haine et la vengeance chez Erik, le masque prend désormais une teinte noire, représentant les représailles d'Erik, et la mort complète de son humanité. Le titre de la chanson répété à plusieurs reprises dans les paroles confirme ce triomphe du monstre : « *Au-delà du point de non-retour - plus de retour en arrière possible désormais*³⁶. » Quand Erik touche Christine sur scène, devant tout le public, la lueur du masque blanc apparaît en un dernier pli et l'espoir désespéré qu'Erik ressent envers Christine fait une dernière apparition : « *Dis que tu partageras avec moi un amour, une vie entière. Guide-moi, sauve-moi de ma solitude. Dis que tu me veux avec toi, ici à tes côtés*³⁷. »



Figure 49. La lueur du masque blanc resurgit pour une dernière fois.

Dans ce dernier pli, les lumières s'intensifient et forment une lueur blanche sur le masque noir, montrant les vrais sentiments qu'Erik désire ressentir envers Christine, ainsi que son aspiration à l'humanité. Le dernier souffle du masque blanc tente de ressurgir et de dissimuler le monstre, essayant de remonter l'humain. Cependant, Christine arrache le masque noir, révélant le vrai monstre sur scène, devant la foule. La « force extérieure » de Christine a désormais

³⁵ *Ibid.*, p. 80 (Traduit de l'anglais)

³⁶ *Ibid.*, p. 97 (Traduit de l'anglais)

³⁷ *Ibid.*, p. 97 (Traduit de l'anglais)

complètement détruit le masque, révélant la « viande » d'Erik devant tout le public et les spectateurs. Tout espoir et toute salvation est maintenant anéanti.

Avec la révélation du monstre, sans masque ni filtre, devant la foule, comme des regards envers le tableau de la *Peinture* (1946) de Francis Bacon, Erik est placé dans une position vulnérable, qui au début suscite la peur et l'horreur. Avec sa défiguration, il ressemble physiquement à un monstre, à un être inhumain. Il détruit l'opéra en faisant tomber le lustre, puis il emmène de force Christine dans ses catacombes, poursuivi par la foule désireuse de le tuer. Mais en y regardant de plus près, dans la scène suivante, on peut enfin percevoir la « viande » si tourmentée d'Erik depuis son enfance par plusieurs facteurs et « forces extérieures » violentes :

Le Fantôme :

*Une fois de plus, vers les geôles de ma désolation noire ! Descendons vers la prison de mon esprit !
Descendons sur ce chemin obscur, aussi profond que l'enfer !*

(Il marque une pause un instant, se retournant amèrement vers elle)

Pourquoi, me demandez-vous, ai-je été attaché et enchaîné dans cet endroit froid et sinistre ? Pas pour un péché mortel, mais la laideur de mon visage abominable !

[...]

Le Fantôme :

*Chassé par tout le monde ! Rencontrant de la haine partout ! Pas un mot gentil de qui que ce soit !
Aucune compassion nulle part !*

Il traîne Christine hors du bateau et la jette à terre.

Le Fantôme (continuant) :

Christine, Christine, pourquoi, pourquoi... ?³⁸

Ici, on confirme la stigmatisation de la société, et pourquoi Christiane, dans *Les Yeux sans visage*, a choisi la forêt. Cela met en lumière à quel point la société, avec ses préjugés et son imaginaire collectif contre les personnes défigurées, contribue à la perte de l'humanité et à l'émergence du monstre. Un flashback dépeignant le passé d'Erik nous révèle comment il était autrefois surnommé « l'enfant du diable » et exposé en cage lors d'une foire devant la foule pour être ridiculisé, avant de s'enfuir vers l'opéra. Erik a quand même trouvé un espoir en Christine, et même une sorte d'illusion de rédemption. Elle est devenue sa seule aspiration et obsession, donnant naissance au demi-masque blanc qui tente d'imiter l'humanité et de dissimuler le monstre en lui créé en grande partie par la contribution de la société. En effet, ce qui confirme de manière affirmative que le masque est précisément le résultat de l'influence extérieure de Christine, c'est que la part humaine visible avec le demi-masque blanc n'a émergé que depuis la présence de la

³⁸ *Ibid.*, p. 99 (Traduit de l'anglais)

jeune fille dans la vie d'Erik. Même dans les flashbacks de son enfance, Erik avait un sac de paille couvrant tout son visage, avec deux trous pour les yeux. L'espoir d'aimer et d'être accepté n'est apparu qu'après avoir rencontré Christine. Les spectateurs commencent enfin à ressentir de la compassion envers ce monstre, envers cette bête.



Figure 50. Le masque qu'Erik portait dans son enfance.

Dans les ténèbres, il évoque sa vengeance, son obsession, ainsi que son passé et son manque d'amour. Le monstre se manifeste, mais brièvement, l'enfant en lui fait une apparition, implorant l'amour et l'acceptation. C'est le véritable visage d'Erik, sans masque et sans espoir. Au fil du film, le personnage d'Erik se dévoile jusqu'à l'enfance. Au-dessous du masque, se trouve un monstre, et en-dessous du monstre, un enfant blessé. Après avoir constaté que Christine est prête à se sacrifier pour Raoul, il la laisse partir, acceptant son destin et fuyant l'Opéra. Enfin, le demi-masque blanc fait une dernière apparition par terre à côté d'un violon, symbolisant le rêve d'Erik : la musique et Christine.

Le film peut sembler relever du cliché, en particulier avec Raoul et Christine qui vivent heureux, et Erik laissant Christine partir, surtout après ce point d'obsession extrême. Cette fin semble un peu banale confrontée à la grande évolution du masque du blanc au noir. Cependant, il est indéniable que la synchronisation du changement du masque avec les événements et les paroles est bien réalisée, bien que les chansons puissent sembler trop explicites, laissant peu de place à l'imagination. Malgré les clichés du film, le développement du masque en relation avec le personnage d'Erik est bien maîtrisé, et le symbolisme du masque ainsi que son influence sur Erik ont été traités avec finesse. L'évolution de l'imitation de l'humanité vers la mort de l'humanité, que nous observons à travers le masque, reflète parfaitement l'intériorité d'Erik, ainsi que l'intériorité et l'histoire de toutes ces personnes défigurées, et leur espoir qui les a poussées à porter un masque pour revivre leur visage humain face à une société stigmatisante. Alors, l'autre fonction implicite du masque à travers l'histoire, qui détourne de l'imitation de l'humanité vers la mort de cette dernière, est clairement illustrée dans ce film, montrant le premier aspect de la mort qui n'est pas la mort du corps.

2. *Le Testament d'Orphée* (1960) de Jean Cocteau : La Résurrection des Morts

Le second aspect de la mort concerne la mort du corps, une réalité redoutée par toutes les espèces vivantes. La mort et ce qui survient après ont toujours été entourés de mystère, d'où la nature personnelle et intime de toute représentation de cette réalité. L'artiste célèbre et renommé, Jean Cocteau, se distingue particulièrement dans l'exploration de ce sujet, démontrant une capacité à sonder la mort dans toute sa profondeur et à l'interpréter à travers le prisme du masque. *Le Testament d'Orphée* (1960) est considéré comme un autoportrait de son réalisateur. Ce film représente la clôture de la trilogie orphique commencée avec *Le Sang d'un Poète* en 1930 et poursuivie avec *Orphée* en 1950. Le mythe d'Orphée a toujours imprégné l'esprit de Jean Cocteau. Ce personnage mythique a toujours eu une résonance profonde dans les créations artistiques divers de Cocteau, ce qui a donné lieu à une connexion personnelle avec le personnage d'Orphée. Il se reconnaît en Orphée, le poète musicien qui navigue entre le monde réel et le monde des morts, confronté à la douleur de la perte et à la recherche d'une transcendance. Dans la mythologie grecque, Orphée est réputé être le plus grand des musiciens. Souvent représenté avec sa lyre, il avait le pouvoir de charmer même les bêtes les plus féroces avec sa musique. Il est également considéré comme un prophète et un poète. Selon le mythe, Orphée a enseigné aux hommes l'art de la poésie et de la musique. Son amour, la belle Eurydice, meurt après avoir été mordue par un serpent. Accablé de douleur, Orphée refuse d'accepter la mort de sa femme et la suit jusqu'au royaume des morts. Là, il affronte plusieurs épreuves qu'il surmonte grâce à ses talents et sa musique. Ne pouvant résister à sa musique envoûtante, Hadès, le dieu des morts, et sa femme Perséphone, acceptent de laisser repartir Eurydice avec lui, à condition qu'Orphée ne se retourne pas pour vérifier si elle le suit tout au long du chemin du retour vers le monde des vivants. Orphée accepte cette condition, cependant, lorsque la lumière du jour apparaît, des doutes l'assaillent et il se retourne pour regarder. Eurydice est bien là derrière lui, mais il est déjà trop tard. N'ayant pas respecté la volonté des dieux, Orphée regarde Eurydice retombée définitivement dans le royaume des morts. Le cœur brisé pour toujours, Orphée passe l'éternité à chanter et à jouer de la musique pour son amour, Eurydice³⁹. Comme dans le mythe d'Orphée, où la mort occupe une place

³⁹ *2 mn de Mythe – Orphée* par Pierre Padaillée. Musée gallo-romain, Musée du Louvres, le 18 décembre 2018, 2 minutes, vidéo accessible à < <https://www.youtube.com/watch?v=sDXaFgXYVtU> >

importante, il en est de même pour Jean Cocteau. Un poète tel qu'Orphée ne peut être vaincu par la mort. D'après le mythe, la musique de l'amour continuera toujours à évoquer Eurydice même après sa mort, illustrant ainsi comment l'art est un moyen de surpasser la mort, de la confronter et d'atteindre l'immortalité ; un concept auquel Jean Cocteau croit. En effet, son dernier film, *Le Testament d'Orphée*, traite principalement de ce sujet, où Jean Cocteau lui-même incarne le rôle du poète qui, d'une certaine manière, personnifie Orphée lui-même.

En raison de son caractère très personnel, il est difficile de discuter de ce film sans comprendre Jean Cocteau lui-même. Ce film est un reflet de son créateur. Avant même d'aborder l'histoire et la scène où un masque de mort est présent, il faut comprendre les choix de Jean Cocteau. En premier lieu, pourquoi un film ? Jean Cocteau n'est pas seulement cinéaste, mais aussi peintre, homme de théâtre et poète. Il aurait pu choisir diverses formes d'expression pour cet autoportrait, mais il a opté pour le cinéma. Selon lui, les outils cinématographiques, en particulier le montage et sa capacité à découper et à contrôler le temps, offrent un langage qui donne aux spectateurs l'opportunité et la priorité de vivre et de ressentir plutôt que de simplement comprendre. Jean Cocteau aborde son film de manière antithétique à la pensée cartésienne, rejetant l'idée d'une interprétation unique et rationnelle. Pour lui, ce film ne peut être pleinement compris et analysé que dans le contexte cinématographique :

Le Testament d'Orphée ne pourrait être ni un livre ni une pièce de théâtre. Le cinématographe possède la faculté créatrice apte à mettre au monde une vie différente de la nôtre. Tournée à reculons, par exemple, une bande révèle un univers, une manière d'agir et une langue si plausible que cette langue bizarre se pourrait apprendre et que, me voyant partir du bord du vide sans crainte, les projectionnistes ne pouvaient s'empêcher de pousser un cri d'avertissement chaque fois que le recul me faisait m'approcher de dos du même vide. On pourrait étudier un film sous cet angle sans s'occuper de ses intrigues, mais seulement du mécanisme qui permet au cinéaste de manier le temps, de le découper et de le réorganiser à sa guise. Je déclare donc que *Le Testament d'Orphée* puise sa force dans l'emploi purement cinématographique du cinématographe et dans l'impossibilité d'adopter n'importe quel autre véhicule pour prendre le large⁴⁰.

Jean Cocteau explique que son choix de réaliser son autoportrait cinématographique repose essentiellement sur le fait que le cinéma est un moyen permettant d'échapper à une analyse directe. C'est une manière anticartésienne de contourner les analyses des spectateurs et de plutôt éveiller leurs émotions sans la nécessité de tout comprendre et de critiquer. Il libère son film de toute

⁴⁰ PILLAUDIN, Roger et COCTEAU, Jean, *Jean Cocteau tourne son dernier film (journal du testament d'Orphée)*. Paris : La Table Ronde, 1960. p. 11 (Préface).

analyse ou interprétation unique. Il souhaite que chacun interprète ce film abstrait à sa manière, ce qui explique pourquoi, parmi les nombreuses analyses dans les *Cahiers du Cinéma*, les articles en ligne et les ouvrages liés au film, il est difficile de trouver des analyses précises des éléments du film ou même deux analyses semblables. Ce manque d'analyse précise est intrinsèquement lié à la nature même de Jean Cocteau. En effet, Cocteau ne possède peut-être pas d'interprétation précise, car il n'a pas de réponse lui-même. Ce qu'il reflète dans son film est sa propre vie qu'il essaie de comprendre. Après tout, il a utilisé le médium cinématographique pour rendre visible l'invisible, pour transmettre l'indicible :

Avec le recul je m'aperçois que ce film n'est pas à proprement parler un film, mais qu'il me procurait la seule manière de rendre objectives, sensibles et, dirai-je même, familières, des choses que je porte en moi sans bien les comprendre et que tout autre véhicule, tel que l'écriture ou le dessin, m'obligerait à mettre sous le contrôle de l'intelligence, alors que le film autorise ce phénomène extraordinaire qui consiste à pouvoir vivre une œuvre au lieu de la raconter et, en outre, à montrer l'invisible. Dans *Le Testament d'Orphée*, j'ai obtenu un tel mélange de la vérité et de la fiction, du réalisme et de l'imaginaire que je m'y embrouille et qu'il me serait impossible d'expliquer mon œuvre et d'en risquer l'analyse. Son sous-titre « Ne me demandez pas pourquoi » signifie que je serais incapable de dire pourquoi j'ai mené d'un bout à l'autre une aventure qui ne correspond à aucun des impératifs du cinématographe⁴¹.

En effet, cette incertitude et cette incapacité à décrire exactement ces éléments ressentis et vécus sont les raisons pour lesquelles le nom entier du film est *Le Testament d'Orphée ou Ne me demandez pas pourquoi !* (1960). Cocteau échappe aux questions parce qu'il ne comprend pas lui-même tout ce qu'il ressent et essaie de représenter. C'est précisément pourquoi ce film illustre efficacement la mort, en mettant en avant l'importance du sentiment plutôt que du raisonnement. Cette approche donne à l'univers du film l'impression d'être postapocalyptique, possédant des environnements abstraits et oniriques dominé par des ruines. Une grande partie du film se déroule dans ce principal décor des Carrières de Lumières, situées aux Baux-de-Provence, en plus d'autres scènes naturelles telles que des forêts, des rivières et des montagnes. Ce mélange varié donne l'impression d'être le témoin d'un rêve personnel, une notion que Cocteau rejette. Il est crucial de souligner que, pour Cocteau, cela représente du réalisme : c'est ce qu'il voit, ce qu'il est, son âme à nu. Dans le Post-Scriptum du film dont une grande partie a fini par être l'ouverture du film même, Jean Cocteau déclare :

Et je ne pourrai pas partir sans vous faire mes excuses d'un strip-tease où j'ôte mon costume, ma peau, mon squelette, pour vous montrer mon âme toute nue. C'est-à-dire une zone d'ombre où le réalisme

⁴¹ *Ibid.*, p. 9.

ressemble à l'absurde rigueur du rêve, une zone d'ombre où l'intelligence, notre pire ennemie, n'exerce pas son contrôle et ne gâche pas le meilleur de nous-mêmes⁴².

Le Testament d'Orphée n'a rien à voir avec les rêves, il emprunte simplement le mécanisme des rêves et l'utilise dans un cadre cinématographique. Pour Cocteau, les situations et les intrigues auxquelles l'homme est confronté dans un rêve ne le surprennent pas, malgré leur aspect absurde et magnifique. Même lorsque le rêve prend une tournure tragique, l'homme se réveille pour échapper à la mort, et ce réveil n'est pas de son propre fait. Cependant, dans son film, ce n'est pas le cas. Les spectateurs vivent le même rêve, qui n'est pas exactement un rêve, car ils ne peuvent pas se réveiller. La mort est réelle, elle est présente. Pour Cocteau, c'est un reflet de sa propre lutte contre la mort, de son propre voyage dans le monde de l'au-delà. Il est essentiel de souligner cela pour pouvoir analyser la représentation de la mort dans ce film, car il est très personnel et la relation avec la mort n'est pas simplement une histoire inventée, mais une véritable expérience vécue par le créateur lui-même.

Tous ces détails évoqués ci-dessus servent à démontrer que le choix d'utiliser le cadre cinématographique, et l'insistance sur le réalisme dans un monde imaginaire, sont des raisons pour lesquelles la mort est représentée sous forme de masque, qui est matérialiste. Dans le film, nous observons plusieurs événements surnaturels tels que l'apparition du néant ou l'émergence de l'eau jusqu'à une montagne, mais ce n'est pas le cas lorsque la mort est évoquée. La mort, qui est la plus susceptible d'être représentée avec du surnaturel, est en fait matérialisée par un simple masque de squelette qu'un personnage met soudainement sur son visage. C'est un geste qu'une personne pourrait faire à tout moment, dans n'importe quelle pièce, sans nécessiter de montage ni d'effets spéciaux. C'est un moment vécu, qui se déroule en une fraction de seconde. Ce masque, que tout le monde peut porter, représente la mort à laquelle tout le monde doit faire face. La mort est réelle et justifie sa représentation par un masque aussi simple, porté avec calme, sans recours à une musique forte ni à des plans dramatiques de la caméra. Ce masque est porté comme un instant de mort silencieuse qui peut survenir à tout moment. C'est vrai que la mort est une expérience universelle, mais son interprétation reste personnelle et individuelle, ce qui entraîne des variations d'une personne à l'autre. C'est pourquoi, dans ce face-à-face entre la mort et Jean Cocteau, il est nécessaire de comprendre Cocteau lui-même pour saisir la signification de la mort et explorer plus

⁴² *Ibid.*, p 171.

profondément le grand symbolisme derrière l'utilisation du masque. Néanmoins, en raison de l'abstraction et de la pensée anticartésienne marquée de Cocteau, l'analyse du masque de mort dans ce film sera plus subjective que dans d'autres, surtout avec la nature poétique du film et de sa narration unique, qui ouvre la voie à de nombreuses interprétations.

L'intrigue du film suit Jean, un poète vieillissant du 18^e siècle, qui entreprend un voyage à travers le temps et l'espace à la recherche de la sagesse divine. Au cours de son périple dans ce monde, il rencontre divers personnages et entités, certains réels, d'autres venus de ces films notamment Cégeste, un jeune poète décédé dans son film précédent *Orphée* en 1950, qui le guide dans ce monde mystérieux et d'autres personnages appartenant à la mythologie grecque, notamment Œdipe, la déesse Minerve, et le célèbre Sphinx. Dans la mythologie grecque, la déesse Minerve, également connue sous le nom d'Athéna, est généralement associée à la sagesse, au jugement et à la guerre.. Cependant, dans *Le Testament d'Orphée*, la déesse Minerve est incarnée par l'actrice María Casares, qui joue également le rôle de la Princesse, connue sous le nom de la déesse de la mort dans le film précédent de Cocteau, *Orphée*. Ce choix d'actrice souligne l'aspect personnel du *Testament d'Orphée*, étroitement lié à la vie et même aux films précédents de la trilogie orphique de Jean Cocteau et surtout à *Orphée*. En résumé, *Orphée* de Jean Cocteau est une adaptation moderne du mythe d'Orphée où le personnage d'Orphée est obsédé par la Princesse, qui représente la figure de la mort. L'ange Heurtebise, dépeint comme un messager de la mort, tombe également amoureux d'Eurydice. Étant donné que le début du film *Le Testament d'Orphée* représente la scène finale d'*Orphée*, où la Princesse et Heurtebise sont condamnés pour avoir aimé des vivants et les avoir sauvés, une connexion significative entre les deux films se manifeste. Dans ce contexte, la déesse Minerve dans *Le Testament d'Orphée* prend également la forme de la mort qui juge. L'intrigue du film se poursuit en créant des rencontres entre le poète et tous ces personnages, avec lesquels il engage des conversations sur l'art, la vie et la mort. Aspirant à la « Phénixologie », le poète s'efforce d'atteindre sa propre renaissance en tant qu'être céleste immortel. Après ces résumés essentiels, nous pouvons maintenant nous plonger plus précisément dans la représentation de la mort à travers un masque de squelette. Analysons en détail la scène contenant le masque de mort qui se déroule dans une serre, ainsi que les éléments qui préparent et précèdent l'apparition du masque.

Par narration, la séquence débute avec Cégeste poussant le poète Jean par les deux mains, le guidant du depuis derrière son dos mais sans le toucher. Il prononce : « *Hâtons-nous, les coqs du soir chantent*⁴³. » C'est la première contradiction qui surgit dans cette scène, car il fait soleil avec des rayons forts. Cette phrase, qui annonce le crépuscule, peut-être une métaphore de la mort, qui approche et observe. En effet, le ton soucieux et bas de Cégeste, tel un chuchotement, donne l'impression qu'il est inquiet d'un regard ou d'une surveillance particulière. Jean marche au même rythme que Cégeste, tenant une fleur d'hibiscus à la main. Ils entrent dans une serre. Il y a un immense chevalet sur lequel une toile de peinture repose, cachée par un drap blanc. Sur une table devant le chevalet, se trouve le modèle qui n'est qu'un pot de fleur vide. Cégeste avance vers le poète, l'attrapant par le poignet et l'obligeant à déposer la fleur d'hibiscus dans le pot modèle et lui disant : « *Mettez votre nuit en plein jour, on verra bien celui qui donne les ordres et celui qui les exécute*⁴⁴. » La première partie de cette phrase renforce la présence de la mort qui s'introduit peu à peu dans la scène. C'est comme si Cégeste lui disait de mettre la lumière sur la nuit, de dévoiler la nuit, de révéler ses secrets, ses peurs, ses angoisses, de révéler la mort. Cette réplique est aussi liée à l'action de placer la fleur comme modèle. Pour dévoiler la nuit, c'est la fleur que le poète doit dessiner. Ce geste nous introduit également au symbolisme de la fleur qui semble être un élément nécessaire pour la révélation et la confrontation de la nuit, métaphorique de la mort, par le poète. En effet, le choix de la fleur d'hibiscus est très important, mais avant d'entrer dans le symbolisme de la fleur d'hibiscus, Il est essentiel de souligner, tout d'abord, pourquoi une fleur est choisie et quel est son rôle.

Pourquoi, en premier lieu, une fleur est-elle utilisée comme un élément pour se confronter à la mort, comme l'arme du poète ? Une fleur, émergeant de la terre, est si belle et fragile, ne possédant que de modestes épines pour se défendre. Dans une logique de contraires, pour affronter la mort, notre seule arme est la vie. Contrairement à l'immortalité des dieux et leur éternelle monotonie, la mortalité humaine permet à l'homme de vivre pleinement et d'apprécier chaque instant. En effet, le contraste entre la vie mortelle et la mort immortelle constitue une lutte. Ainsi, jusqu'à présent, nous pourrions considérer que la fleur représente la fragilité et la mortalité de la vie humaine, constamment menacée par la mort. Le poète s'efforce de communiquer l'importance

⁴³ COCTEAU, Jean et BEYLIE Claude, *Jean Cocteau : le Testament d'Orphée, le Sang d'un poète*. Monaco/Paris : Éditions du Rocher, 1983. p. 64.

⁴⁴ *Ibid.*

de la vie, qu'il tente de comprendre. Cette dualité entre le poète et la mort est encore accentuée dans la deuxième phrase de la réplique de Cégeste, introduisant ce dualisme en disant : « *On verra bien celui qui donne les ordres et celui qui les exécute* ». Cela semble signifier qu'on découvrira qui est le vainqueur et le vaincu, le maître et l'esclave.

Le poète saisit plusieurs pinceaux avec détermination, prêt à peindre sa fleur. Mais soudainement, il recule et le drap se relève gracieusement, tels les rideaux d'un théâtre, s'envolant comme un oiseau. Un tableau apparaît. Ce tableau représente Œdipe et ses filles, dessiné par Picasso, qui était lui-même un ami de Jean Cocteau et a contribué à guider l'aspect artistique du film. Dans la mythologie grecque, Œdipe est le roi de Thèbes, qui est au cœur d'une histoire tragique où il accomplit involontairement une prophétie en tuant son père et en épousant sa mère. Après avoir découvert la vérité, il s'exile de Thèbes et se rend aveugle de lui-même. Ses filles, Antigone et Ismène, prennent soin de lui jusqu'à sa mort. La tragédie s'étend à ses enfants, avec ses deux fils se battant et se tuant mutuellement, tandis que sa fille, Antigone, meurt ensevelie vivante après avoir défendu l'enterrement de son frère contre l'interdiction du roi Créon⁴⁵. Le choix de ce tableau, qui rappelle la tragédie de la famille d'Œdipe, est chargé de symbolisme dans le film. Il évoque des thèmes tels que le destin inéluctable et l'inévitabilité de la mort, le rappel des événements passés, les confrontations et les angoisses, ainsi que la confrontation constante avec la mortalité. L'apparition du tableau est accompagnée d'une musique classique de Haendel. Cette musique amplifie la douleur présente dans le tableau, notamment dans le style de Picasso, où les yeux d'Œdipe semblent sortir de leurs orbites et la grimace de sa bouche suscite la pitié. Sa silhouette se dresse dans une posture de défi, soutenue par ses deux filles, bien que leurs corps ne présentent pas de détails humains, mais l'émotion humaine de malheur envahit le tableau. En voyant le tableau, le poète recule par colère et lance les pinceaux derrière lui et s'exclame : « *Bien sûr que les œuvres se font toutes seules. Qu'elles rêvent de tuer père et mère. Bien sûr qu'elles existent avant que l'artiste ne les découvre. Mais toujours cet "Orphée", toujours cet "Œdipe" ! J'avais cru qu'en changeant de château je changerais de fantômes, et qu'ici une fleur les mettrait en fuite*⁴⁶. » En prononçant ces paroles, l'artiste lève son bras pour cacher son visage et recule, manifestant un sentiment de honte. Un deuxième tableau d'Orphée apparaît, avec seulement la tête

⁴⁵ Œdipe. In : *LAROUSSE*. [En ligne]. Disponible sur : <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/%C5%92dipe/135888> (Consulté le 18 avril 2024).

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 65

envahie d'expressions de malheur et de regrets, placée à côté de sa lyre. Ce passage reflète les pensées de Jean Cocteau lui-même et montre aux spectateurs ce que cette fleur aspire à être. Il soutient que les œuvres existent avant même que les artistes ne les créent, qu'elles sont immortelles en elles-mêmes, qu'elles sont comme des dieux et donc qu'elles ne meurent pas. Œdipe et Orphée sont immortels, et ces tableaux sont si imposants à côté de la simple fleur du poète. Ainsi, le poète tente de représenter sa fleur comme une forme d'art qui triomphera de la mort, qui sera à l'image d'Orphée et d'Œdipe et qui les « mettra en fuite ». L'artiste s'efforce de conquérir l'immortalité avec sa fleur. Jean, toujours obsédé par Orphée et Œdipe, tente de les imiter en utilisant une fleur, une petite fleur vulnérable. Il cherche à défier les dieux à travers la vie vulnérable de l'homme. Cette pensée souligne également le grand défi auquel l'artiste est confronté pour créer et achever l'immortalité, ainsi que le rôle de la fleur en muse artistique. Il ne dispose que d'une petite fleur faible et vulnérable, tandis que la grandeur du tableau contraste avec cette humble fleur, symbolisant la disparité de pouvoir entre la fleur du poète et cette toile, envers la confrontation de la mort. Le drap cache le deuxième tableau.

Enfin, le masque de mort apparaît, posé dans un pot vide à côté de Cégeste. Tous ces éléments précédant cette apparition semblent démontrer le grand défi auquel le poète est confronté,

ainsi que la grandeur de la mort face à la fleur de l'humanité mortelle. Cégeste prend délicatement le masque de squelette et le place sur son visage. Dans un pot vide se trouve la fleur, tandis que dans un autre pot vide se trouve le masque de mort. La fleur est à côté du poète, tandis que Cégeste porte le masque de mort. Cela intensifie la dualité entre ce que symbolise le masque de mort et ce que symbolise la fleur d'hibiscus. Le poète essaie de se



Figure 51. Cégeste portant le masque de squelette.

confronter à la mort avec sa fleur d'hibiscus, si faible devant les dieux et devant ces œuvres grandioses immortelles. En mettant le masque, l'attitude de Cégeste change. Il n'est plus l'ange qui guide Cocteau. Il croise les bras, se redresse, son attitude change. Avec le masque de squelette, il semble être quelqu'un qui juge, la mort qui observe. Le drap se lève, le tableau est noir, devenu une ardoise. Cocteau, visiblement inquiet et anxieux, prend un chiffon blanc et, concentrant son regard sur la fleur d'hibiscus, essuie le noir de l'ardoise avec son chiffon blanc. Une caricature

blanche commence à apparaître. Un portrait du poète lui-même. Après avoir établi le rôle de la fleur confronté à la mort, nous pouvons désormais examiner la relation entre le poète et cette fleur-même afin de comprendre pourquoi un portrait du poète a émergé en la dessinant. Ces analyses aideront à mieux comprendre leur lutte contre le masque de la mort.

Si une autre fleur de la grande serre avait été choisie à la place de la fleur d'hibiscus, aurions-nous obtenu le même résultat ? Pourquoi cette fleur-ci précisément ? Cette problématique n'est pas nouvelle ; c'était exactement la même problématique à laquelle le Petit Prince a été confronté lorsqu'il est venu sur Terre. En effet, il existe de nombreux points communs entre le poète Jean, précisément Jean Cocteau lui-même et le Petit Prince, ainsi que leur relation avec leurs fleurs. *Le Petit Prince* (1943) est un célèbre roman français écrit par Antoine de Saint-Exupéry. Bien qu'il ait été initialement destiné à un public jeune, son histoire profonde et philosophique a également captivé les adultes. Le récit est raconté du point de vue du narrateur, un pilote d'avion échoué dans le désert, qui rencontre un petit garçon aux cheveux blonds, appelé le Petit Prince. Ce dernier, originaire d'une autre planète, partage son voyage à travers l'univers et les différentes planètes, ainsi que les leçons qu'il a tirées des divers personnages qu'il a rencontrés. Ce qui intensifie cette relation et la rend significative, c'est que Jean Cocteau lui-même, dans une interview avec les *Cahiers du cinéma*, a utilisé le terme « grandes personnes » pour désigner les adultes sérieux⁴⁷. Le Petit Prince emploie ce terme pour désigner les personnes sérieuses qui ont oublié de ressentir et de voir le monde avec leur cœur, et non seulement avec leurs yeux. En effet, la plupart de ces personnages qu'il a rencontrés et qu'il qualifie de « grandes personnes » sont un roi qui juge, un homme d'affaires absorbé par ses chiffres, un ivrogne, un avare, un vaniteux, etc. Ils s'égarent dans le travail, la routine et les chiffres, et considèrent ce qui est important comme des enfantillages. Le Petit Prince argumente toujours que l'essentiel réside dans la simplicité de la vie : la fleur, les moutons, les planètes, les arbres, l'amour, les amitiés... Des notions que les « grandes personnes » ont oubliées. Jean Cocteau, dont la pensée est très similaire à celle du Petit Prince, déclare :

Notre époque a tendance à prendre l'ennui pour le sérieux, et à suspecter tout ce qui ne lui rappelle pas qu'elle est une grande personne, honteuse de se divertir. C'est ce que résume la célèbre phrase que nous entendîmes, Picasso et moi, dire à un spectateur après le scandale de Parade : « Si j'aurais Su que c'était si bête, j'aurais amené les enfants. » [...] Alain Resnais m'écrit : « Quelle leçon de liberté vous nous donnez à tous ! », une phrase dont je suis fier. C'est cette liberté que nos juges traitent sans doute d'enfantillage. Savent-ils, nos juges, marcher légèrement sur les eaux profondes ?

⁴⁷ COCTEAU, Jean, « Notes sur *Le Testament d'Orphée* », in : *Cahiers du Cinéma*, Juin 1960, Tome XVIII, Numéro 108, pp. 2-6.

Savent-ils, épris de modernisme, qu'on sourira vite des chevaliers de l'espace comme des premiers automobilistes, couverts de lunettes et de peaux de bique ? Savent-ils le drame d'être juge ? Savent-ils que la belle science consiste à oublier son savoir⁴⁸ ?

En plus de ces grandes similitudes dans la perception de la vie, il existe une forte similitude entre le but du Petit Prince et celui du poète dans le film, qui sont tous deux liés aux fleurs. Sur sa petite planète, le Petit Prince possède une rose. Au cours de son voyage, il réalise l'importance de cette rose et décide même de se rendre sur Terre pour trouver un moyen de la sauver. À la fin de l'histoire, il retourne sur sa petite planète pour prendre soin de sa rose. La fleur du Petit Prince est unique sur sa petite planète, mais lorsqu'il vient sur Terre, il passe dans un jardin où des milliers de fleurs ressemblant à la sienne sont présentes. De même, le poète Jean est présent dans une serre entourée de plusieurs fleurs rares, mais toute son attention est dirigée vers sa fleur, qu'il essaie tant de peindre. Parmi toutes les fleurs du jardin, ses yeux ne voient que cette rose. Dans l'histoire du Petit Prince, la question « pourquoi ma fleur et pas une autre ? » se pose. C'est l'une des leçons les plus importantes du livre, où un renard apprend au Petit Prince le concept d'« Apprivoiser », qui consiste à se connaître progressivement, à construire une relation petit à petit, à s'apprécier progressivement jusqu'à devenir uniques au monde l'un pour l'autre. C'est là l'essentiel des relations, de l'amitié et de l'amour. Après cette conversation avec le renard, le Petit Prince comprend enfin sa relation avec sa petite rose. Voici un extrait du livre qui résume cette relation entre le Petit Prince et sa rose :

Le petit prince s'en fut revoir les roses :

- *Vous n'êtes pas du tout semblables à ma rose, vous n'êtes rien encore, leur dit-il. Personne ne vous a apprivoisées et vous n'avez apprivoisé personne. Vous êtes comme était mon renard. Ce n'était qu'un renard semblable à cent mille autres. Mais j'en ai fait mon ami, et il est maintenant unique au monde.*

Et les roses étaient bien gênées.

- *Vous êtes belles, mais vous êtes vides, leur dit-il encore. On ne peut pas mourir pour vous. Bien sûr, ma rose à moi, un passant ordinaire croirait qu'elle vous ressemble. Mais à elle seule elle est plus importante que vous toutes, puisque c'est elle que j'ai arrosée. Puisque c'est elle que j'ai mise sous globe. Puisque c'est elle que j'ai abritée par le paravent. Puisque c'est elle dont j'ai tué les chenilles (sauf les deux ou trois pour les papillons). Puisque c'est elle que j'ai écoutée se plaindre, ou se vanter, ou même quelquefois se taire. Puisque c'est ma rose⁴⁹.*

La relation entre le petit Prince et sa rose est une relation d'amour, de même pour le poète. Jean a apprivoisé cette fleur, qui symbolise la mortalité de la vie humaine, et elle est devenue si

⁴⁸ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁹ SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, 2010, p. 76.

importante simplement parce qu'il s'efforce tant de la comprendre et de la peindre à chaque fois. Il la connaît si bien, et elle le connaît si bien en retour, que lorsqu'il la peint, il peint son autoportrait. Cette fleur le reflète, c'est ses pensées, c'est sa vie. Cette fleur représente son art et sa propre expérience dans la mortalité humaine. Cela justifie davantage le choix d'une fleur, non seulement pour sa beauté et sa fragilité, mais aussi pour sa relation avec les humains. Elle est vulnérable mais précieuse, souvent offerte en cadeau pour exprimer l'amour. Cela démontre une condition très importante pour l'art immortel, qui est l'amour. En effet, comme mentionné précédemment, Orphée et sa musique immortalisent Eurydice par leur amour intense. L'amour est une condition pour l'immortalité d'Orphée. Les humains aspirent à un amour immortel. Dans la philosophie antique, comme dans *Le Banquet* de Platon par exemple, il est mentionné que la plus grande manifestation d'amour est la naissance des enfants, assurant ainsi l'immortalité, la pérennité de leur mémoire, et le bonheur pour un avenir qu'ils imaginent éternel⁵⁰. L'amour est un désir et une condition d'immortalité. Ainsi, pour achever l'immortalité par son art, le poète et sa fleur doivent devenir un. Il doit peindre sa fleur qui symbolise sa fragilité et la beauté et les malheurs de sa propre vie humaine, avec la condition d'amour intense.

Une autre dualité s'introduit dans la scène ; une certaine dualité entre Cégeste, qui porte le masque de mort et le poète qui dessine son autoportrait en regardant la fleur. Cégeste lui dit : « *Ne vous obstinez pas, un peintre fait toujours son propre portrait. Cette fleur, vous n'arriverez jamais à la peindre*⁵¹. » Le poète ne réalise pas encore que la fleur et son autoportrait sont liés, que démontrer la fragilité de la vie humaine signifie se tenir nu devant le monde, et que lorsque la condition d'amour n'est pas accomplie, l'amour de soi et l'amour de la création que soi-même fait, le contraire prend le dessus. Ce qui explique pourquoi le peintre, pris de colère, jette le chiffon par terre. La caméra, en gros plan, montre comment il saisit la fleur et commence à arracher violemment ses pétales tout en maudissant. Il la jette ensuite avec force et l'écrase sous son pied. La caméra suit la chute de la fleur, permettant aux spectateurs de voir précisément ce que subit cette fleur fragile. Cégeste est influencé par cet acte violent. Ses bras ne sont plus croisés, son attitude change. Il avance lentement vers la fleur, ses gestes montrent qu'il est inquiet. Il fixe le poète du regard, attrape le pot et s'agenouille devant la fleur. Il ramasse ce qui reste de la fleur et

⁵⁰PLATON. *Le Banquet* [En ligne]. Garnier-Flammarion, 1991 (pp. 34-88). Disponible sur : <https://fr.wikisource.org/wiki/Banquet> > (Consulté le 18 Avril 2024), pp. 78-79.

⁵¹ COCTEAU, Jean et BEYLIE Claude. *op. cit.*, p. 65.

la remet dans le pot. Ensuite, il retire le masque et regarde le poète, le blâmant : « *N'avez-vous pas honte* ⁵² ? » Après cette réplique, il remet son masque. Après avoir établi les liens entre la fleur et le poète qui confronte la tête de mort, nous pouvons maintenant relier les points et parler de Cégeste. Cette dualité et cette tension ressenties entre Cégeste et le poète, d'où viennent-elles ? Qui est-il pour le poète, pourquoi porte-t-il le masque, et pourquoi blâmer et accuser le poète après son acte violent avec la fleur ?

Résumons l'intrigue jusqu'à présent : le poète, en tant qu'artiste, aspire à l'immortalité à travers ses œuvres, mais il réalise à quel point sa fleur est petite face aux grandes toiles immortelles qui ont hanté sa vie, telles qu'Orphée et Œdipe. L'artiste est mis à l'épreuve pour tenter de créer sa propre œuvre, aussi modeste soit-elle, face à ces grandes toiles. Au moment où l'artiste est mis à l'épreuve, Cégeste porte un masque de mort, un détail très important pour comprendre le symbolisme et la présence du masque et pourquoi avoir choisi une tête de mort. Si l'artiste atteint l'immortalité, son œuvre et sa fleur deviendront éternelles, et Cégeste en fait partie. Comme mentionné précédemment, Cégeste est un personnage du film *Orphée*. Il est une création de Jean Cocteau étant lui-même le poète protagoniste du film. Cégeste fait partie de l'œuvre du poète qui affronte les grandes œuvres éternelles et fait face à la mort, tout comme la fleur. Et si l'art du poète est dessiné à travers la fleur, alors c'est cette même fleur qui a donné naissance à Cégeste. Le fait que Cégeste porte lui-même le masque de la mort est une représentation directe du destin futur de l'œuvre du poète. Utiliser un masque comme symbole est impressionnant car cela montre non seulement l'affrontement et la dualité entre l'œuvre du poète et la mort, mais aussi les deux possibilités de Cégeste dans l'avenir. Il restera soit l'homme qu'il est dans la mémoire des générations, soit il finira comme une tête de squelette, morte et oubliée, comme les milliards d'autres têtes de squelette qui ont perdu leurs caractéristiques distinctives. Un homme mort est un homme mort, et une œuvre oubliée est une œuvre oubliée. Le masque représente directement et abstraitement la mort et la vie, la chair et le squelette, deux destinées distinctes auxquelles l'homme est confronté et, précisément, Cégeste. Cette relation est renforcée par la réaction de Cégeste après l'écrasement de la fleur. À ce moment précis, on peut ressentir qu'un avenir a vaincu l'autre, qu'avec la fleur écrasée, la mort a triomphé, donc c'est le masque de mort qui reste, c'est aussi pourquoi il a remis le masque de mort après avoir accusé le poète. Ce n'est pas la seule accusation

⁵² *Ibid.*

de Cégeste. En effet, tout au long du film, Cégeste reproche au poète de l'avoir laissé seul dans une zone d'oubli, de gris. De plus, si l'on revient au début du film, cette fleur a été donnée par Cégeste lui-même. Plus tard, lors de la scène du tribunal devant les juges, Cégeste révèle que cette fleur était morte et qu'il l'a donnée au poète pour qu'il la ressuscite. Ainsi, Cégeste, l'œuvre oubliée du poète, donne la fleur morte au poète dans l'espoir qu'il puisse la ressusciter et lui donner l'immortalité. D'un côté, Cégeste tente de ressusciter cette fleur pour sa propre survie. On peut même sentir combien cette fleur est importante pour Cégeste, car il s'est précipité pour ramasser ses restes comme premier réflexe avant même de parler et de reprocher cet accident au poète. Ce reproche est aussi une accusation d'une création à son créateur de l'avoir abandonné. Pour que le poète devienne immortel, il devra rendre ses œuvres immortelles, dont Cégeste, qui lui a donné cette fleur. Donc, atteindre l'immortalité signifie trouver un moyen de ressusciter cette fleur. Cette fleur et Cégeste sont liés, et dans ce moment de colère, le poète a aussi diminué l'espoir de résurrection. Cégeste attrape le pot avec les deux mains et marche lentement. Cégeste, avec un masque de mort, portant la fleur des deux mains, nous montre enfin l'importance de cette fleur et confirme toutes les hypothèses et analyses qui ont été évoquées auparavant. En quelque sorte, Cégeste porte son propre tombeau et revêt son nouveau visage, celui de la mort et de l'oubli. Le poète le suit avec des pas hésitants, évoquant des sentiments de regret.

La scène qui suit consiste à réparer la fleur. Cégeste, toujours arborant son masque de mort, marche dans le jardin, le pot entre les mains. Il jette des regards méfiants autour de lui, comme s'il craignait d'être observé. Avec la fleur dans cet état, Cégeste reste vêtu du masque de mort, ce qui témoigne de sa propre condition de mort. Il place le pot sur une table au centre du jardin, adoptant une posture sérieuse les bras croisés, laissant présager une nouvelle épreuve pour le poète. Ce dernier, le suivant lentement avec des pas hésitants, s'approche de la table. Cégeste retire alors son masque de mort et le jette au sol, offrant ainsi une seconde chance au poète : « *À vous de jouer, docteur. Montrez-nous vos talents*⁵³. » Soudain, le poète apparaît vêtu d'une robe noire de docteur honoris et coiffé d'un bonnet carré d'Oxford. Cela met en lumière la profession du poète et le pouvoir qu'il détient. Il s'assoit, pose les mains sur la table et prend une grande inspiration. La caméra adopte un angle derrière l'épaule du poète, nous offrant ainsi son point de vue tandis qu'il ressuscite la fleur d'hibiscus. Dans un long plan, il replace doucement les pétales et la tige de la

⁵³ *Ibid.*

fleur sur fond de musique d'espoir et de rythme joyeux de la fugue de Bach. Désormais, le masque de mort n'est plus sur le visage de Cégeste, et la fleur est de nouveau vivante, symbolisant la réussite du poète à immortaliser son œuvre, d'autant plus que Cégeste demeure présent sans son masque de mort. Suite à cette scène, Cégeste parle avec un ton sérieux avec le poète et lui ordonne de se mettre en route. Un dialogue crucial s'engage alors, mettant face à face le créateur et sa création. Dans un plan moyen de la caméra, le poète est vu de profil d'un côté, tandis que Cégeste est positionné de l'autre côté. Le poète demande où Cégeste souhaite l'emmener, à quoi ce dernier répond « *Vers la déesse* ». Malgré les réticences du poète, Cégeste insiste, affirmant que c'est un ordre. Le poète interroge alors sur le devenir de la fleur, et Cégeste propose de l'offrir à la déesse. Refusant de se rendre chez cette dernière, le poète quitte le cadre de la caméra. Cégeste reste alors dans le cadre, fixant le poète. Avec un ton accusateur, il reproche au poète de l'avoir abandonné. Puis, avec un plan très rapproché de sa bouche remontant vers ses yeux, Cégeste prononce une phrase à l'envers : « *Vous êtes-vous demandé ce qui m'arriverait après l'arrestation de Heurtebise et de la Princesse ? Avez-vous seulement pensé un instant que vous me laissiez seul et où* ⁵⁴ ? » Cégeste accuse le poète et, plus précisément, Jean Cocteau, d'un événement survenu dans le film *Orphée*. Les univers et les temps se mélangent ici. Le fait que cette phrase soit prononcée à l'envers suggère qu'elle provient d'une autre époque. Après cette inversion, la caméra passe à un plan large montrant la table, le pot, Cégeste d'un côté et le poète de l'autre. Le masque revient sur le visage de Cégeste dans un mouvement rétrograde, similaire à la phrase prononcée précédemment à l'envers. Or cette fois, il le saisit et le place violemment sur le visage du poète en lui ordonnant fermement « *Obéissez* ». En effet, comme l'a mentionné précédemment Cégeste, la déesse a donné un ordre qui ne peut être ignoré. Lorsque le masque touche le visage du poète, celui-ci change. Il devient soudain calme et hypnotisé, comme un robot dénué d'émotions ou de plaintes. L'influence du masque est clairement démontrée. Le poète retire alors doucement le masque et déclare : « *J'obéis* ». En effet, lorsque la mort frappe à la porte, il n'y a pas de choix. Pour le poète, c'est la mort. Le



Figure 52. Le poète forcé à porter le masque de squelette.

⁵⁴ *Ibid.*

poète prend sa fleur et suit Cégeste pour être jugé quant à sa quête d'immortalité et à sa fleur qui a été ressuscitée.

Enfin, parlons du symbolisme de la fleur d'hibiscus. Elle est symbole de beauté et d'élégance, mais également de renouvellement et de transformation. Quand cette question a été posée à Jean Cocteau, il a répondu par :

C'est une fleur magnifique, rouge sombre, avec un pistil vigoureux. Une fleur très bizarre, très inquiétante, moins prétentieuse que l'orchidée. [...] Dans le film, la fleur joue un rôle parallèle au mien. Un rôle résurrectionnel. Elle meurt. Je la ressuscite sur l'ordre de Cégeste⁵⁵.

En effet, cette fleur symbolisant le renouvellement, porte le secret de l'immortalité, tel un sphinx qui meurt à chaque fin du printemps pour renaître à nouveau, encore et encore. Vers la conclusion du film, le poète présente sa fleur à la déesse. Les deux gardes déguisés en chevaux noirs, associés par une croyance ancienne et universelle aux ténèbres et à l'enfer⁵⁶, confirment que la déesse Minerva représente aussi la déesse de la mort. La déesse, revêtue d'une armure et tenant une lance, rejette la fleur ressuscitée et par conséquent tue le poète en le transperçant. Les gardes masqués de chevaux noirs retirent délicatement la lance du corps du poète et le transportent jusqu'à son lit funéraire, sous le regard des gitans qui observent. Les masques des chevaux noirs symbolisent le passage du poète dans le monde des morts, son entrée dans le royaume des ténèbres. Cependant, lorsque le sang du poète est versé, vibrant d'un rouge vif qui contraste avec le noir et blanc du film, la fleur, toujours présente à l'endroit où le poète a été tué, prend également cette teinte rouge vif, signe de sa résurrection, de la vitalité qu'elle a gagné au moment de la mort du poète. En effet, grâce à sa réussite à ressusciter la fleur, le poète n'est pas mort. Deux petits masques circulaires, représentant des yeux ouverts, apparaissent sur ses paupières closes, tandis qu'une fumée blanche s'échappe de sa bouche. Le poète demande aux gens qui l'entourent de feindre des larmes. Jean Cocteau parle de cette scène :

Mais, ressuscitée (la fleur), elle ne plaît pas à la déesse de la Raison, Minerve, à qui je l'offre. Et c'est pourquoi Minerve me transperce de sa lance. Et là, pour moi, c'est encore une fausse mort puisque, entouré par les gitans [...] je dis : « *Faites semblant de pleurer, mes amis, comme je fais semblant d'être mort*⁵⁷. »

⁵⁵ PILLAUDIN, Roger et COCTEAU, Jean. *Jean Cocteau tourne son dernier film* : (journal du testament d'Orphée). *op. cit.*, pp. 104-105.

⁵⁶Cheval et la mort. In : *Encyclopédie de l'Agora* [En ligne]. Disponible sur : http://agora.gc.ca/thematiques/mort/dossiers/cheval_et_la_mort_le (Consulté le 18 Avril 2024).

⁵⁷ *Jean Cocteau tourne son dernier film*, *op. cit.*, pp. 104-105.

En effet, ces mêmes yeux sont également portés par la déesse Minerve. Ces types d'yeux, mentionnés dans l'introduction, évoquent l'au-delà et l'immortalité. Cela suggère que le poète est désormais immortel, tout comme la déesse. En effet, le poète se redresse soudainement d'une position mortuaire à la position debout. Ce geste, semble en effet surnaturel, et donne l'impression que le poète est maintenant semblable à un dieu, à un être céleste. Ce plan confirme le triomphe de la résurrection de la fleur du poète, de la perpétuité de son œuvre et par suite, de sa propre immortalité. Le poète a réussi à affronter la mort et l'oubli. Même s'il est tué, il demeure vivant à travers son travail.



Figure 53. Les masques de yeux de la déesse Minerve, semblable à ceux porté par le poète lors de sa mort. (Figure 8 dans l'introduction)

Bien que sa présence soit brève, le masque de squelette dans ce film a une influence sur l'ensemble de l'intrigue et symbolise la lutte contre la mort, à la fois personnelle pour Jean Cocteau et universelle dans son objectif humain, qui est de se confronter à la mort et d'aspirer à l'éternité. Cette analyse nous introduit à la partie suivante qui comprend la notion la plus importante du masque qui est d'aspirer à l'immortalité et au divin.

PARTIE III
ASPIRER AU DIVIN

Qu'est-ce que le divin ? Le divin est souvent perçu comme une force transcendante, sacrée et éternelle. Le mot « divin » renvoie au mot « dieu » qui est généralement considéré comme l'incarnation ultime de cette divinité. La croyance aux dieux est fortement liée à l'espoir de la persistance de notre vie humaine fragile même après son décès et à la peur de disparaître dans l'oubli et le néant. Cette ignorance concernant ce qui existe au-delà de notre existence terrestre a donné naissance à de nombreuses interprétations du divin. Les différentes cultures, croyances et traditions ont façonné des perceptions uniques de la divinité, conduisant à une diversité de représentations des dieux dans l'art, la religion et la mythologie. Les civilisations et les époques historiques se divisent souvent en fonction de leurs croyances religieuses, notamment par la distinction entre les croyances monothéistes et polythéistes. La croyance monothéiste se limite à la foi en un seul Dieu suprême, incarnée principalement dans les trois grandes religions : le judaïsme, le christianisme et l'islam. En revanche, les croyances polythéistes reconnaissent l'existence de plusieurs dieux et déesses, notamment dans les religions anciennes telles que l'Égypte antique, la Grèce antique et la Rome antique, ainsi que dans des religions modernes comme l'hindouisme et le shintoïsme. Entre toutes ces diverses croyances, quel est le visage Dieu ?

Commençons par les religions monothéistes. Dieu, le divin suprême et l'opposé de la mort. Comment représenter cet immortel positif, beau et sauveur ? Est-il même permis de représenter Dieu ?

Partons du Décalogue, ces commandements reçus de Dieu par Moïse au Sinaï et consignés sur des tables de pierre. Au début de ces « Dix Paroles » se trouve l'interdit de toute représentation figurée : « Tu ne te feras pas de statue, ni aucune forme de ce qui est dans le ciel, en haut, de ce qui est sur la terre, en bas, ou de ce qui est au-dessous de la terre, dans les eaux » (Exode 20, 4 ; Deutéronome 5, 8). Ce commandement négatif intervient dans un contexte de lutte contre l'idolâtrie : « Tu n'auras pas d'autres dieux en face de moi » dit le verset précédent ; quant aux deux versets suivants, ils ordonnent de ne point « se prosterner devant (ces divinités) », sous peine de déclencher la colère du « Dieu jaloux » (v. 5-6)⁵⁸.

Dans la plupart des religions monothéistes, notamment dans l'islam et le judaïsme, il existe une interdiction stricte de représenter Dieu sous quelque forme que ce soit. Cette interdiction découle de l'idée de l'unicité et de l'incomparabilité de Dieu. Dans le christianisme, en particulier dans les traditions catholique et orthodoxe, il existe en effet une exception avec la représentation

⁵⁸ LEFEBVRE, Philippe, « Peut-on représenter Dieu ? Un questionnement dans la Bible », *Études*, 2016/3 (Mars), pp. 63-72. Disponible sur : < <https://www.cairn.info/revue-etudes-2016-3-page-63.htm> >

de Jésus-Christ, notamment à travers l'iconographie religieuse. Cela découle de l'incarnation, présente dans le *Nouveau Testament*, qui est la croyance selon laquelle Dieu s'est fait homme en Jésus-Christ, ce qui permet une représentation humaine de Dieu. C'est pourquoi, dans les films représentant le Christ, il n'y a pas besoin de masque ; le Christ est représenté comme un être humain normal. Dans les deux cas, en dehors des représentations humaines et de l'incarnation, nous n'avons pas d'image de la véritable apparence de Dieu. Dans le christianisme, c'est Dieu qui s'est incarné pour que l'on puisse le voir, mais quelle est son apparence avant l'incarnation ? À quoi ressemblerait-il ? Tout cela reste inconnu. En revanche, les caractéristiques de Dieu demeurent les mêmes. Il est toujours associé à des symboles de pureté, de lumière et de transcendance. En raison de ce manque de représentations et de présence physique, les humains ont désigné des personnes qui, selon eux, représentent la parole de Dieu. D'après Jacques-Bénigne Bossuet, évêque et théologien français du 17^e siècle, le roi est considéré comme représentant Dieu :

Les princes agissent donc comme Ministres de Dieu et les lieutenants sur la terre. C'est par eux qu'il exerce son empire. C'est pour cela que le trône royal n'est pas le trône d'un homme, mais le trône de Dieu même. [...] Saint Paul après avoir dit que le prince est le Ministre de Dieu, conclut ainsi : « il est donc nécessaire que vous lui soyez soumis non seulement par la crainte de sa colère mais encore par l'obligation de votre conscience. (Rom 13.5.)⁵⁹.

Cependant, bien que le roi possède une apparence humaine loin de celle de Dieu, il le représente uniquement à travers ses paroles et ses actions. Ainsi, si l'on enlève le visage du roi, aurons-nous une interprétation plus proche de Dieu ? Pour la représentation du Divin à travers le masque au cinéma, et en se basant sur cette relation historique que les humains ont établie entre les rois et Dieu, il est important de choisir le personnage d'un roi. Pour pouvoir plonger dans la représentation de Dieu, il faudrait un roi sans visage humain, ce qui fait de Baudouin IV, le roi lépreux, le meilleur choix. Ce qui rend cette représentation de ce roi dans *Le Royaume des Cieux* (2005) de Ridley Scott encore plus intéressante, c'est qu'en plus d'être une figure historique réelle, il n'y a aucune trace de lui portant un masque. Ce masque est en fait un choix purement cinématographique pour représenter le divin. Cela fait de ce film, qui remplira la première section de la partie sur l'aspiration au divin, le choix parfait pour illustrer le divin à travers un masque.

⁵⁹ BOSSUET, Jacques Bénigne, *Principes sur la fidélité due aux rois, extraits de M. Bossuet, dans sa Politique tirée de l'Écriture sainte, par M. l'abbé de Villiers*. Paris : l'imprimerie de d'Houry, 1771, pp. 3-4. (Traduit de l'ancien français)

En revanche, dans les religions polythéistes, l'inspiration première des civilisations pour représenter les dieux n'est rien d'autre que la nature. Les dieux ont souvent été associés à des éléments immortels de la terre tels que les montagnes, les mers et le ciel. Par contre, les montagnes et les mers ne sont pas éternelles dans le temps. Elles nécessitent des millions d'années pour se former, mais elles ne sont pas immortelles. C'est le contraste entre leur longue existence, qui s'étend sur des millions d'années, et la courte durée de vie d'un être humain, d'environ une centaine d'années au maximum, qui les rend éternelles aux yeux des humains. Les animaux ont également été considérés comme des représentations du divin, avec une hiérarchie basée sur leurs pouvoirs et leur beauté. Bien que leur vie soit plus brève que celle des humains, les animaux sont souvent perçus comme éternels en raison de leur apparence similaire. Un oiseau dans le ciel vole aujourd'hui et un autre volera demain. Même s'ils sont deux oiseaux différents, leur apparence physique et leurs gestes identiques donnent l'impression qu'ils forment un seul organisme. Dans un certain sens, leur cycle de vie semble éternel, renforçant ainsi l'idée de la permanence du divin dans le monde naturel. Cet aspect du divin renvoie également à l'idée politique du masque évoquée précédemment. Le masque peut être un symbole de révolution car à chaque fois qu'il est porté, la révolution reprend vie. Le masque représente la même apparence et le même geste de résistance, même si différents individus le portent. Pour illustrer ce second aspect du divin à travers le masque, le film le plus approprié est *Judex* (1963) de Georges Franju. La résistance y porte une tête d'oiseau, ce qui nous permettra d'aborder la notion du divin à la fois dans son aspect politique et dans sa connexion avec la nature. Ainsi, ce film constituera la deuxième section de la partie sur l'aspiration au divin.

1. *Le Royaume des Cieux* (2005) de Ridley Scott : Le Roi-Dieu

Jérusalem, l'une des villes continuellement habitées les plus anciennes du monde, a subi deux destructions, elle a été assiégée vingt-trois fois, attaquée cinquante-deux fois, et a été capturée et recapturée quarante-quatre fois⁶⁰. Parler de la réalité de Jérusalem représente un défi en soi. Les trois religions abrahamiques ont émergé de cette « Terre Sainte » et l'emplacement de cette ville représente un des endroits les plus culturellement, économiquement et stratégiquement cruciaux du monde antique et médiéval. Bien qu'il soit vrai que les trois religions abrahamiques ont toujours coexisté sur cette terre, chacune a trouvé un moyen de la conquérir et de la mettre sous siège pour des raisons politiques, religieuses et de pouvoir. Le film *Le Royaume des Cieux* a tenté de représenter cette ville à l'une de ses époques les plus cruciales. L'intrigue offre une perspective fictive de ce qui s'est déroulé à Jérusalem au XIIe siècle, notamment lorsque les croisés avaient pris possession de la ville avant de la perdre face à Saladin. Cet événement a marqué un changement majeur dans le pouvoir de l'époque. L'histoire suit Balian, un forgeron du village, qui vit en deuil après le suicide de sa femme, suite à la perte de leur enfant. Il suit son père éloigné, le baron Godfrey, à Jérusalem. Après un périple dangereux vers la cité sainte, le jeune homme succède à son père et intègre la suite du roi lépreux Baudouin IV. Ce dernier s'efforce de maintenir la paix malgré les menaces de Saladin, le premier sultan d'Égypte et de Syrie. Cependant, cette paix est mise en péril par le traître Guy de Lusignan, désireux de déclencher un conflit avec les Musulmans pour ses propres intérêts politiques et personnels. Le sujet que le film tente d'aborder est déjà vaste et très sensible. Même s'il a fait de son mieux en termes visuels et de musique, ce film ne peut s'empêcher de paraître surestimer certains faits, avec le protagoniste passant de simple forgeron à chevalier et seigneur sage et intrépide en quelques mois seulement. Il y a un aspect conte de fées dans un sens négatif. Le manque d'expressions faciales du protagoniste face à des problèmes majeurs a rendu très difficile la poursuite du film jusqu'à la fin. La seule raison pour laquelle ce film est évoqué dans cette analyse concerne les brèves scènes mettant en scène le roi

⁶⁰ SAWE, Benjamin Elisha, « How Many Times Was Jerusalem Destroyed ? », in : *WorldAtlas* [En ligne]. Le 21 janvier 2019. Disponible sur : <<https://www.worldatlas.com/articles/how-many-times-was-jerusalem-destroyed.html>> (Consulté le 22 avril 2024) (Traduit de l'anglais).

Baudouin IV et son portrait avec un masque de fer. En effet, le roi Baudouin IV est l'un des rares éléments qui rendent ce film un tant soit peu intéressant.

Avant de comprendre l'importance de la représentation du roi dans ce film, Il faut plonger dans les profondeurs de l'histoire réelle de Jérusalem et du roi Baudouin IV. Jérusalem, étant perçue à l'époque comme une récompense ultime, un symbole de liberté et de sainteté, n'a pas toujours été un endroit propice à la vie, surtout avec des menaces constantes et des guerres fréquentes. Jérusalem est décrite dans son aspect violent dans un ouvrage intitulé *Tales of a Tortured Town: In Jerusalem's history, holiness routinely went hand in hand with homicide (Récits d'une ville tourmentée : Dans l'histoire de Jérusalem, la sainteté allait régulièrement de pair avec l'homicide)* par Tibor Krausz, qui écrit :

Pendant la majeure partie de son long passé, Jérusalem, cet objet vénéré du désir millénaire des Juifs, n'était pas un endroit heureux pour eux. Souvent, ce n'était pas non plus très agréable d'être chrétien ou musulman là-bas [...] Chaque nouveau dirigeant - Romains, Byzantins, Perses, Arabes, Catholiques, Ottomans - s'est impliqué à laisser sa marque sur le paysage spirituel de la ville tout en cherchant à effacer celles de ses prédécesseurs. Par conséquent, peut-être le meilleur moyen de penser à Jérusalem n'est pas comme à une seule ville mais comme à une série de villes qui ont évolué au fil du temps, se succédant les unes aux autres, autour d'un seul point d'ancrage qui relie le dessein divin à une géographie mondaine tangible : le Mont du Temple⁶¹.

En résumé, Jérusalem incarne le désir ultime et le rêve partagé des religions abrahamiques, mais elle est aussi une ville imprégnée de sang, où chaque envahisseur efface cruellement les traces de ses prédécesseurs. Elle semble si magnifique dans les poèmes et les fantasmes mais en réalité, sur terre, elle était profondément corrompue. Jérusalem a une histoire complexe avec des périodes de coexistence ainsi que des conflits entre les communautés religieuses. De nombreux rois et conquérants, de toutes religions, ont œuvré à l'amélioration de Jérusalem et à la promotion de la liberté de pratique religieuse pour tous. De ces rois, nous nommons le roi lépreux Baudouin IV, qui est considéré comme l'un des rois chrétiens les plus respectés de l'histoire médiévale. Les chrétiens, les musulmans et les juifs coexistaient à Jérusalem sous le règne de Baudouin IV, chaque communauté étant autorisée à pratiquer sa foi sans crainte de persécution.

⁶¹ KRAUSZ, Tibor, « Tales of a Tortured Town », in Jerusalem's history holiness routinely went hand in hand with homicide, in : *The Jerusalem Report*. Le 26 septembre 2011, p. 40.

Le roi Baudouin IV, décédé à l'âge de 23 ans, a défendu Jérusalem jusqu'à la fin. Il a gagné le respect de nombreuses personnalités à travers le monde, y compris celui de Saladin lui-même. Le roi et le sultan sont parvenus à des périodes de paix. En effet, tous les traîtres et ceux qui planifiaient des coups de force et de pouvoir attendaient la mort du roi lépreux. Dans un article nommé « Baldwin IV: The life of the Leper King (Baudouin IV : La vie du Roi Lépreux) » paru dans le magazine *Medieval Welfare*, Kim Stubb parle des qualités de ce roi :

Le futur roi Baudouin IV a grandi à la cour de son père et, selon son tuteur, l'historien Guillaume de Tyr, a montré dès son jeune âge de grandes qualités de dirigeant. Il était un excellent cavalier, possédait une mémoire remarquable, une intelligence aiguisée et était "enclin à suivre de bons conseils". Tragiquement, à l'âge de neuf ans, il a été diagnostiqué de la lèpre, une maladie qui au Moyen Âge était interprétée comme un signe du mécontentement de Dieu. Les lépreux étaient exclus de la société, contraints de vivre dans des colonies isolées appelées léproseries ou réduits à mendier. Malgré cela, lorsque le père de Baudouin est décédé le 11 juillet 1174, les nobles chrétiens convinrent à l'unanimité qu'il devait lui succéder et quatre jours plus tard, à l'âge de seulement treize ans, il fut couronné roi de Jérusalem⁶².

Il a remporté de nombreuses victoires et a empêché l'invasion de Jérusalem malgré son entourage de régions musulmanes voulant récupérer Jérusalem. Sa plus grande victoire fut à Montgisard contre Saladin lorsqu'il n'avait que 16 ans. Malgré la détérioration de la santé de ce roi et la perte progressive de l'usage des membres de son propre corps, il a toujours mené ses soldats à la guerre. Il a tenté d'éloigner Guy de Lusignan, le deuxième mari de sa sœur, du trône en raison de son incompetence. Cependant, les menaces d'invasion et le chaos en son absence n'ont pas attendu sa mort. Dans un dernier souffle, il a même révoqué l'autorité de Guy de Lusignan et repris le commandement du royaume. Rassemblant son armée, il a ordonné qu'il soit placé sur une civière suspendue entre deux chevaux et, de cette manière, il a de nouveau conduit les chrétiens au combat. Dans une dernière tentative de paix, il a désigné son neveu de cinq ans, Baudouin de Montferrat, comme héritier. Mais ce dernier est décédé un an après, et de là, la paix de Baudouin IV a été perdue, et les croisés ont rapidement perdu Jérusalem⁶³.

Après cette brève introduction sur Jérusalem et le roi Baudouin IV, et avant d'aborder la représentation de Baudouin dans le film *Le Royaume des Cieux* ainsi que l'importance de son masque, il est crucial de se pencher également sur la perception du roi par le monde médiéval. Précédemment, dans les films déjà analysés, en particulier dans *Les Yeux Sans Visage* et *Le*

⁶² STUBBS, Kim. « Baldwin IV: The Life of the Leper King », in : *Medieval Warfare*, vol. 6, no. 1, 2016, p. 36. Disponible sur JSTOR : <<https://www.jstor.org/stable/48578534>> (Consulté le 23 avril 2024) (Traduit de l'anglais).

⁶³ *Ibid.*, p. 37.

Fantôme de l'Opéra, nous avons exploré la manière dont la société stigmatise et juge les personnes défigurées, les repoussant au point de les transformer en monstres. Dans le cas du roi lépreux, qui est aussi défiguré aussi bien corporellement que facialement, nous observons des perspectives sociales similaires. Cependant, cette fois-ci, il ne s'agit pas d'une jeune fille ordinaire comme Christiane ou d'un inconnu défiguré de naissance comme Erik. Dans ce cas, la personne défigurée est un roi, la représentation du divin sur terre, comme l'a déjà mentionné Jacques-Bénigne Bossuet. Dans la scène où le roi lépreux fait son apparition dans le film *Le Royaume des Cieux*, il s'est introduit ainsi : « *Je suis un lépreux. Cette maladie, disent les Sarrasins, est la vengeance de Dieu contre la vanité de notre royaume. Aussi misérable que je sois ici, les Arabes disent selon leur livre que le châtement qui m'attend en enfer est plus sévère et durable. (Un bref sourire ironique) Si c'est vrai, je trouve cela injuste*⁶⁴. » En effet, une maladie telle que la lèpre pour un roi n'a pas été simplement perçue comme un outil de stigmatisation ou de pitié, mais a été interprétée comme un message de Dieu, comme une malédiction et un châtement. Ce n'est pas le cas seulement pour les Musulmans mais de même pour les Chrétiens Occidentaux. Mark Gregory Pegg évoque cela dans son article « Le Corps et l'Autorité : La Lèpre de Baudouin IV » :

Le 5 juillet 1174, Baudouin IV fut sacré et couronné sixième roi latin de Jérusalem. Il était âgé de treize ans et atteint de la lèpre. Sept ans plus tard, selon l'encyclique *Cor nostrum* du pape Alexandre III, ce corps lépreux troublait l'harmonie du royaume de Jérusalem et empêchait les habitants d'outre-mer de protéger la Terre sainte contre les armées de l'Islam. « Car il n'y a pas de roi qui puisse gouverner cette terre, puisque cet homme, Baudouin, qui tient les rênes du royaume, a été châtié par un juste châtement de Dieu, comme nous croyons que vous le savez, et si gravement qu'il peut à peine supporter les supplices que subit son corps. Quel grave dommage, hélas, quelle perte terrible pour les personnes et les biens doit donc subir, à cause de ses péchés, cette terre pour laquelle nos pères ont répandu leur propre sang, lors du combat qu'elle mena jadis contre les Gentils ; et ce n'est pas sans une grande émotion du cœur que nous évoquons ce souvenir ; et les hommes dévoués à la foi de Dieu ne peuvent admettre d'un cœur léger un tel désastre pour les fidèles. » La métaphore corporelle que *Cor nostrum* exprimait de manière si troublante - où l'on voyait une corrélation du corps et de la société ; où la maladie, notamment la lèpre, dans le corps d'un roi provoquerait une catastrophe dans le corps d'un royaume⁶⁵ [...]

En plus, au cours de la même décennie, Chrétien de Troyes, un poète français, évoque dans son œuvre *Perceval*, un « Roi Pêcheur » qui n'est rien d'autre qu'une représentation poétique de

⁶⁴ RIDLEY, Scott (réalisateur) et MONAHAN, William (scénariste), *The Kingdom of Heaven*. [Scénario]. Produit en film par 20th Century Studios, 2005, 144 minutes, p. 52 (Traduit de l'anglais).

⁶⁵ PEGG, Mark Gregory and REGNOT, Franz. « Le corps et l'autorité : la lèpre de Baudouin IV », in : *Annales : histoire, sciences sociales (French ed.)*. 1990. Vol. 45, n° 2, p. 265.

Baudouin IV⁶⁶. Alors, ce roi a été accusé de grands péchés qui affaiblissent son corps et qui, par conséquent, entraîneront la ruine du royaume de Jérusalem. Il est important de comprendre que ce que nous observons ici n'est pas simplement une dénonciation d'une personne envers une autre, mais plutôt du Pape, à la tête de l'Église occidentale envers le roi de Jérusalem. À ce stade, il ne s'agit plus simplement de mots, mais d'une arme politique. Mark Gregory Pegg affirme cela :

Pour l'Église et les royaumes européens nouvellement centralisateurs de la fin du XIIe siècle - et notamment pour les ecclésiastiques lettrés et la noblesse séculière - le corps était devenu un lieu géométrique des droits dans les rapports sociaux et, de là, l'image de la société. En outre, ces droits se fondaient sur une accusation de lèpre. Être accusé de lèpre, c'était être accusé d'une indécence, d'une incapacité biologiquement déterminée. Invérifiable et irréfutable, cette accusation était donc une arme politique puissante. Il ne devait y avoir aucune ressemblance entre le corps physique lépreux et le corps social, et l'on refusait donc aux lépreux la possibilité d'avoir des droits et d'appartenir à la société⁶⁷.

En revanche, même si les musulmans et les chrétiens occidentaux ont considéré cette maladie comme un châtement pour ce roi, ce n'était pas le cas pour l'Orient Latin, qui ne percevait pas la lèpre de son roi comme une menace pour le royaume. Cette différence de perspective découle de la dichotomie augustéenne de Saint Augustin, qui distingue l'âme du corps. L'âme est une image de Dieu, d'esprit, tandis que le corps est une image du monde, de la matière⁶⁸. Mark Gregory Pegg explique davantage :

[...] La nature d'un individu était jugée en fonction de la chaîne ordonnée, dynamique et progressive qui existait entre le corps et l'âme. Dans l'accord de la matière et de l'esprit, qui faisait entendre l'essence d'un individu, c'était la plus grande intensité du second, plus proche de Dieu, qui exerçait une force d'attraction sur la première et la faisait monter vers son propre niveau. C'était de cette attraction où les ressemblances se formaient que naissait l'accomplissement spirituel de l'individu. En tant que maillon visible de cette chaîne, le corps était la matière sensible grâce à quoi se révélait l'esprit insensible⁶⁹.

Bien que certains pourraient interpréter ce récit comme le corps révélant la réalité spirituelle et condamnant également le corps du roi Baudouin IV qui avoue ses péchés à son entourage, il est important de noter qu'il existait néanmoins une grande distinction entre les perspectives de l'Orient latin et de l'Occident. Le fait que la noblesse et le clergé de Jérusalem aient accepté et couronné Baudouin IV comme roi est un indicateur majeur montrant que, pour eux, le centre du pouvoir et

⁶⁶ *Ibid.*, p. 266.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.* p. 267.

⁶⁹ *Ibid.*

le fondement des droits ne résidaient pas dans le corps du roi. La domination du corps n'était clairement pas une nécessité pour un homme ou un monarque⁷⁰. Mais pourquoi cette différence de perspective ? Qu'est-ce qui existait dans le royaume de Jérusalem qui n'existait pas en Occident ?

Plusieurs facteurs sont attribués à cette différence. À Jérusalem, il y avait une coexistence religieuse, composée principalement de Juifs, de Chrétiens et de Musulmans, contrairement à l'Occident, qui était principalement chrétien. De plus, Jérusalem était constamment menacée par des invasions, ce qui poussait les gens à respecter les rois pour leur manière de défendre et de maintenir la paix dans la région et entre les communautés religieuses, plus que pour leur physique et leur apparence. À tous ces facteurs s'ajoute un facteur très important, évoqué dans le film *Le Royaume des Cieux* et également analysé par Mark Gregory Pegg :

À la suite de la première croisade, seul un petit nombre de colons resta en Orient. Dans ces premières années, la noblesse n'avait ni ordre social bien marqué ni cohésion. Seul le roi jouissait d'un statut défini et son autorité constituait la principale source de pouvoir. Le roi créa plus ou moins consciemment la stabilité en dirigeant l'énergie et les aspirations des chevaliers vers la conquête de terres autour de Jérusalem et qui étaient toujours aux mains des musulmans. Les chevaliers entrèrent au service du roi comme vassaux, ils reçurent des fiefs en terres ou en argent, ou bien ils restèrent directement au service de la couronne. Le pouvoir personnel du roi sur ses sujets restait indispensable. Les rois devaient maintenir constamment entre eux et avec leurs sujets des rapports personnels et très directs. [...] La structure hiérarchique du royaume de Jérusalem était donc remarquablement simple, par rapport à l'aristocratie différenciée d'Occident⁷¹ [...]

De cette différence de noblesse entre l'Occident, où elle est strictement héréditaire et où il n'y a pas de voie pour la classe pauvre pour y parvenir, nous pouvons comprendre la perspective de Jérusalem dans le film : « *Savez-vous ce qui se trouve en Terre Sainte ? Pas ce que dit l'Église, mais ce qui s'y trouve vraiment ? Un nouveau monde. Un homme qui en France n'avait pas de maison est en Terre Sainte le maître d'une cité. Celui qui était le maître d'une cité mendie dans le caniveau. C'est là la fin du monde où vous n'êtes pas ce que vous êtes né, mais ce que vous avez en vous-même la capacité d'être*⁷². », « *Aucun homme n'a jamais eu autant besoin d'un nouveau monde. Imaginez votre péché et votre douleur effacés. Tout*⁷³. » Ces répliques du film font écho à la réalité. En effet, Jérusalem, malgré son passé sanglant, représentait un nouveau monde pour les

⁷⁰ *Ibid.*, p. 275.

⁷¹ *Ibid.*, p. 276.

⁷² RIDLEY, Scott (réalisateur) et MONAHAN, William (scénariste), *The Kingdom of Heaven*. [Scénario]. *op. cit.* p. 26.

⁷³ *Ibid.*, p. 7.

Croisés venus combattre au Moyen-Orient. Un homme, un simple chevalier, pouvait établir une relation directe avec le roi et accéder à la noblesse, un événement presque impossible dans l'Occident cruel envers les pauvres. C'est vrai que la réalité est considérablement romantisée et idéalisée dans le film, mais nous ne pouvons pas ignorer qu'il y a un certain degré de réalité, au moins dans le cas des croisés. Il est même évident de dire que Jérusalem est dépeinte dans le film comme un paradis où tout le monde est égal, et où la relation avec Dieu est directe, semblable à la relation directe avec le roi et à l'accès à la noblesse possible pour tout homme.

Après ces détails approfondis sur la perception du monde envers Jérusalem et le roi lépreux, et après avoir confirmé qu'il y a une certaine idée de paradis dans la représentation de Jérusalem dans le film, il est temps d'analyser l'usage du masque dans *Le Royaume des Cieux*. Le roi lépreux, souvent perçu par la plupart du monde occidental comme un pécheur, est en réalité une représentation du divin. Cette représentation ne se limite pas seulement à la relation du roi avec la sagesse divine dans le film. Avec l'aide du masque, le film présente Baudouin IV comme une représentation directe du Christ. L'analyse du film viendra étayer cette hypothèse.

Dans le film *Le Royaume des Cieux*, le roi Baudouin IV est dépeint portant un masque pour dissimuler la défiguration de son visage due à la lèpre mais, en effet, comme mentionné précédemment, il n'existe aucune trace historique selon laquelle le roi Baudouin IV aurait porté un masque. Cette caractéristique supplémentaire a été ajoutée uniquement pour le scénario du film. Dans cette production cinématographique, Baudouin porte un masque en métal avec des traits bien définis et acérés. Avec ce masque comportant également des sourcils et une barbe sculptée dans le fer, le roi porte un voile et des vêtements blanc. Pourquoi le choix du fer ? Le fer est un matériau très symbolique dans la fabrication des masques. La première pensée qui nous vient à l'esprit est la légende de l'homme au masque de fer. De nombreux mystères entourent cette légende, cet homme ayant été emprisonné pendant le règne de Louis XIV, et plusieurs théories ont été inventées et analysées pour expliquer pourquoi son identité était dissimulée derrière un masque de fer. C'est pourquoi le fer, comme mentionné dans l'introduction, évoque l'idée d'emprisonnement en raison



Figure 54. La première apparition du roi Baudouin IV dans *Le Royaume des Cieux*.

de sa nature dure qui rappelle les barreaux d'une prison. Mais l'emprisonnement n'est pas la seule connotation associée au fer. En raison de sa résistance et de sa légèreté par rapport à d'autres matières dures comme la pierre, le fer a été également utilisé pour les masques de guerre. Ces derniers sont portés par les soldats du monde antique et médiéval, en particulier en Grèce, à Rome et au Japon. Des masques de guerre ont également été découverts en Russie, en Iran et au Tibet. La forme varie de celle d'un être humain à celle ressemblant à des animaux et à des monstres⁷⁴. De même, les raisons peuvent varier, mais la plus importante était d'inspirer la peur chez ceux qu'ils affrontaient tout en se protégeant pendant les batailles, surtout avec les masques effrayant de monstres et de démons de fer. Le masque utilisé dans le film, qui apparaît même dans une scène avec des motifs gravés, ressemble le plus aux masques trouvés au Tibet. Selon Donald J. La Rocca, conservateur d'armes et d'armures dans au musée métropolitain de l'art à New York :

Ce rare et énigmatiquement beau masque de guerre, exceptionnellement rare, est l'un des deux seuls exemples connus du Tibet. Le masque est subtilement forgé en fer pour représenter un visage humain ou divin, audacieusement damasquiné en or avec des volutes ressemblant à des flammes pour les sourcils, autour de la bouche et encadrant le visage. Le damasquinage est une technique spécialisée de travail des métaux qui consiste à marquer la surface de fer avec une série de fines lignes croisées, puis à inciser du fil d'argent ou d'or dans le damasquinage pour créer des motifs vifs⁷⁵.



Figure 55. Un masque rare du Tibet, présent dans le musée métropolitain.

La fonction du masque en fer du roi Baudouin IV dans *Le Royaume des Cieux* n'est donc pas simplement de dissimuler la déformation du visage et de démontrer l'autorité et la crainte envers les ennemis, mais surtout de présenter un visage « divin ». Examinons ce masque à la lumière de l'évolution du roi tout au long du film.

Commençons par la première scène qui introduit le roi Baudouin IV. Dans sa première apparition, nous le voyons d'abord de dos, puis dans un plan rapproché, sa main bandée anticipe son état. Après, le masque est partiellement visible avec un reflet de lumière, et il devient

⁷⁴ Editorial Team, « What Are War Masks? War Masks from History and Their Purpose », in : *Krudo Knives* [En ligne]. Le 27 avril 2021. Disponible à : <<https://www.krudoknives.com/krudo-khronicles/what-are-war-masks/>> (Consulté le 23 avril 2024).

⁷⁵ LA ROCCA, Donald J. War Mask, MetCollects. *The Metropolitan Museum of Art*. [En ligne]. Disponible à l'adresse : <<https://www.metmuseum.org/art/online-features/metcollects/feature>> (Consulté le 23 avril 2024) (Traduit de l'anglais).

clairement visible lorsqu'il se lève. Cette première scène représente en même temps la première et la dernière fois où nous voyons le roi se tenir debout avec une posture droite et sans assistance ainsi que bouger avec aisance. Au fil des scènes suivantes, sa santé se détériore progressivement, et le niveau du masque descend progressivement jusqu'à son lit de funérailles plus tard dans le film, où il est retiré par sa sœur. Son vrai visage devient alors visible, un visage déformé où les caractéristiques sont mélangées et à peine reconnaissables. Un visage, en effet, très laid et inhumain. Après l'introduction du roi dans le film, l'histoire se dévoile et l'un des traîtres, nommé Raynald de Chatillon, attaque avec l'aide de Guy de Lusignan, le mari de la sœur du roi, des musulmans. Saladin réagit à cet incident et attaque. Le roi lépreux avance avec ses troupes pour trouver une solution et établir la paix avec

Saladin. Son masque, contrairement à sa première apparition, est maintenant orné de gravures et de dessins. Similaire au rare masque tibétain exposé au musée métropolitain à New York, ce qui amplifie l'aura du divin sont les motifs gravés avec la technique du damasquinage. Ainsi, le masque nous indique dans cette scène que c'est le



Figure 56. Le masque orné de gravures du roi Baudoin IV dans Le Royaume des Cieux.

moment où le roi sera le plus proche de Dieu. Le roi, bien que perché sur son cheval, montre des signes de fatigue, contrairement à son apparence dans la première scène. Après cet échange avec Saladin et leur accord sur le maintien de la paix, le roi retourne chez Raynald de Chatillon pour le réprimander. Cette scène est la plus importante du film, où la valeur et la signification du masque sont démontrées par une représentation directe du divin. Le roi descend de son cheval, et c'est la dernière fois que le masque est situé aussi haut. À partir de là, c'est une descente, et nous ne verrons plus le roi debout sur ses pieds. L'angle de la caméra est en contre-plongée pour montrer l'importance du roi, du divin qui descend d'en haut, contrairement à Raynald qui est à genoux. L'angle de la caméra et notre perspective en tant que spectateurs, est alors au niveau du traître, face

à la divinité. À ce moment, le roi prononce la phrase la plus importante du film : « *Je suis Jérusalem, et toi, Raynald, donne-moi le baiser de la paix*⁷⁶. »

Le roi enlève son gant, et une main déformée, pleine de blessures et de sang, apparaît. Le plan rapproché d'une main avec des bandages que nous avons vu dans la première scène devient un plan rapproché d'une main sans gant, extrêmement répugnante. La grande bague rouge du roi est placée sur cette main précise et non sur celle qui fonctionne encore, ce qui est extrêmement symbolique. La main du roi est la main du sang, la main de Jérusalem est la main du sang. Raynald commence à embrasser la main avec passion, comme un



Figure 57. La main du roi Baudoin IV dans *Le Royaume des Cieux*.

pécheur à la face d'un Dieu, et le roi finit par le frapper sévèrement avec cette même main. À partir de là, il n'y a plus d'angle en contre-plongée, juste un grand plan du roi qui tombe, fatigué, et de ses gardes qui l'emportent pour le mettre dans un lit portable.

C'est dans cette déclaration que réside l'importance du portrait de ce roi. Ce roi et son masque symbolisent premièrement Jérusalem, une ville qui arbore un masque magnifique de l'extérieur, étincelant et en fer, représentant les débuts des trois religions et les fondements des « croyances » humaines. Cependant, en réalité, cette ville est corrompue jusqu'à la moelle. Jérusalem aspire à la paix, tout comme notre roi lépreux, mais ne la recevra jamais. Deuxièmement, Cette descente du masque « divin » du haut d'un cheval jusqu'à être allongé sur un lit représente un sens très religieux ; l'incarnation de Dieu dans le christianisme et sa mort. En effet, jusqu'à son dernier souffle, le roi s'efforce de préserver la paix, mais c'est la cupidité et l'égoïsme de ceux qui l'entourent qui rendent cela impossible. Dans une certaine mesure, nous pouvons percevoir que toutes les souffrances du roi ne sont pas causées par ses propres péchés, mais par les péchés des gens au pouvoir, leur avidité et leur incapacité à s'accepter mutuellement. En effet, avec le corps du roi marqué de blessures, nous constatons que le masque divin crée une association avec l'image de Jésus-Christ, également couvert de blessures devant la croix symbolisant les péchés humains.

⁷⁶ RIDLEY, Scott (réalisateur) et MONAHAN, William (scénariste), *The Kingdom of Heaven*. [Scénario]. *op. cit.* p. 80.

Les actions de Raynald de Chatillon et ses semblables ont transformé cette belle ville de Jérusalem en un bain de sang constant, et le représentant de Dieu sur terre, le représentant du Christ, est devenu un roi lépreux. Effectivement, les humains se sont montrés si intolérants les uns envers les autres que, comme évoqué précédemment, l'Église d'Occident elle-même a condamné Baudouin IV. Nous pouvons constater que même après le sacrifice du Christ pour l'humanité, les humains n'ont pas tout à fait changé. De nombreux artistes et philosophes ont remarqué cela. On peut citer le célèbre réalisateur et scénariste russe, Andreï Tarkovski, dans son film *Andreï Rublev* (1966) : « *Tout est un cercle éternel et se répète encore et encore. Si Jésus revenait sur terre, ils le crucifieraient à nouveau.* »⁷⁷ Ce cercle éternel de l'homme, qui refuse d'accepter l'autre et qui ne sait pas vivre en paix, se répète sans cesse. En effet, l'histoire qui se répète et les guerres qui ne cessent pas contribuent largement à la pensée nihiliste et à la mort ou l'inexistence de Dieu, qui est évoquée par de nombreux philosophes, notamment le célèbre philosophe allemand Friedrich Nietzsche :

Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! Comment nous consolerons-nous, nous, les meurtriers des meurtriers ? Ce que le monde a possédé jusqu'à présent de plus sacré et de plus puissant a perdu son sang sous notre couteau — qui effacera de nous ce sang ? Avec quelle eau pourrons-nous nous purifier ? Quelles expiations, quels jeux sacrés serons-nous forcés d'inventer ? La grandeur de cet acte n'est-elle pas trop grande pour nous ? Ne sommes-nous pas forcés de devenir nous-mêmes des dieux pour du moins paraître dignes des dieux⁷⁸ ?

Cette représentation du roi lépreux est en effet la meilleure illustration du divin à travers le masque, car elle démontre une de ces multiples fois où l'humanité a tué l'idée de Dieu ou de la paix. Cette représentation n'est pas une simple intrigue de film, mais une réalité humaine. En effet, les conflits et les inégalités persistent à Jérusalem jusqu'à nos jours, où l'avarice et l'incapacité à tolérer continuent de régner et où le sang continue de couler sur le territoire. Jérusalem, une ville créée pour la paix mais qui ne l'a jamais connue.

⁷⁷ TARKOVSKY, Andreï, *Andreï Rublev* [Film], Columbia Pictures, 1966, 205 minutes.

⁷⁸ NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai Savoir* [En ligne]. Henri Albert, 1887. Edition Electronique : Les Échos du Maquis, 2011, p. 120.

2. *Judex* (1963) de Georges Franju : La Résistance Immortelle

Parlons donc du divin dans la résistance. Cet aspect explore comment la notion de divinité se manifeste au sein de la lutte, de la persévérance et de la résilience face à l'adversité. Avant d'explorer le monde de *Judex*, prenons un moment pour examiner l'influence qui lui a donné naissance. En effet, en évoquant l'univers des masques, des méfaits et de la justice, il est incontournable de mentionner la série *Fantômas*, composée de cinq épisodes muets réalisés par Louis Feuillade. Cette série policière, produite entre 1913 et 1914, regorge de rebondissements, de mystères et d'intrigues. L'inspiration de cette série vient des romans du même nom rédigés par Pierre Souvestre et Marcel Allain. Le personnage de Fantômas incarne un criminel machiavélique, habile dans l'art du déguisement et de la manipulation, dont le véritable visage demeure inconnu. Ce génie du mal, maître du crime, parvient constamment à échapper aux autorités grâce à sa ruse et à sa capacité à se métamorphoser en diverses identités. Sans scrupules, il est prêt à recourir à la violence et à la tromperie pour atteindre ses objectifs. Il incarne l'un des tout premiers grands et puissants antagonistes du cinéma des premiers temps. La série *Fantômas* a servi d'inspiration à de nombreux réalisateurs, dont le célèbre Georges Franju, qui souhaitait créer sa propre version avec son film *Judex* de 1963. En effet, Jacques Champreux, le petit-fils de Louis Feuillade, a même participé à l'écriture du scénario final du film. Dans cet univers policier et criminel, l'intrigue suit le mystérieux Judex, un justicier masqué qui se présente comme défenseur des opprimés et combattant de l'injustice. Sa cible principale dans le film est Favraux, un homme d'affaires corrompu et cruel. Le film entrelace des éléments de mystère, d'aventure et d'intrigue politique, créant une atmosphère captivante tout au long de l'histoire. Le personnage de Judex est fortement influencé par Fantômas, bien que Franju ait décidé de présenter Judex comme un héros sauveur de la justice contre la corruption. L'intrigue, notamment dans les quinze premières minutes, est remarquable, avec des scènes éblouissantes remplies de symbolisme. Franju demeure fidèle à l'esthétique du film muet et à son style visuel distinctif. Cependant, par la suite, l'intrigue semble s'égarer dans des relations forcées, et le scénario perd quelque peu sa cohérence. Malgré cela, le « Fantômas » de Georges Franju occupe une place spéciale dans son propre contexte, notamment grâce à une scène éblouissante qui a été largement analysée et célébrée : la scène du bal masqué. Ce bal masqué est présenté au cours des quinze premières minutes du film, après que Favraux a ignoré les avertissements de Judex, qui le mettait en garde de prendre conscience de ses méfaits et

de restituer la moitié de sa fortune à ses victimes avant minuit. L'ignorance de Favraux aboutit à son effondrement devant ses invités au bal masqué des fiançailles de sa fille, Jacqueline. Au sein du bal masqué, un thème récurrent dans le film émerge autour des oiseaux. Les masques d'oiseaux ont fait de nombreuses apparitions dans l'histoire humaine. Nous pouvons mentionner les masques des carnivals de Venise, qui présentent souvent des caractéristiques d'oiseaux, ainsi que le célèbre masque des médecins en forme de long bec blanc recourbé lors des épidémies de peste au XVII^e siècle. Cependant, la principale influence qui a incité Franju à utiliser des masques d'oiseaux dans cette fameuse scène est surtout son lien avec le surréalisme. Effectivement, nous retrouvons de nouveau le surréalisme caractéristique de Franju, qui montre une forte influence du célèbre peintre et sculpteur allemand, Max Ernst, membre éminent du mouvement surréaliste. Avec son style artistique distinctif, Ernst substitue dans plusieurs de ses tableaux les visages et les silhouettes humaines par toutes sortes de têtes et de corps d'oiseaux. Dans la scène du bal masqué de Franju, la plupart des invités portent des masques d'oiseaux simples et schématisés, placés sur les yeux dans un style "loup" avec un bec noir. Les masques variés d'oiseaux, les costumes et les robes élégantes, combinés aux vastes pièces richement décorées, aux longs couloirs, aux grandes portes, aux chandeliers, aux bougies, aux ombres et aux statues, forment une ambiance romantique de fantaisie. D'après Georges Franju, « l'insolite ne réside pas dans la forme, mais dans les situations, [...] et le fantastique se crée⁷⁹ ». En parlant de *Judex*, Franju explique également qu'une chose ne peut être poétique et fantastique « que si elle était réaliste... ou surréaliste. Mais le surréalisme est une forme de réalisme⁸⁰ ». Alors, d'une situation réaliste insolite se crée le fantastique et c'est en effet la juxtaposition de masques d'oiseaux dans cet environnement de bal masqué qui incarne parfaitement le surréalisme et le fantastique. Dans cette scène de fiançailles qui devrait être empreinte de beauté et de sérénité, nous trouvons des têtes d'oiseaux et des personnages cachés que nous ne pouvons pas identifier du premier regard. De plus, nous apprenons qu'un des personnages présents a menacé Favraux de mort lors de cet événement même. Cette situation est réaliste mais engendre une ambiance fantastique, où les personnages cachés derrière des masques d'oiseaux semblent être engagés dans une lutte symbolique indirecte et cette lutte se déroule dans un environnement contrasté, qui est censé être plutôt celui d'une célébration. En effet, cette lutte

⁷⁹ LABARTHE, André S. *Georges Franju, le visionnaire* [Documentaire]. 1997. 51 minutes. Disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=XVvaDnTqr98>> (consulté le 8 mai 2024).

⁸⁰ *Ibid.*

symbolique est bien visible puisque seuls les personnages principaux arborent des masques représentant des oiseaux uniques. Cette distinction n'est pas le fruit du hasard, chaque masque étant chargé de symbolisme en relation avec le personnage qu'il incarne et son rôle dans l'intrigue du film. Les trois masques des personnages principaux retiennent l'attention : l'aigle royal porté par Judex, le vautour porté par Favraux, et la colombe portée par Jacqueline.

Avant de plonger plus profondément dans la discussion sur ces masques, explorons d'abord la relation entre la résistance et le divin. Quelle est la relation entre cette lutte entre Favraux et Judex avec le divin ? Dans *Le Royaume des Cieux*, le roi lépreux, symbolisant la figure du Christ, démontre que le divin n'est pas séparé du monde humain et ne concerne pas uniquement la vie après la mort. Nous avons également observé à quel point le monde est injuste et dans les cas où Dieu est mort, tué ou ignoré à plusieurs reprises par les hommes, le monde reste injuste, et c'est contre cette injustice qu'une lutte terrestre se crée. Dans ce contexte, la lutte éternelle et la justice divine, souvent perçue religieusement, entre le plus grand bien représenté par Dieu et le plus grand mal représenté par le diable, se reflète également dans notre monde humain, dans la société entre les individus ainsi que dans l'intériorité de l'âme. La lutte du bien contre le mal prend différentes formes car il existe plusieurs maux. Voltaire, écrivain français du 18^e siècle, parle dans son livre *Candide* du problème du mal. Dans une étude de ce livre-même nommé *Les Thèmes du Mal et de la Providence dans Candide*, on distingue deux types de maux : le mal « physique », tel que la faim, la maladie et les catastrophes naturelles, et le mal « moral », qui est plus dangereux, comprenant la stupidité militaire, la guerre, le fanatisme religieux, la malhonnêteté commerciale et l'esclavage à des fins économiques. Selon cette étude :

Face à ce monde où le mal et le désordre règnent en maîtres, plusieurs attitudes sont possibles. Il existe d'abord l'attitude des profiteurs, de ceux qui aggravent le mal, de ceux qui admettent l'absence de lois morales et qui en profitent. [...] Tous cultivent à des degrés divers l'immoralité. Pour l'un, il s'agit surtout d'égoïsme forcené ; pour l'autre, de l'abus de pouvoir ; pour le troisième, l'escroquerie ; pour le dernier, le vol et la fourberie⁸¹.

Ainsi, certains individus immoraux tirent profit de la situation pour aggraver le mal et le considèrent comme une opportunité de s'enrichir aux dépens des autres. Comme mentionné précédemment dans *Le Royaume des Cieux*, les guerres de Jérusalem sont déclenchées

⁸¹ « Les thèmes du mal et de la Providence dans *Candide* », in : *Études littéraires* [En ligne]. Disponible sur : <<https://www.etudes-litteraires.com/voltaire/mal-providence-candide>> (Consulté le 24 avril 2024).

principalement par les actions avares des hommes de pouvoir semblables à Favraux dans le film *Judex*. En effet, ce dernier a eu recours à des pratiques malhonnêtes qui l'ont enrichi aux dépens des pauvres et, contre cela, une résistance émerge. Cette résistance vise à se confronter au « mal ». Dans cette logique, cette résistance se caractérise alors par le « bien ». Étant donné que, tout au long de l'histoire, le divin est souvent considéré comme le summum du bien, tandis que l'enfer et le diable incarnent le summum du mal, ces symboliques trouvent leur expression des plus petites luttes intérieures de l'humain jusqu'aux plus grandes luttes de la résistance. Ainsi, dans *Judex*, à travers le symbolisme des oiseaux, se cachent des allégories de la corruption et de la justice, du mal et du bien, et en fin de compte, du diable et du divin.

Examinons les caractéristiques et le symbolisme propres à ces oiseaux illustrés dans les masques, tant dans la nature que dans le contexte symbolique humain. Par suite, nous observerons l'importance du masque dans le film de *Judex*.

L'aigle :

Selon le *National Geographic*, une source fiable pour comprendre le comportement animal dans son milieu naturel, dont nous avons visionné une courte vidéo résumant les caractéristiques de l'aigle :

L'aigle royal peuple pratiquement tous les massifs montagneux de l'hémisphère nord. Il survit aux rudes hivers alpins en usant des conditions climatiques à son avantage. Comme tous ses congénères cette femelle possède un organe qui lui indique les variations de pression atmosphérique. C'est comme ça qu'elle sait où les courants ascendants remonte au niveau des crêtes. Grâce à son envergure de 2 m, elle atteint plus de 3300 mètres d'altitude en planant. Pour rejoindre la cime suivante, elle n'a qu'à replier les ailes et piquer. En vitesse de pointe, elle dépasse 240 kilomètres à l'heure. C'est un des animaux les plus rapides au monde. Ça a l'air facile, il faut bien cela. L'aigle royal parcourt plus de 150 kilomètres par jour à scruter la moindre occasion de manger⁸² [...]

En se basant sur ces caractéristiques, l'humanité a discerné et attribué divers symbolismes à l'aigle. Tout comme le lion est considéré comme le roi de la terre, l'aigle est réputé être le souverain des cieux. En examinant les caractéristiques à la lumière des symboles présents dans diverses cultures, religions et civilisations, il apparaît clairement que l'aigle est associé à une vision positive empreinte de puissance. En volant au-dessus de tous les autres oiseaux en raison de son altitude, il

⁸²« L'aigle royal, cet animal majestueux », in : *National Geographic* [vidéo en ligne]. 12 janvier 2022. Disponible sur : <<https://www.nationalgeographic.fr/animaux/laigle-royal-cet-animal-majestueux>> (Consulté le 24 avril 2024).

obtient une vue dominante sur le monde en dessous de lui, d'où son association avec le regard de Dieu et son interprétation en tant que messager divin. Avec ses ailes déployées, l'aigle symbolise les lignes brisées de l'éclair, ainsi que les bras de la croix dans la tradition chrétienne, incarnant ainsi la volonté divine⁸³. Son élévation vers les cieux était autrefois associée à l'Ascension du Christ pour les premiers chrétiens. Désigné sous le nom d'« oiseau divin », il est ainsi associé au Christ et même aux dieux de la mythologie grecque tels que Zeus (ou Jupiter). Il a également servi d'emblème impérial à César et à Napoléon. Dans la mythologie asiatique, l'aigle assume le rôle de substitut du soleil. Dans l'ancienne Chine, l'aigle était également un symbole de puissance et de solidité, le terme chinois pour « aigle » (ying) se prononçant de manière similaire au mot signifiant « héros »⁸⁴. De plus, par sa manière d'attaquer en piquant et en capturant ses proies là où elles ne peuvent plus s'échapper, il est interprété comme le symbole de la justice et du jugement. Ce symbolisme de l'aigle persiste en Amérique, particulièrement au Mexique, où ses relations avec le serpent sont évidentes. Ce symbole traditionnel, repris dans l'héraldique nationale du Mexique, dépeint un aigle en combat contre un serpent, le saisissant dans ses serres, semblant ainsi comme si l'oiseau divin punissait le serpent malveillant.

Judex fait son apparition au bal masqué avec un masque d'aigle, une présentation justifiée par les caractéristiques partagées entre Judex et l'aigle. Comme l'aigle, il observe attentivement, ne laissant rien lui échapper, symbolisant ainsi le regard omniprésent de Dieu. De plus, il attaque avec sévérité et puissance, semblable à un aigle qui frappe d'un seul coup. Cette analogie se reflète dans la scène du bal masqué, où Favraux s'effondre au



Figure 58. Le masque d'aigle de Judex dans *Judex* (1963)

moindre contact avec un verre de champagne offert par Judex. La relation entre Judex et l'aigle ne se présente pas uniquement dans la scène du bal masqué, mais persiste tout au long du film. La

⁸³ « Le Symbolisme de l'Aigle », in : *Chevalerie Templière Traditionnelle : Ordre des Chevaliers du Temple, du Christ et de Notre Dame* [en ligne]. Disponible sur : <<https://www.chevalerietemplieretraditionnelle.fr/articles/accueil/231-le-symbolisme-de-l-aigle.html>> (Consulté le 25 avril 2024).

⁸⁴ TZANAVARIS, Corinne, *L'animal en tant que Symbole et/ou Archétype dans la Pensée Jungienne*, Thèse, École Nationale Vétérinaire d'Alfort, 2007, 107 p.

rapidité impressionnante de l'aigle se manifeste également chez Judex, qui vient au secours de Jacqueline dès que la colombe lui fait signe plus tard dans le film. Comme mentionné au-dessus, le mot « aigle » dans l'ancienne Chine s'écrit comme « héros », soulignant ainsi la présence de Judex en tant que héros, une force s'opposant au mal. L'interprétation de l'aigle comme la volonté ou la colère de Dieu trouve une pertinence particulière dans le cas de Judex, car c'est lui qui lutte contre les corrompus et administre la justice. À l'image de la posture fière de l'aigle, Judex se déplace aussi avec assurance dans le film, revêtu de sa cape et de son chapeau noir, le distinguant parmi tous. Comme l'aigle qui saisit ses proies là où elles ne peuvent pas s'échapper, Judex capture Favraux et l'emmure dans un tombeau isolé. Judex incarne précisément le symbolisme de l'aigle, notamment dans la perspective chrétienne qui représente l'aigle en lutte contre un serpent, symbolisant Judex s'opposant à Favraux. Cependant, à l'instar d'un « messager de Dieu » compatissant, Judex adoucit son jugement face aux bonnes actions de la fille de Favraux, Jacqueline.

Le Vautour :

Selon le *National Geographic*, voici quelques caractéristiques des vautours :

Le vautour est l'un des plus grands rapaces au monde, mais c'est loin d'être le plus beau. [...] Habituellement solitaires, ils se sont réunis aujourd'hui pour se disputer une carcasse. Dans l'Altai c'est premier arrivé premier servi et souvent tout le monde arrive en même temps. Mais le vautour moine est au-dessus de la mêlée, il domine tous les autres. Il siffle et croûne pour s'accaparer cette chair en décomposition. C'est une posture inhabituelle chez les vautours ; tête basse, leurs ailes caractéristiques relevé. Ce sont des brutes qui terrorisent les autres oiseaux. Les vautours moines sont des charognards. Ils sont donc rarement seul à l'heure du repas, ce qui élimine toute notion d'éthique. Une fois devant leur assiette, il déchiquette la charogne avec leurs puissants becs, capable de briser les os pour atteindre la moelle. C'est la conclusion violente d'une vie déjà rude au cœur de l'Altai⁸⁵.

Les vautours sont des charognards, donc ils ont moins de prédateurs naturels. Ils ne sont pas des chasseurs et n'ont pas de proies, se nourrissant exclusivement d'animaux déjà morts. Ils se disputent agressivement autour d'une carcasse et la dévorent avec une telle agressivité qu'ils vont jusqu'à briser les os. C'est pourquoi le symbolisme associé aux vautours est souvent perçu de manière négative, surtout dans les pays occidentaux. Selon les croyances populaires, voir un vautour dans un rêve est interprété comme un présage de la mort imminente d'une personne proche.

⁸⁵« Les affrontements de vautours », in : *National Geographic* [vidéo en ligne], 7 juillet 2019. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=VGVP_L22I280> (Consulté le 24 avril 2024).

Les cultures amérindiennes considèrent également les vautours comme des signes de malchance et de danger en raison de leur personnalité agressive et trompeuse. Dans le christianisme, le vautour est spirituellement interprété comme un animal impur en raison de son régime alimentaire à base de carcasses. L'image du vautour tournant en rond est également considérée comme un symbole du diable guettant pour dévorer sa proie, signifiant aussi l'exclusion de Dieu, à l'inverse de l'aigle qui est interprété comme un messenger de Dieu. En conséquence, les vautours sont fréquemment associés au royaume des morts et de l'enfer. La mort, la menace et la destruction sont parmi les symboles les plus couramment attribués aux vautours⁸⁶.

Favraux apparaît au bal masqué avec un masque de vautour. En examinant les caractéristiques des vautours et leur symbolisme, nous pouvons clairement établir des liens entre ces derniers avec la personnalité et les actions de Favraux. Il est un homme corrompu qui a amassé sa grande fortune en trompant les gens. Il se révèle être une personne cruelle et dépourvue de compassion, allant même jusqu'à causer la mort



Figure 59. Le masque de vautour de Favraux dans *Judex* (1963)

d'une personne qui avait été condamnée à plusieurs années de prison à sa place. C'est pourquoi la métaphore du cadavre associant le vautour à Favraux est bien établie. La notion de tromperie est également puissante, car l'homme condamné avait été promis que Favraux prendrait soin de sa famille pendant son incarcération, une promesse qui n'a pas été tenue. Favraux a exploité toutes les personnes de son entourage, y compris sa propre fille, dans le but de renforcer son pouvoir. Nous pouvons alors observer un contraste frappant entre Favraux et Judex. Judex incarne l'aigle, tandis que Favraux représente le vautour. Les royaumes célestes et justes s'opposent au royaume des enfers et à ses tromperies. Malgré le grand pouvoir de Favraux, l'aigle demeure plus puissant que le vautour dans la nature, de même que dans le symbolisme religieux, où persiste le triomphe constant de Dieu et du bien sur le mal et le diable. En effet, même lors du bal masqué, Judex parvient à vaincre Favraux sans avoir le moindre contact direct avec lui.

⁸⁶ ROIG, Alejandra. « Le Vautour. Signification et symbolique spirituelles », in : *The Animal Blog*, [En ligne]. Le 18 août 2022. Disponible sur : <<https://theanimal.blog/fr/le-vautour-signification/>> (Consulté le 24 avril 2024).

La Colombe :

Selon le *National Geographic*, voici les caractéristiques de la colombe :

Elles produisent du lait pour leurs petits. Ils peuvent presque décoller à la verticale. Ils voient des couleurs que nous ne pouvons pas percevoir, entendent des sons que nous ne pouvons pas entendre et peuvent se repérer sur des centaines de kilomètres grâce à des mécanismes que nous ne comprenons pas entièrement. Ce sont les oiseaux les plus méconnus du monde⁸⁷.

La signification des colombes est relativement similaire dans différentes mythologies, cultures et religions. Les colombes, en particulier celles de couleur blanche, sont généralement considérées comme des symboles de douceur, de pureté, de paix et de compassion. Dans la mythologie grecque, la colombe est l'attribut d'Aphrodite, la déesse de l'amour. En effet, ces oiseaux dociles sont réputés pour être monogames avec leurs compagnons. Dans le christianisme, les colombes symbolisent surtout le Saint-Esprit. Dans la Bible (Genèse, 8), le mot colombe est associé à l'esprit de Dieu. La colombe tenant un rameau d'olivier annonce à Noé la fin du déluge, indiquant que la colère divine a disparu et que le calme est revenu. La colombe est ainsi représentée comme le lien entre les cieux et la terre. Les colombes symbolisent également un temps de renaissance et de pardon. Même dans l'islam et le judaïsme, les colombes sont respectées. Elles sont également un symbole de la navigation en raison de leur capacité à transmettre des messages, une pratique qui remonte à l'Égypte ancienne, vers 3000 av. J.-C. La signification d'une colombe peut aussi varier légèrement en fonction de sa couleur. Une colombe noire ou grise représente une période de transition, impliquant le fait d'affronter ses peurs et d'accepter un grand changement à venir. De même, rêver d'une colombe morte symbolise la fin d'une phase de vie et le début d'un nouveau départ⁸⁸.

Dans la scène du bal masqué, de véritables colombes blanches sont présentes. De même, Jacqueline aussi porte un masque représentant une colombe d'une teinte plus sombre. En comparant les traits de caractère de Jacqueline à ceux de la colombe, une connexion forte se dégage. Jacqueline est profondément affectueuse envers sa fille, reflétant ainsi la colombe qui

⁸⁷« Les pigeons, les oiseaux les plus méconnus du monde », in *National Geographic* [En ligne]. Le 6 janvier 2023. Disponible sur : < <https://www.nationalgeographic.fr/animaux/2023/01/les-pigeons-les-oiseaux-les-plus-meconnus-du-monde> > (Consulté le 24 avril 2024).

⁸⁸« Le symbolisme de la colombe et la signification spirituelle de voir une colombe », in : *Psychologie Sociale* [En ligne]. Le 9 juin 2023. Disponible sur : <https://www.psychologie-sociale.com/le-symbolisme-de-la-colombe-et-la-signification-spirituelle-de-voir-une-colombe/> (Consulté le 25 avril 2024).

nourrit ses petits avec tendresse. De la même manière que la colombe est fidèle à un seul partenaire, nous observons clairement sa relation qui s'approfondit avec Judex, étant le seul qu'elle ait aimé, contrairement à ses mariages arrangés. Elle se révèle extrêmement douce et compatissante. La colombe, en tant que lien entre le ciel et la terre, reflète Jacqueline comme un lien entre Judex et son père Favraux. En effet, les



Figure 60. Le masque de colombe de Jacqueline dans *Judex* (1963)

actions de Jacqueline sont la raison pour laquelle Judex n'a pas complètement tué Favraux. Après avoir connu les tromperies de son père, elle a renoncé à la fortune, choisissant la paix avant tout. Cet acte de renoncement à la richesse a choqué les gens de son entourage, attirant de nombreux traîtres, mais les colombes voient des couleurs que l'humain ne peut percevoir, à l'image de Jacqueline qui semble être la seule à avoir cette vision de paix qui vaut le sacrifice d'une fortune similaire. Comme la colombe qui est venue à Noé pour lui dire que le mal était passé et que la paix arrivait, Jacqueline est la seule qui a mis fin aux horreurs de son père et qui a pu instaurer une certaine paix, mettant ainsi fin à la colère de Judex, représentant la colère divine. De même, son masque représentant plutôt une colombe de couleur sombre, symbolise précisément l'affrontement des peurs et le grand changement, surtout après l'effondrement soudain de son père juste après. Cet incident a laissé Jacqueline seule, pour la première fois sans la présence de son père, lui accordant ainsi une certaine liberté, et a effectivement engendré un profond changement dans le déroulement de l'histoire à travers ses choix personnels qui se sont révélés exigeants. Les petites colombes blanches présentes dans le film portent également une symbolique importante, notamment en étant sous le service de Judex. Elles sont les messagères, ainsi que les demandes d'aide envoyées par Jacqueline, et sont souvent représentées enfermées en sa présence, symbolisant ainsi son emprisonnement et le danger qui l'entoure.

Après avoir analysé les caractéristiques des oiseaux dans la nature, ainsi que leur symbolisme dans l'humanité et leur relation avec les personnages qui les représentent en portant leurs masques respectifs, examinons maintenant le déroulement de la scène fameuse du bal masqué. Cela nous permettra d'intégrer comment la mise en scène, les angles de caméra et les gestes continus ont connecté tous ces personnages et leurs caractéristiques, créant ainsi un sous-

texte à travers les masques d'oiseaux. Avec la puissante musique du célèbre Maurice Jarre, la scène débute, évoquant une certaine tristesse et une nostalgie. L'introduction de Judex au bal masqué commence par un plan montant de bas en haut, débutant avec ses chaussures noir brillant jusqu'à son masque d'aigle, mettant en valeur la posture fière et précise qui rappelle les caractéristiques de cet oiseau. Ce plan, situé sur le balcon, avec le regard de Judex tourné vers l'au-delà, symbolise également le regard de l'aigle qui domine tout, observant Favraux dans chacun de ses actes. Le vent, agitant les plumes du masque, renforce l'illusion de l'aigle qui voit tout depuis son trône au-dessus des nuages. Judex s'approche lentement d'une petite colombe blanche morte sur le bord du balcon et la prend tendrement dans ses bras. En marchant doucement dans le couloir, portant la colombe d'une seule main devant lui, en tant que conséquence du choix de Favraux, qui a tué la chance de paix proposée par Judex. À ce moment, la musique change radicalement, devenant menaçante et inquiétante, comme dans un film d'horreur, soulignant aussi la colère de Judex face à l'injustice du monde qui a tué cette colombe pure. Cette intensité émotionnelle est accentuée par la manière dont Judex tient la colombe, les doigts écartés sans la serrer, illustrant ainsi le corps de Judex comme électriqué par la colère. En marchant au milieu de la foule, la caméra le filme de dos, cachant son visage et son masque, mais laissant transparaître sa colère. La caméra s'approche davantage et le suit avec un travelling, Judex marchant fièrement, dominant la scène avec les gens s'écartant de son chemin. Même les personnages du film se dispersent, ressentant l'énergie menaçante de Judex. Se tenant devant tous, il crée une étincelle magique dans sa main libre, redonnant vie à la colombe qui s'envole à nouveau. Cet acte rappelle la symbolique de la colombe morte, promettant un nouveau départ. Judex libère ensuite de nombreuses colombes par magie, symbolisant la libération de plusieurs âmes victimes en promettant leur vengeance imminente envers Favraux. La musique s'arrête, laissant place au battement des ailes qui s'intensifie, renforçant le sentiment de liberté. En utilisant le foulard de Jacqueline, orné de la tête d'une colombe brune ou grise, Judex libère la dernière colombe. Celle-ci reste sur l'épaule de Jacqueline comme si elle la guidait. La liberté de Jacqueline est ainsi promise par Judex à partir de ce moment. Un nouveau départ dans sa vie débutera après le départ du problème majeur de sa vie : son père. Favraux apparaît avec un masque de vautour. Nous entendons deux personnes rire, en contraste avec l'expression des gens à la vue de Judex, symbolisant la différence de perception et de respect accordée à l'aigle par rapport au vautour. Favraux se tient devant la foule, enlève son masque, parle d'abord de son succès, puis des fiançailles de sa fille, illustrant ses priorités et son narcissisme. Son

discours est interrompu par l'horloge qui sonne minuit, la limite de temps fixée par Judex. Le plan de l'horloge est saisissant, envahi uniquement par le son de l'horloge et son écho dans la salle. Le miroir derrière l'horloge montre Favraux regardant l'horloge avec inquiétude et Judex fixant Favraux dans son masque d'aigle avec un regard intense. Ce moment rappelle le symbolisme de l'aigle associé au jugement de Dieu, un jugement absolu envers Favraux et Judex qui exécute ce jugement. En effet, comme les personnages l'ont mentionné au début du film, Judex signifie juge ou vengeur en latin, expliquant ainsi le comportement et la posture de Judex dans cette scène. L'horloge cesse de sonner, et avec la même magie du mouchoir utilisée pour l'apparition des petits oiseaux, Judex fait apparaître un verre de champagne. Au lieu de symboliser la liberté comme les petites colombes libérées par Judex depuis quelques instant, ce verre représente le jugement et l'enfermement de Favraux. Sans même le boire, Favraux s'effondre devant tout le monde, déclaré mort. Judex quitte la scène seul, toujours masqué d'aigle, après avoir prononcé son jugement.

Les masques d'oiseaux sont pertinemment choisis dans ce film, et le talentueux Georges Franju a pu créer une scène en utilisant les caractéristiques des oiseaux dans la nature pour exprimer le symbolisme de la lutte divine et de la résistance humaine qui s'unifient dans cette scène. Le masque d'aigle porté par le personnage principal, Judex, représente ainsi un aspect du divin : un homme inconnu qui juge et qui prend la place de Dieu sur terre, face à un monde injuste et corrompu par les hommes de pouvoir.

CONCLUSION

L'imitation de l'humanité, la confrontation à la mort et l'aspiration au divin sont des notions fondamentales explorés à travers l'histoire de l'être humain, et le masque a joué un rôle central dans ces explorations. Les films, contrairement à la réalité, sélectionnent soigneusement leurs éléments pour transmettre un message et établir des liens, c'est pour cela que le choix du masque n'est pas fortuit. Dans les films examinés dans ce mémoire, le masque est un élément crucial influençant l'ensemble des œuvres et des personnages. Ainsi, ces films utilisent le masque pour symboliser l'humanité, la mort et le divin, par la simple raison qu'il est l'outil le plus approprié pour communiquer ces idées. Alors comment le masque dans le cinéma, dans ces différentes formes, contextes et environnements, est employé pour explorer les thèmes de l'imitation de l'humanité, du divin et de la mort ?

Les Yeux sans visage (1960) de George Franju explore l'histoire de Christiane, une jeune fille défigurée suite à un accident de voiture. Cette intrigue évoque de manière directe l'état et le destin de Christiane mais, également, de manière indirecte, celui de tous les défigurés de l'histoire et des « Gueules Cassées » qui ont perdu l'apparence humaine de leur visage. Ce film nous a sensibilisés à l'utilisation du masque pour dissimuler les défigurations dans l'espoir de donner une nouvelle vie aux personnes concernées. Nous pouvons conclure d'après l'analyse de ce film que le masque ne peut reproduire l'humanité, du moins selon les critères sociaux qui jugent l'humanité sur l'apparence. Les masques utilisés dans le domaine médical, dans leur effort pour réintégrer les défigurés, ne sont pas uniquement conçus pour aider ces individus à accepter leur propre apparence, mais également pour encourager leur acceptation par la société. Alors, ces masques sont conçus pour atténuer le dégoût et le rejet ressentis par les personnes qui les entourent, leur permettant ainsi de regarder les défigurés sans être repoussés. C'est ainsi que ce n'est pas le masque qui a échoué dans sa tentative d'imiter parfaitement l'humanité, mais plutôt que les humains ont créé des masques dans l'espoir de restaurer l'humanité, en évaluant le succès de ces masques selon des critères physiques. Même si le masque est parfait en lui-même, le simple fait qu'une personne le porte est regardé avec un certain jugement. Les contours délicats et la texture non exactement humaine du masque peuvent sembler monstrueux aux yeux des autres. Ces attentes de masques vis-à-vis de l'apparence physique humaine reflètent la cruauté de la société, comme le

met en évidence *Les Yeux sans visage*. Cette fonction du masque souligne la perte physique de l'humanité chez les défigurés, une perte qui ne peut jamais être compensée par un simple masque car celui-ci n'est pas un visage, et un visage n'est pas l'humanité.

Le Fantôme de l'Opéra n'est que la conséquence de la première partie. Soumis à la cruauté de la société, sans acceptation ni compassion, la perte d'humanité s'intensifie et se transforme en la mort de l'humanité, engendrant ainsi un monstre. La naissance du monstre illustre alors un premier aspect de la mort, où le masque devient le reflet d'un monstre, d'une créature inhumaine. Dans cette partie, le masque démontre que nous devons craindre non seulement la mort du corps, mais aussi la mort de l'humanité alors que nous sommes encore vivants. Cette analyse nous offre un aperçu plus approfondi de ce qu'est l'humanité et souligne que de nombreuses personnes, même sans masque et avec des visages humains apparemment parfaits, peuvent avoir moins d'humanité qu'un monstre. Nous pouvons en conclure que les masques dans ces analyses successives révèlent une certaine hypocrisie, une inégalité et une confusion autour de la notion de l'humanité. Dans le deuxième aspect de la mort, la mort du corps est mise en avant avec *Le Testament d'Orphée*. Le masque apparaît sous la forme d'un masque de squelette, notre second visage, nous exposant ainsi à notre destin mortel. Ici, le masque révèle, aux côtés de l'hypocrisie humaine, la fragilité inhérente à l'humanité et combien elle est impuissante face à la vraie mort, face au véritable visage de notre destin humain. En revanche, avec Cocteau, nous pouvons conclure que tout comme le visage humain ne limite pas l'humanité, le visage de squelette ne limite pas notre destin. La mort n'est pas simplement un masque de squelette ; derrière ce visage, nous pouvons accéder à l'immortalité et même au divin. La fonction du masque dans la représentation de la mort révèle une fois de plus que l'humanité ne se réduit pas à un visage et à un corps, ce qui démontre alors que la mort du corps ne représente pas la totalité de la mort et du destin humain. Les idées humaines, les émotions, les notions et les histoires se transmettent de génération en génération et défient le visage de squelette de la mort en créant leur propre immortalité.

Dans la troisième partie, le masque est représentatif du divin, étant la première notion des masques énoncée dans l'histoire humaine. C'est ce à quoi les humains aspirent le plus, qu'ils pensent le plus et analysent le plus. C'est également la notion la plus importante car elle englobe les deux autres en ce qui concerne la signification de l'existence humaine et la vie après la mort. Qui est Dieu et à quoi ressemble-t-il ? Dans le premier aspect du divin, *Le Royaume des Cieux* a

démontré que les gens ne connaissent pas vraiment Dieu et le tueraient et le jugeraient même s'il revenait. Cela renvoie encore à la cruauté de la société évoquée dans les parties précédentes. Même avec un masque et un comportement semblable à celui de Dieu, les humains vont juger et baser le divin sur une apparence physique parfaite. Le masque permet de conclure que malgré toutes les représentations variées du divin, avec leurs formes et leurs couleurs diverses, l'humain ne pourra jamais représenter le divin car ce dernier n'est pas non plus un visage. Dans le deuxième aspect également, même dans *Judex* où la résistance a pris la place d'un Dieu absent dans un monde inégal, les masques ont pris des formes de la nature et des formes d'oiseaux symbolisant le divin et l'enfer basé sur la hiérarchie des animaux. La diversité des masques entre colombe, aigle et vautour a conclu que ce n'est pas le physique qui donne le titre, mais les comportements et les caractéristiques. Ce n'est pas le physique de l'aigle qui est divin mais son symbolisme basé sur son comportement. Le masque, une fois de plus, révèle que le divin, tout comme la mort et l'humanité, n'est pas simplement un visage.

Nous remarquons que les analyses de ces cinq films représentent une sorte de réalité, avec des notions recherchées par toute vie humaine. La perte d'identité, la confrontation à la société, la confusion concernant l'humanité, la résistance humaine face au mal et le mal engendré par la société envers l'humanité non physiquement humaine, la naissance du monstre, la confrontation à la mort et, enfin, l'aspiration au divin et à l'immortalité. Ce sont les luttes communes de l'humanité et les sujets auxquels les philosophes ont le plus réfléchi. Les questions soulevées par ces films nous ont incités à nous interroger sur la nature précise de l'humanité, du divin et de la mort. Et de là, un grand point commun émerge. Le masque nous a révélé que l'humanité ne saisit pas pleinement les notions de l'humanité elle-même, de la mort et du divin. Ce sont des concepts que l'on peut concevoir à partir de notre expérience sensorielle, basée sur nos sens, comme l'idée de l'éternité, imaginée parce que notre vie est limitée à quelques décennies seulement, mais qui ne sont pas directement accessibles par nos sens ou même par notre raison. Nous pouvons concevoir le concept d'éternité, mais véritablement comprendre l'éternité dans toute sa réalité dépasse les capacités de raisonnement humain. Ainsi, les humains cherchent à rendre tangibles ces concepts, qui ne sont pas intrinsèquement physiques, ressentant le besoin de les matérialiser pour les comprendre. Emmanuel Kant, l'un des philosophes les plus célèbres, reconnaît dans son œuvre *La Critique de la Raison Pure* l'importance de la pensée empirique, basée sur l'expérience sensorielle, pour appréhender le monde naturel. Cependant, il avance également que la raison humaine a des

limites qui l'empêchent de saisir certaines questions fondamentales. Effectivement, des questions telles que le divin, la signification de l'humanité, de ce qui est humain, ainsi que la mort et la vie après la mort, peuvent être considérées comme des concepts qui se situent aux limites de notre connaissance sensible. Kant aborde également précisément le concept de Dieu :

Ainsi le concept transcendantal, le seul concept déterminé que la raison simplement spéculative nous fournisse de Dieu, est, dans le sens strict, déiste, c'est-à-dire que la raison ne nous donne jamais la valeur objective d'un tel concept, mais seulement l'idée de quelque chose sur quoi toute la réalité empirique fonde son unité suprême et nécessaire et que nous ne pouvons pas concevoir autrement que par l'analogie avec une substance réelle, qui serait, suivant les lois rationnelles, la cause de toutes choses, quand nous entreprenons de la concevoir absolument comme un objet particulier, nous contentant de la simple idée du principe régulateur de la raison [...] Je puis avoir un motif suffisant d'admettre quelque chose relativement (*suppositio relativa*), sans cependant avoir le droit de l'admettre absolument (*suppositio absoluta*). Cette distinction se présente quand on a simplement affaire à un principe régulateur, dont nous connaissons la nécessité en soi, mais non la source de cette nécessité, et que nous admettons alors une cause suprême simplement dans le but de concevoir, d'une manière encore plus déterminée, l'universalité du principe, comme, par exemple, quand je conçois comme existant un être qui corresponde à une simple idée, à une idée transcendantale⁸⁹.

Sûrement, la philosophie est également complexe et diversifiée, surtout en ce qui concerne les concepts qui ne sont pas accessibles par les sens, tels que le divin, la mort et l'au-delà. Kant explique l'idée transcendantale selon laquelle nous admettons ses notions comme idées directrices et non comme objets de connaissance, simplement parce qu'elles ne nous sont pas accessibles par nos sens et notre cognition. Ces notions visent à concevoir de manière plus déterminée la source et la véritable réalité suprême au-delà de ce fragment de notion que nous saisissons. Suite à cette explication et à nos observations tirées de nos analyses précédentes, nous pouvons supposer que les masques servent également à concevoir d'une manière matérielle ce que l'humain tente de comprendre mais qui dépasse les limites de sa raison et de son expérience. Les masques sont une tentative de visualiser ou de donner forme à ces trois notions fondamentales, liées à la vérité de l'existence humaine, au divin éternel et à la mort inévitable. L'être humain peut ressentir une certaine existence suprême derrière son monde empirique, mais il ne peut pleinement saisir ces notions car elles dépassent les limites de son pouvoir et de sa pensée. Ainsi, les masques reflètent une certaine vérité, supposée être à l'origine de toute expérience humaine, et offrent une visualisation de ce que l'humain peine à comprendre. Les films, tout comme la philosophie, explorent notre existence et utilisent des masques pour dissimuler le visage humain, tentant ainsi

⁸⁹ KANT, Immanuel. *Critique of Pure Reason (La Critique de la Raison Pure)*. London : George Bell and Sons (Édition Électronique), 1890, pp. 413-414 (Traduit de l'anglais).

d'expliquer ce qui dépasse nos sens (dont la plupart réside dans le visage) et constitue la vérité que toute la vie humaine cherche à comprendre mais qui demeure insaisissable. En conclusion, les masques, notamment dans l'art cinématographique, offrent à l'être humain un moyen d'exprimer l'inexprimable dans son exploration de la réalité, où se trouvent les notions fondamentales de l'humanité, de la mort et du divin.

FILMOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL

LES YEUX SANS VISAGE

Titre original : *Les Yeux sans visage*

Réalisation : Georges Franju

Adaptation : Boileau – Narcejac, Jean Kedon, Claude Sautet

Dialogue : Pierre Gascar

Acteurs Principaux : Pierre Brasseur, Alida Valli, Édith Scob

Directeur de la Photographie : Eugen Shuftan

Chef Décorateur : Auguste Capelier

Chef Monteur : Gilbert Natot

Ingénieur de Son : Antoine Archimbaud

Musique : Maurice Jarre

Production : Pierre Laurent

Sociétés de Production : Champs-Élysées Productions (France), Lux Film (Italie)

Distribution : Compagnie Cinématographique de France

Durée : 88 minutes

Dates de sorties : 11 janvier 1960

Résumé : Christiane est victime d'un accident qui a laissé son visage gravement déformé. Elle porte désormais un masque pour dissimuler ses blessures. Son père, le Docteur Génessier, tourmenté par la culpabilité liée à l'accident de sa fille, kidnappe des jeunes filles avec l'aide de sa secrétaire Edna dans le but d'effectuer des greffes faciales dans l'espoir de redonner un visage à Christiane.

LE FANTÔME DE L'OPÉRA

Titre original : *The Phantom of the Opera*

Réalisation : Joel Schumacher

Scénario : Andrew Lloyd Webber, Joel Schumacher

Acteurs Principaux : Gerard Butler, Emmy Rossum, Patrick Wilson

Directeur de la Photographie : John Mathieson, B.S.C.

Chef Décorateur : Anthony Pratt

Chef Monteur : Terry Rawlings, A.C.E.

Musique : Andrew Lloyd Webber

Production : Andrew Lloyd Webber

Sociétés de Production : Odyssey Entertainment, Really Useful Films

Distribution : Entertainment Film Distributors, Warner Bros. Pictures

Durée : 143 minutes

Dates de sorties : 10 décembre 2004

Résumé : L'opéra de Paris est tourmenté par un fantôme, en réalité un musicien défiguré dès l'enfance nommé Erik, qui se cache dans les souterrains du bâtiment en portant un masque. Son objectif est de transformer la jeune danseuse Christine Daaé, sa protégée, en une nouvelle diva. En revanche, Christine éprouve des émotions envers Raoul de Chagny, suscitant une profonde jalousie chez Erik qui devient violent.

LE TESTAMENT D'ORPHÉE

Titre original : *Le Testament d'Orphée ou Ne me demandez pas pourquoi !*

Réalisation : Jean Cocteau

Scénario : Jean Cocteau

Acteurs Principaux : Jean Cocteau, Edouard Dermit, Maria Casarès, François Périer, Jean Marais

Directeur de la Photographie : Roland Pontoizeau

Chef Décorateur : Pierre Guffroy

Chef Monteuse : Marie-Josèphe Yoyotte

Ingénieurs de Son : Pierre Bertrand, René Sarazin

Musique : Jacques Métehen

Production : Jean Tuillier

Sociétés de Production : Les Editions Cinégraphiques

Durée : 80 minutes

Dates de sorties : 18 février 1960

Résumé : Jean, un poète vieillissant du 18^e siècle, entreprend un voyage à travers le temps et l'espace à la recherche de la sagesse divine. Au cours de son périple dans ce monde, il rencontre divers personnages et entités. Finalement, le poète s'efforce d'atteindre sa propre renaissance en tant qu'être céleste immortel.

LE ROYAUME DES CIEUX

Titre original : *Kingdom of Heaven*

Réalisation : Ridley Scott

Scénario : William Monahan

Acteurs Principaux : Orlando Bloom, Eva Green, Edward Norton, Liam Neeson

Directeur de la Photographie : John Mathieson, B.S.C.

Chef Décorateur : Arthur Max

Chef Monteur : Dody Dorn, A.C.E.

Musique : Harry Gregson-Williams

Production : Ridley Scott

Sociétés de Production : Scott Free Productions

Distribution : 20th Century Fox

Durée : 194 minutes (la version du réalisateur)

Dates de sorties : 6 mai 2005

Résumé : Balian, un forgeron du village, vit en deuil après le suicide de sa femme, suite à la perte de leur enfant. Il suit son père éloigné, le baron Godfrey, à Jérusalem. Après un périple dangereux vers la cité sainte, le jeune homme succède à son père et intègre la suite du roi lépreux Baudouin IV. Ce dernier s'efforce de maintenir la paix malgré les menaces de Saladin, le premier sultan d'Égypte et de Syrie. Cependant, cette paix est mise en péril par le traître Guy de Lusignan, désireux de déclencher un conflit avec les Musulmans pour ses propres intérêts politiques et personnels.

JUDEX

Titre original : *Judex*

Réalisation : Georges Franju

Adaptation : Jacques Champreux, Francis Lacassin

Acteurs Principaux : Channing Pollock, Francine Bergé, Édith Scob

Directeur de la Photographie : Marcel Fradetal

Chef Décorateur : Robert Giordani

Chef Monteur : Gilbert Natot

Ingénieur de Son : Jean Labussière

Musique : Maurice Jarre

Production : Jean Maumy

Sociétés de Production : Comptoir Français du Film Production (France), Filmès (Italie)

Durée : 93 minutes

Dates de sorties : 4 décembre 1963

Résumé : Judex, un justicier masqué se présentant comme le défenseur des opprimés et le combattant de l'injustice, poursuit Favraux, un homme d'affaires corrompu et cruel. Favraux ignore les avertissements de Judex. Cependant, le jour du mariage de sa fille Jacqueline, Judex met ses menaces à exécution.

BIBLIOGRAPHIE

CINÉMA

BRAYTON, Tim, « The Rite (1969) Censor sensibility », in : *Alternate Ending*. publié le 7 Novembre 2020. Disponible sur : <<https://www.alternateending.com/2020/11/the-rite-1969.html>> (Consulté le 4 avril).

LAGIER, Luc. *Le Masque au Cinéma* [Vidéo]. Blow Up, l'actualité du cinéma (ou presque) par ARTE. Publié le 2020, juin 23, durée : 21 minutes. Disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=Q9CAqw3EHCU>>

McTeigue James. *V pour Vendetta*. [Film]. Warner Bros, 2005, 132 minutes.

BERLEANT, Arnold, Chapitre VIII, « La réalité cinématographique », in : *L'engagement esthétique* [En ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2022. Disponible sur : <<http://books.openedition.org/pur/181397>> (Consulté le 10 avril 2024).

Georges Franju par Kiyoshi Kurosawa. Paris : La Cinémathèque Française, le 6 avril 2012, 6 minutes, vidéo accessible à <<https://www.cinematheque.fr/video/1776.html>>

LOWENSTEIN, Adam, « Films without a Face: Shock Horror in the Cinema of Georges Franju », in : *Cinema journal*. 1998. Vol. 37, n° 4 (Traduit de l'anglais).

SCHUMACHER, Joel et LLOYD WEBBER, Andrew, *The Phantom of the Opera*. [Scénario]. Produit en film par Warner Bros, 2004, 143 minutes (Traduit de l'anglais).

PILLAUDIN, Roger et COCTEAU, Jean, *Jean Cocteau tourne son dernier film (journal du testament d'Orphée)*. Paris : La Table Ronde, 1960 (Préface).

COCTEAU, Jean et BEYLIE Claude, *Jean Cocteau : le Testament d'Orphée, le Sang d'un poète*. Monaco/Paris : Éditions du Rocher, 1983.

COCTEAU, Jean, « Notes sur *Le Testament d'Orphée* », in : *Cahiers du Cinéma*, Juin 1960, Tome

XVIII, Numéro 108.

RIDLEY, Scott (réalisateur) et MONAHAN, William (scénariste), *The Kingdom of Heaven*. [Scénario]. Produit en film par 20th Century Studios, 2005, 144 minutes (Traduit de l'anglais).

TARKOVSKY, Andrei, *Andrei Rublev* [Film], Columbia Pictures, 1966, 205 minutes.

LABARTHE, André S. *Georges Franju, le visionnaire*. [Documentaire]. 1997. 51 minutes.

Disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=XVvaDnTqr98>> (Consulté le 8 mai 2024).

THÉÂTRE

CLAVILIER, Michèle et DUCHEFDELAVILLE, Danielle, *Commedia Del'Arte Le jeu masqué*. Péronnas : SEPEC, 2013.

TCHOU-KIA-KIEN. *Le Théâtre Chinois*. Pékin: Na Che Pao, 1927.

PHILOSOPHIE

LEVINAS, Emmanuel. *Éthique et Infini (entretiens de février-mars 1981)*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 1982.

HAESAERTS, Paul et CASSOU, Jean, *James Ensor*, Bruxelles Paris, Elsevier, 1957.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon : logique de la sensation*. [3e éd.], Paris, Ed. de la Différence, 1994.

PLATON. *Le Banquet* [En ligne]. Garnier-Flammarion, 1991 (pp. 34-88). Disponible sur : <<https://fr.wikisource.org/wiki/Banquet> > (Consulté le 18 Avril 2024).

NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai Savoir* [En ligne]. Henri Albert, 1887. Edition Electronique : Les Échos du Maquis, 2011.

KANT, Immanuel. *Critique of Pure Reason (La Critique de la Raison Pure)*. London : George

Bell and Sons (Édition Électronique), 1890 (Traduit de l'anglais).

SOCIOLOGIE

TESSIER Peggy, Chapitre 5, « La défiguration du visage : un « handicap d'apparence » ? », in : *Le corps accidenté. Bouversements identitaires et reconstruction de soi*, TESSIER Peggy dir., Paris, Presses Universitaires de France, « La Nature humaine », 2015. Disponible sur : <https://www.cairn.info/le-corps-accidente--9782130729631-page-161.htm>

DEMEULE C., « Le monstre à visage découvert, médecine, psychanalyse, anthropologie », in : *Champ psychosomatique*, n° 35, 2004.

GOFFMAN, Erving, *Stigmate : les usages sociaux des handicaps*. Paris, Minit, 1975.

PEGG, Mark Gregory and REGNOT, Franz. « Le corps et l'autorité : la lèpre de Baudouin IV », in : *Annales : histoire, sciences sociales (French ed.)*. 1990. Vol. 45, n° 2.

SURRÉALISME

SEBBAG Georges, « AA 326 L'objet-mannequin surréaliste », in : *Philosophie et surréalisme* [En ligne]. 2013. Disponible sur : <https://www.philosophieetsurrealisme.fr/objet-mannequin-surrealiste/> (Consulté le 12 avril 2024).

GRONDIN Edith, « Le mannequin, objet surréaliste », in : *Academie de La Réunion: Blog des Terminales L*, 2014/2015 [En ligne]. Le 26 septembre 2024. Disponible sur : <https://portail.lapossession.ac-reunion.fr/wordpress/blogtl-2014/?p=47&ticket=>> (Consulté le 12 avril 2024).

ZOOLOGIE ET SYMBOLISME DES ANIMAUX

Cheval et la mort. In : *Encyclopédie de l'Agora* [en ligne]. Disponible sur :

<http://agora.qc.ca/thematiques/mort/dossiers/cheval_et_la_mort_le> (Consulté le 18 Avril 2024).

« L'aigle royal, cet animal majestueux », in : *National Geographic* [Vidéo en ligne]. Le 12 janvier 2022. Disponible sur : <<https://www.nationalgeographic.fr/animaux/laigle-royal-cet-animal-majestueux>> (Consulté le 24 avril 2024).

« Le Symbolisme de l'Aigle », in : *Chevalerie Templière Traditionnelle : Ordre des Chevaliers du Temple, du Christ et de Notre Dame* [En ligne]. Disponible sur : <<https://www.chevalerietemplieretraditionnelle.fr/articles/accueil/231-le-symbolisme-de-l-aigle.html>> (Consulté le 25 avril 2024).

TZANAVARIS, Corinne, *L'animal en tant que Symbole et/ou Archétype dans la Pensée Jungienne*, Thèse, École Nationale Vétérinaire d'Alfort, 2007, 107 p.

« Les affrontements de vautours », in : *National Geographic* [Vidéo en ligne]. Le 7 juillet 2019. Disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=VGVP22I280>> (Consulté le 24 avril 2024).

ROIG, Alejandra. « Le Vautour. Signification et symbolique spirituelles », in : *The Animal Blog*, [En ligne]. Le 18 août 2022. Disponible sur : <<https://theanimal.blog/fr/le-vautour-signification/>> (Consulté le 24 avril 2024).

« Les pigeons, les oiseaux les plus méconnus du monde », in : *National Geographic* [En ligne]. Le 6 janvier 2023. Disponible sur : <<https://www.nationalgeographic.fr/animaux/2023/01/les-pigeons-les-oiseaux-les-plus-meconnus-du-monde>> (Consulté le 24 avril 2024).

« Le symbolisme de la colombe et la signification spirituelle de voir une colombe », in : *Psychologie Sociale* [En ligne]. Le 9 juin 2023, disponible sur : <<https://www.psychologie-sociale.com/le-symbolisme-de-la-colombe-et-la-signification-spirituelle-de-voir-une-colombe/>> (Consulté le 25 avril 2024).

ENCYCLOPÉDIE ET MUSÉE

TIKANNEN Amy, « Theatre of Dionysus », in : *Britannica* [En ligne]. Disponible sur : <<https://www.britannica.com/topic/Theatre-of-Dionysus>> (Consulté le 1er avril 2024).

AUGUSTYN Adam, « Commedia dell'arte Italian theatre », in : *Britannica* [En ligne]. Disponible sur : <<https://www.britannica.com/art/commedia-dellarte>> (Consulté le 2 avril 2024).

Charlotte DENOËL, « Le bal masqué au XIXe siècle », Histoire par l'image [En ligne]. Disponible sur : <<https://histoire-image.org/etudes/bal-masque-xixe-siecle>> (Consulté le 7 avril 2024).

2 mn de Mythe – Orphée par Pierre Padaillée. Musée gallo-romain, Musée du Louvres, le 18 décembre 2018, 2 minutes, vidéo accessible à <<https://www.youtube.com/watch?v=sDXaFgXYVtU>>

Œdipe. In : *LAROUSSE*. [En ligne]. Disponible sur : <<https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/%C5%92dipe/135888>> (Consulté le 18 avril 2024).

Editorial Team, « What Are War Masks? War Masks from History and Their Purpose », in *Krudo Knives* [En ligne]. Le 27 avril 2021. Disponible à : <<https://www.krudoknives.com/krudo-khronicles/what-are-war-masks/>> (Consulté le 23 avril 2024).

LA ROCCA, Donald J. War Mask, MetCollects. *The Metropolitan Museum of Art*. [En ligne]. Disponible à l'adresse : <<https://www.metmuseum.org/art/online-features/metcollects/feature>> (Consulté le 23 avril 2024) (Traduit de l'anglais).

ROBOTIQUE

MORI, M., MACDORMAN, K. F. and KAGEKI, N., 2012, « The Uncanny Valley [From the Field] », in : *IEEE robotics & automation magazine*. 2012. Vol. 19, n° 2.

LITTÉRATURE

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *Le Petit Prince*. Paris : Gallimard, 2010.

« Les thèmes du mal et de la Providence dans *Candide* », in : *Études littéraires* [En ligne]. Disponible sur : <<https://www.etudes-litteraires.com/voltaire/mal-providence-candide>> (Consulté le 24 avril 2024).

THÉOLOGIE

LEFEBVRE, Philippe, « Peut-on représenter Dieu ? Un questionnement dans la Bible », *Études*, 2016/3 (Mars). Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-etudes-2016-3-page-63.htm>>

BOSSUET, Jacques Bénigne, *Principes sur la fidélité due aux rois, extraits de M. Bossuet, dans sa Politique tirée de l'Écriture sainte, par M. l'abbé de Villiers*. Paris : l'imprimerie de d'Houry, 1771. (Traduit de l'ancien français).

HISTOIRE

SAWE, Benjamin Elisha, « How Many Times Was Jerusalem Destroyed ? », in : *WorldAtlas* [En ligne]. Le 21 janvier 2019. Disponible sur : <<https://www.worldatlas.com/articles/how-many-times-was-jerusalem-destroyed.html>> (Consulté le 22 avril 2024) (Traduit de l'anglais).

KRAUSZ, Tibor, « Tales of a Tortured Town », in Jerusalem's history holiness routinely went hand in hand with homicide, in : *The Jerusalem Report*. Le 26 septembre 2011.

STUBBS, Kim. « Baldwin IV: The Life of the Leper King », in : *Medieval Warfare*, vol. 6, no. 1, 2016. Disponible sur *JSTOR* : <<https://www.jstor.org/stable/48578534>> (Consulté le 23 avril 2024) (Traduit de l'anglais).

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	8
Origines spirituelles et théâtrales	9
Formes, couleurs et matières au cinéma	13
Fonctions et utilisations communes	16
L'au-delà	20
I. IMITER L'HUMANITÉ	25
1. <i>Les Yeux sans visage</i> (1960) de Georges Franju : L'Humain Inhumain	30
II. SE CONFRONTER À LA MORT	43
1. <i>Le Fantôme de l'Opéra</i> (2004) de Joel Schumacher : La Naissance du Monstre.....	47
2. <i>Le Testament d'Orphée</i> (1960) de Jean Cocteau : La Résurrection des Morts	62
III. ASPIRER AU DIVIN.....	78
1. <i>Le Royaume des Cieux</i> (2005) de Ridley Scott : Le Roi-Dieu	82
2. <i>Judex</i> (1963) de Georges Franju : La Résistance Immortelle	93
CONCLUSION	104
FILMOGRAPHIE	109
BIBLIOGRAPHIE.....	113