1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

69 | 2013

Varia

Dans les brumes de l'historiographie : *les Gaz mortels* (Abel Gance, 1916)

In the mists of historiography : les Gaz mortels (Abel Gance, 1916)

Aurore Lüscher

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4610>

DOI : 10.4000/1895.4610

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2013

Pagination : 44-69

ISBN : 978-2-913758-81-0

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Aurore Lüscher, « Dans les brumes de l'historiographie : *les Gaz mortels* (Abel Gance, 1916) », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 69 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4610> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4610>

Portrait d'Abel Gance vers 1913.

Dans les brumes de l'historiographie : *les Gaz mortels* (Abel Gance, 1916)

par Aurore Lüscher

Les Gaz mortels... Un titre de roman-feuilleton ? Un récit de science folle ? L'histoire d'une nouvelle arme au potentiel dévastateur ?... Un peu de tout cela en effet, en plus d'être le plus souvent une obscure notice figurant dans les filmographies d'Abel Gance.

Il s'agit d'une production du Film d'Art aux moyens modestes tournée en Provence en janvier 1916¹ et sortie le 1^{er} septembre 1916, en plein milieu de la Première Guerre mondiale, œuvre d'un Abel Gance alors relativement débutant dans le milieu cinématographique, et pas encore fixé sur le mode d'expression qui servirait au mieux ses ambitions artistiques². Ce film a fait l'objet d'une restauration et a été projeté en juillet 2006 au festival « Il cinema ritrovato » de Bologne. Il n'est pour l'instant pas édité, et la seule copie consultable se trouve aux dépôts de la Cinémathèque française près de Paris³. Nous présentons en annexe l'intrigue des *Gaz mortels* de manière relativement concise ; pour une meilleure compréhension du montage particulier de la seconde partie du film, nous renvoyons le lecteur au résumé détaillé ainsi qu'au découpage technique partiel que nous fournissons dans notre mémoire de licence⁴.

Les Gaz mortels est tourné début 1916, une année charnière à divers niveaux : dans la radicalisation de la guerre et dans le contexte social et culturel de l'époque, dans le champ du cinéma qui s'institutionnalise autour de 1915, et enfin dans l'orientation du réalisateur Abel Gance, qui est à cette époque à la croisée des chemins entre le théâtre et le cinéma et va se diriger vers le second⁵.

L'idée ne sera pas ici de réhabiliter un film oublié dans le panthéon gancien. Tout en n'évacuant nullement de notre questionnement la problématique essentielle de « l'auteur », puisque, comme nous le verrons, celle-ci a très probablement contribué au rejet de notre objet d'étude, nous nous centrerons sur les raisons qui ont, selon nous, mené à cette mise à l'écart.

1. Roger Icart, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p. 59.

2. Alain Carou, « Le cellulöid et le papier. Les livres tirés des films d'Abel Gance » dans Laurent Veray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards, 1895*, n°31, octobre 2000, pp. 104-105.

3. Si la date de tournage et de sortie du film est 1916, gardons à l'esprit que la source à laquelle il est possible d'avoir accès est une *restauration* du film, effectuée par Claudine Kaufmann à la Cinémathèque française d'après un découpage technique original des *Gaz mortels* conservé à la Cinémathèque de Toulouse. Toutes les indications concernant l'archéologie de la copie physique nous ont été transmises en mai 2009 par Christophe Gauthier, que nous remercions ici.

4. Aurore Lüscher, « *Les Gaz mortels* (Abel Gance, 1916). Dans les brumes de l'historiographie : problèmes de légitimation et culture de guerre » (mémoire de licence sous la direction de Laurent Guido, UNIL, Lausanne, septembre 2009).

5. Roger Icart, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, op. cit., p. 69 ; Alain Carou, « Le cellulöid et le papier... », art. cit., p. 103.

Adoptant une perspective historiographique, nous laisserons de côté ce qui concerne la stylistique particulière du film, ainsi que le contexte social et culturel dans lequel s'insèrent les représentations à l'œuvre au sein des *Gaz mortels*. Les résultats de ces analyses ne seront que résumés et rattachés à la problématique développée ici : l'étude du faisceau de discrédits critiques et historiens dans lequel s'inscrit ce film de Gance.

Un film oublié : place des *Gaz mortels* dans « l'historiographie panthéon »

Comme la plupart des films qu'Abel Gance a tournés dans les années 1910, *les Gaz mortels* est une œuvre oubliée d'une grande partie des historiens du cinéma. En résumant grossièrement l'évolution de l'intérêt des critiques et chercheurs à son égard, on peut observer que plus on s'éloigne des années 1910, plus le film semble prendre de place dans le discours historien.

Ainsi, dans son autobiographie de 1930 *Prisme : carnets d'un cinéaste*, Gance paraît renier complètement ses œuvres cinématographiques des années 1910⁶, ce qui est assez compréhensible puisqu'il est alors à l'apogée de sa carrière après son *Napoléon*. Dans les divers travaux parus jusqu'à l'*Histoire générale du cinéma* de Georges Sadoul au début des années 1950, *les Gaz mortels* n'est pas mentionné ou apparaît dans une liste d'œuvres utilisées comme comparants négatifs⁷. Sadoul ne fait que signaler *les Gaz mortels*, mais il insère cependant en note une remarque *a posteriori* de Louis Delluc à propos du film, ainsi qu'une photographie de plateau à la page précédente⁸. La citation de Delluc est tirée du *Film* du 22 octobre 1917, et doit avoir été écrite à l'occasion de la sortie d'une autre œuvre de Gance, *la Zone de la mort*⁹ :

Les Gaz mortels, un des essais artistiques où s'avouait déjà votre nature. Vous rappelez-vous ce film, avec une première partie vivante et simple et une seconde partie essoufflée, pompeuse et naïve, parce que les moyens n'avaient pas égalé l'intention ?

6. Abel Gance, *Prisme : carnets d'un cinéaste*, Paris, S. Tastet, 1986 [1930]. Notons tout de même qu'une moitié de l'ouvrage est consacrée à la période 1908-1921.

7. Maurice Bardèche et Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*, Paris, Denoël et Steele, 1935 ; René Jeanne, Charles Ford, *Histoire encyclopédique du cinéma*, Paris, Laffont-SEDE, 1947 [7^e édition], vol. 1 ; Marcel Lapiere, *les Cent Visages du cinéma*, Paris, Grasset, 1948, pp. 127-128. Signalons qu'il en est de même pour un ouvrage bien postérieur qui fait complètement l'impasse sur les films des années 1910 en ne les mentionnant pas (Steven Philip Kramer et James Michael Welsh, *Abel Gance*, Boston, Twayne Publishers, 1978).

8. Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, Paris, Denoël, vol. 4 « Le cinéma devient un art 1909-1920 » (deuxième volume : « la Première Guerre mondiale »), 1975 [1952], pp. 377-378. La photographie est datée de 1917 ; cette information erronée vient probablement du fait que Sadoul n'a eu accès qu'à un dossier de presse relativement restreint, dont la critique de Delluc devait faire partie.

9. Sortie le 12 octobre 1917 (voir Éric Le Roy, « Filmographie », dans L. Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, op. cit., p. 328).

Les Gaz mortels (Abel Gance, 1916). Photographie de plateau reproduite dans G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, Paris, Denoël, vol. 4, 1975 [1952], p. 377.

Ainsi, si en 1930 *les Gaz mortels* est renié ou tombé dans l'oubli, il semble néanmoins avoir bénéficié lors de sa sortie d'une attention positive de la part de la (future¹⁰) critique.

Deux décennies plus tard, la monographie de la journaliste Sophie Daria intervient plus ou moins dans le contexte de sortie du programme *Magirama*, nouveau mode de polyvision qui, malgré son échec commercial, suscite un intérêt renouvelé pour Gance dans les milieux cinéphiles¹¹. Le passage traitant des *Gaz mortels* est relativement court, cependant il semble que pour Daria le film soit implicitement situé au début de ce qu'elle voit comme un certain tournant dans la carrière du réalisateur¹².

Dans le même contexte de redécouverte, toujours dans une étude monographique, Roger Icart ajoute quelques éléments sur *les Gaz mortels*, sans avoir pu le visionner puisque le film passe à cette époque pour perdu¹³. Le chercheur n'ayant pu avoir accès à la copie de films dont il dit qu'il ne reste que le souvenir, il convient de se demander d'où il tire l'information concernant les « ambiances » des œuvres de 1916 : se base-t-il sur des comptes rendus ou résumés de l'époque ? Généralise-t-il ce qu'il a pu observer dans la copie de *Barberousse*, film de Gance contemporain des *Gaz mortels*, conservée à la Cinémathèque française¹⁴ ? A-t-il pu obtenir quelques informations directement de Gance lui-même ? Ces trois propositions se recoupent probablement, mais Icart ne renvoyant quasi jamais à ses sources, il est difficile de savoir exactement sur quel matériel il se base. Chose certaine, il apparaît que les contacts directs ou indirects avec Gance n'étaient ni simples ni très fructueux, comme nous avons pu nous en apercevoir à travers la correspondance de Roger Icart avec Philippe Esnault¹⁵ – alors secrétaire du cinéaste –, laquelle donne une idée du travail mené en amont du premier livre d'Icart et peut en partie justifier le maigre résultat obtenu.

Cette correspondance date de l'année 1955, lors de la rédaction du livre édité en 1960 ; pour nous, son principal intérêt tient au fait que le titre des *Gaz mortels* y apparaît deux fois (les 30 juin 1955 et 27 juillet 1955). Dans la première lettre, on voit qu'Icart semble avoir bel et bien entrepris des recherches à propos de ce film, même s'il n'y a factuellement aucun résultat visible dans son ouvrage, exception faite d'une considération technique tenant de l'anecdote :

D'autre part, pourriez-vous demander à M. Gance des renseignements sur *les Gaz Mortels*? (scénario, intentions) Je crois qu'il s'agit là d'un film assez important et assez personnel ; j'aimerais en parler.¹⁶

10. La critique cinématographique institutionnalisée ne s'étant pas mise en place avant novembre 1916 (Pascal Manuel Heu, « Vuillermoz », dans François Albera, Jean Gili (dir.), *Dictionnaire du cinéma français des années vingt, 1895*, n°33, juin 2001, pp. 406-408). Nous parlons bien ici de réception *critique*, puisqu'il est souvent très difficile de se renseigner sur l'accueil réservé par le public, qui peut être bien différent.

10. Sophie Daria, *Abel Gance. Hier et demain*, Paris-Genève, La Palatine, 1959, pp. 151-162 ; Jean-Jacques Meusy, « La polyvision, espoir oublié d'un cinéma nouveau », dans L. Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards, op. cit.*, pp. 203-207.

12. Sophie Daria, *op. cit.*, p. 53.

13. Roger Icart, *Abel Gance*, Toulouse, Institut Pédagogique National, 1960, p. 69.

14. *Ibid.*, p. 70. Tout comme dans l'ouvrage de Daria, signalons que *Barberousse* a droit à des développements particuliers, ici plus d'une page entière (pp. 70-72) ; l'accès à la copie semble donc être à ce moment un paramètre déterminant dans l'approche historique des œuvres.

15. Cinémathèque française (CF-BiFi), ESNAULT41-B6.

16. CF-BiFi, ESNAULT41-B6 : Aubusson, le 30 juin 1955.

Il est difficile de déterminer sur quoi Icart se fonde pour appuyer ces appréciations positives, puisque rien de plus n'est spécifié. Cela nous amène à adopter une certaine distance face à cette attention marquée, car il peut fort bien s'agir d'une affectation d'intérêt en vue de soutirer de précieuses informations à un Gance visiblement récalcitrant, ainsi qu'il ressort des courriers du 30 juin (précisément!) et du 2 juillet:

Évidemment, je regrette vivement que Monsieur Gance ait jugé préférable de garder son film, non pas tellement pour moi que pour le Ciné-Club auquel j'avais annoncé la bonne nouvelle. J'aurais de plus préféré voir le film ici, ce qui m'aurait permis de l'étudier plus à loisir avec les autres personnages du bureau et ainsi l'analyser plus profondément.¹⁷

Je reçois à l'instant votre inquiétante lettre et m'empresse d'y répondre [...]. Ce que vous m'apprenez quant à la situation financière de Gance m'oblige cependant à vous demander quelques précisions car je ne voudrais pas effectuer ce voyage inutilement [...]. Pourrai-je encore avoir accès aux documents de Gance et avoir une entrevue avec lui?¹⁸

Les Gaz mortels réapparaît ensuite dans une autre lettre, au sein d'une liste des films tournés en 1916 et 1917, Icart et Esnault cherchant, par recoupements, à retrouver précisément les diverses dates de tournage ainsi que le passage de Gance au Service cinématographique de l'Armée¹⁹. Il ressort de cette tentative de reconstitution que le corpus, mais également les diverses activités de Gance dans les années 1910, étaient encore relativement mal connus dans les années 1950-1960. Un fait qu'Icart souligne dans le préambule de la bibliographie qu'il publie dans le livre, lorsqu'il précise qu'il n'existe alors « pas d'étude détaillée et complète sur l'œuvre d'Abel Gance »²⁰. Ainsi, le peu de lignes dévolues aux *Gaz mortels* dans cet ouvrage peut clairement s'expliquer par un déficit de sources, et peut-être aussi par un manque de temps, Icart se plaignant d'être alors concurrencé directement par Jeanne et Ford²¹.

L'imposante biographie qu'Icart a consacrée à Gance au début des années 1980 se place dans un nouveau contexte de redécouverte de l'œuvre du cinéaste, et plus spécialement de son *Napoléon*, dont les restaurations successives par Kevin Brownlow, très médiatisées, semblent avoir suscité un nouvel enthousiasme et de nouvelles publications. Nous venons de souligner l'intérêt d'Icart dans les années 1950 pour les années « de formation » de Gance. Il semble ici que les recherches de l'auteur aient eu certains aboutissements, puisque la place dévolue aux films des années 1910 s'est étoffée, et l'espace réservé aux *Gaz mortels* a clairement augmenté: plus de deux pages entières lui sont consacrées²², et un extrait du mon-

17. *Ibid.* Précisons qu'on ne sait pas ici de quel film il s'agit.

18. CF-BiFi, ESNAULT41-B6: Aubusson, le 2 juillet 1955.

19. CF-BiFi, ESNAULT41-B6: Toulouse, le 27 juillet 1955.

20. R. Icart, *Abel Gance*, op. cit. p. 195.

21. CF-BiFi, ESNAULT41-B6: Aubusson, le 21 avril 1955.

22. R. Icart, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, op. cit., pp. 59, 69-70. Comme dans l'ouvrage de Daria ainsi que celui de Jean Mitry quelques années plus tard (J. Mitry, *Histoire du cinéma. Art et industrie*, Paris, Éditions universitaires, 1969, vol. 2 « 1915-1923 », p. 255), *les Gaz mortels* est ici clairement situé à un tournant; selon Icart l'année 1916 marque un moment charnière dans la carrière de Gance puisqu'il s'oriente alors définitivement vers le cinéma.

tage alterné en fin du découpage technique original déposé à Toulouse est retranscrit en fin de chapitre²³. Il est difficile de savoir si le chercheur a pu voir une copie du film; lorsqu'il indique que *Barberousse* et *les Gaz mortels* sont «encore visibles aujourd'hui»²⁴, il est fort possible que par «visible» l'auteur émette un jugement de valeur indiquant le côté «démodé» ou non des œuvres en question. Cependant, le fait qu'Icart escamote de son résumé la première partie des *Gaz mortels* puis émette des considérations erronées sur celle-ci²⁵ permet de penser qu'il se base sur le découpage et éventuellement un jeu de photographies pour étayer ses rares propos sur la composition du film, et non sur un quelconque matériel filmique.

Une année après le second ouvrage d'Icart, Norman King établit un lien entre les considérations esthétiques au sujet des œuvres de Gance et le contenu politique et idéologique de ses films, principalement pendant la période de l'entre-deux-guerres. Lorsqu'il aborde la période des années 1910, l'auteur se centre plutôt sur les mélodrames tournés au Film d'Art et non sur ce qui est vu comme des films policiers ou d'aventures; en effet, King tente de réhabiliter le genre «mélodramatique» face au genre «épique» qu'il discerne dans l'œuvre de Gance, en arguant que le réalisateur cherche précisément à articuler les deux styles. Cette dichotomie force donc à laisser de côté les films qui ne peuvent y entrer complètement, comme *Barberousse* ou *les Gaz mortels*²⁶.

Le recueil d'articles publié en 2000 sous la direction de Laurent Véray témoigne de l'éclatement des recherches actuelles. L'ouvrage ne prétend pas fournir une «histoire somme» de l'œuvre d'Abel Gance, mais croise, autour du réalisateur, plusieurs études de chercheurs d'horizons différents offrant diverses approches méthodologiques. Si le livre est là encore dédié surtout au Gance des années 1920 et suivantes, Véray consacre néanmoins deux pages aux *Gaz mortels* et deux photographies illustrent le film²⁷. Il inscrit cette œuvre «aux allures de *serial*» dans la «culture de guerre» de l'époque et fait le lien avec le contexte de la première utilisation à large échelle de gaz de combat en avril 1915 près d'Ypres, en indiquant l'influence sur Gance de la presse et des actualités cinématographiques. Après un résumé de la seule seconde partie du film, Véray dresse un bilan très positif de la stylistique du film, vu comme audacieux et d'une grande maîtrise formelle.

Sur un plan qui concerne plus spécifiquement la restauration du film en 2006, signalons le compte rendu de la projection au festival de Bologne publié par Rémy Pithon dans le n°51 de *1895*²⁸. L'auteur relève bien que ce film qui «n'était plus qu'un titre dans les filmographies» était très attendu, mais, hormis une séquence, il se déclare déçu tant sur le plan scénaristique que formel. Dans ce compte rendu, la copie est présentée comme incomplète, ce qu'*a priori* les informations qui nous ont été fournies par

23. R. Icart, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, op. cit., pp. 89-93.

24. *Ibid*, p. 69.

25. Quelques erreurs se glissent également dans ce qu'Icart développe à propos de la seconde partie: ainsi dans le film le serpent ne progresse-t-il pas vers un berceau (mentionné comme tel au n°209 dans le découpage technique original), mais un lit.

26. Norman King, *Abel Gance. A politics of spectacle*, Londres, BFI, 1984, pp. 126-129.

27. L. Véray, «Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle», dans L. Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, op. cit., pp. 24-26.

28. R. Pithon, «Il cinema ritrovato 2006, Bologne, 1^{er}-8 juillet 2006; Le giornate del cinema muto 2006, Sacile, 6-14 octobre 2006», *1895*, n°51, mai 2007, p. 124.

Les Gaz mortels (Abel Gance, 1916). Photographies de plateau reproduites dans L. Véray,
« Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », 1895, n° 31, octobre 2000, p. 25.

la Cinémathèque française ne corroborent pas ; par « incomplète », il faut en fait entendre que la restauration a été faite à partir d'un négatif original dans lequel manquaient les cartons ainsi que « l'ordre définitif du montage image », ainsi qu'indiqué dans un des cartons informatifs en début de copie et dans une des brochures de présentation distribuées au festival de Bologne²⁹. Le métrage du film de 1916 oscillant entre 1360 et 1440 mètres³⁰, la copie de 2006 ne semble d'ailleurs pas incomplète sur le plan de la longueur du métrage puisqu'elle fait 1434,4 mètres sans les amorces et les cartons explicatifs.

Il ressort donc que le film *les Gaz mortels* passe d'un oubli assez rapide à une redécouverte historique relativement difficile, mais bel et bien réelle. En effet, dans notre corpus, la citation de Delluc, que Sadoul reproduit dans son *Histoire générale du cinéma*, est le seul commentaire *a posteriori* sur le film jusqu'en 1960, lorsqu'Icart consacre quelques maigres lignes à cette œuvre ; celle-ci doit avoir d'ailleurs rapidement plongé dans l'oubli, puisqu'une pièce comptable de 1921, présente dans les archives du litige entre Gance et Pathé-Consortium dans ces années-là conservées à la BiFi, référence mal *les Gaz mortels*, le datant de 1914³¹, révélant ainsi une négligence certaine à l'égard de ce film, et ce dans un document comptable et juridique. Nous pourrions bien sûr prendre en compte l'ouvrage de Sadoul de 1952 puisque c'est là que nous avons trouvé les propos de Delluc, mais Sadoul lui-même n'en dit rien. Néanmoins, le fait qu'il *reproduise* ce qu'écrit Delluc à propos du film montre que l'œuvre est prise en compte, et que le manque de sources est probablement une des causes premières de cet oubli historique, comme on l'a vu dans la correspondance d'Icart avec Esnault. *Les Gaz mortels* semble intéresser progressivement les historiens alors que Gance n'est plus à son apogée mais qu'il commence à être réhabilité par une partie de la critique cinéophile et que le souci historique prend progressivement sa place dans les études cinématographiques³². Enfin, parallèlement, la redécouverte de fragments de la copie puis sa restauration ont permis de renouveler les développements sur la question.

Mais, outre le problème de l'accès aux sources, d'autres paramètres entrent aussi en compte dans cette mise de côté des *Gaz mortels* : les présupposés critiques puis historiens fortement liés à la mise en place de la figure de l'Auteur à la fin des années 1910 et surtout dans les années 1920, le rejet historiographique quasi unanime des productions du Film d'Art et, de façon plus ambivalente, des films à épisodes des années 1910, ainsi que l'aspect patriotique du film de Gance devenu problématique après-guerre.

Peu étudié parce que peu légitimé ? Étude du discours historique

Dans les ouvrages que nous venons de mentionner, si *la Folie du Docteur Tube*, un autre film de Gance des années 1910, est quelquefois remis en cause sur certains points spécifiques, son originalité formelle est soulignée dans toutes les histoires générales et monographies classiques sur le réalisateur, alors

29. Brochure à laquelle nous n'avons pas eu accès directement ; nous remercions R. Python de nous avoir aidée à éclaircir ce point et de nous avoir transmis ces informations.

30. *Ciné-Journal*, 19 août 1916, p. 30 ; É. Le Roy, « Filmographie », *art. cit.*, p. 326. Le contrat de visionnage que nous a remis la Cinémathèque française indique 1462 mètres pour la copie restaurée.

31. CF-BiFi, GANCE212-B62, lettre 23 décembre 1921.

32. Norman King, *op. cit.*, p. 5.

La Folie du Docteur Tube (Abel Gance, 1915).

qu'il s'agit pourtant d'un film antérieur aux *Gaz mortels*. Ainsi, jusqu'aux années 1980, exceptés Sadoul et Mitry qui sont plus nuancés³³, ainsi que Gance qui étrangement ne mentionne pas ce titre dans sa biographie, tous les auteurs consultés accordent à *la Folie du Docteur Tube* un statut d'œuvre visionnaire³⁴. Malgré les recherches plastiques effectives que l'on peut observer dans ce film-ci, pourquoi une telle différence de traitement dans le discours critique et historique entre ce film particulier et les autres œuvres de la moitié des années 1910?

33. Georges Sadoul, *op. cit.*, vol. 4, pp. 377-378; Jean Mitry, *op. cit.*, vol. 2, p. 255.

34. Maurice Bardèche et Robert Brasillach, *op. cit.*, p. 54; Sophie Daria, *op. cit.*, pp. 50-51; René Jeanne et Charles Ford, *op. cit.*, p. 183; Marcel Lapierre, *op. cit.*, p. 127; Roger Icart, *Abel Gance, op. cit.*, pp. 17 et 69; Steven Philip Kramer et James Michael Welsh, *op. cit.*, p. 29; Roger Icart, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé, op. cit.*, pp. 55-56; Norman King, *op. cit.*, p. 3. Notons néanmoins que la place centrale accordée à *la Folie du Dr Tube* est surtout influencée par un texte publié par Henri Langlois en 1952 qui contredit la version sadoulienne selon laquelle le film n'aurait pas pu avoir d'influence déterminante, étant resté inédit pendant dix ans (Georges Sadoul, « Histoire générale du cinéma » Tome III, 2, 1952, p. 320, cité dans François Albera, *L'Avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2005, pp. 82-83 et 126-128).

Une des pistes explicatives serait un certain présupposé formaliste hérité du discours critique évaluatif des années 1920 et par lequel ces écrits historiques ont été fortement influencés³⁵. Ainsi, un point récurrent au sujet de *la Folie du Docteur Tube* est que dans ce film-ci Gance manifestait, selon les auteurs, un désir de « dégager le cinéma du morne réalisme » en créant un univers artistique propre au cinéma³⁶; nous retrouvons en partie dans cette citation d'Icart en 1960 l'idée de la *spécificité* du médium telle qu'elle a été diffusée lors des luttes pour la reconnaissance du statut artistique du cinéma dans les années 1920. Il est significatif de noter que le premier texte consacré aux *Gaz mortels* dans notre corpus, celui de Delluc, présente précisément un intérêt exclusivement *formaliste* pour le film, que le critique décrit comme un « essai artistique »; cependant, contrairement à *la Folie du Docteur Tube*, le film qui nous intéresse n'est ensuite plus commenté, et son *propos* n'est pas abordé avant la publication d'Icart en 1960.

Bien que les prises de position contradictoires de Gance au fil du temps ainsi que la stylistique hétérogène de ses films aient été fréquemment relevées³⁷, il ressort de nos observations qu'au présupposé formaliste se joint, en synergie, une *linéarisation* finaliste du parcours artistique de Gance. Longtemps *les Gaz mortels* a été éludé ou seulement mentionné au sein d'une liste de films estimés banals et dévalorisés face à l'essai *la Folie du Docteur Tube* et aux films dits « psychologiques » de la fin des années 1910³⁸. Ainsi, les films tournés entre ces deux moments semblent-ils jugés comme des accidents de parcours, des passages à vide improductifs, ou au mieux des œuvres des années d'apprentissage pendant lesquelles le style de Gance se forme³⁹, considérations avalisées dans les monographies par certaines sources pour la plupart reprises de *Prisme*⁴⁰. De tels propos négatifs, ou plus intéressés par le côté financier que créatif de l'affaire, peuvent effectivement se retrouver de manière assez fréquente sous la plume de Gance à cette époque, ainsi dans ces deux exemples tirés du Carnet 4 :

Mars 1915.

Avoir un contrat de dix scénarios par an avec le Film d'Art.

Ceci est le plus important. Il me faut en effet m'assurer matériellement pour pouvoir travailler en toute quiétude.

35. F. Albera, « Considérations introductives », dans Irène Bessière, Jean A. Gili (dir.), *Histoire du cinéma. Problématique des sources*, Paris, AFRHC, p. 15.

36. R. Icart, *Abel Gance, op. cit.*, p. 70.

37. L. Véray, « Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », *art. cit.*, p. 21.

38. Voir par exemple R. Icart, *Abel Gance, op. cit.*, p. 77.

39. *Ibid.*, p. 68. À noter que l'effet de linéarisation se retrouve à un niveau plus global dans l'approche chronologique et anthropomorphique que la plupart de ces classiques de l'histoire du cinéma ont de leur objet; il n'est qu'à consulter les tables des matières pour s'en apercevoir.

40. R. Icart, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé, op. cit.*, p. 72 (tiré de *Prisme*, p. 110 de notre édition). Voir aussi S. Daria, *op. cit.*, p. 52; R. Icart, *Abel Gance, op. cit.*, p. 17. Soulignons néanmoins que les extraits de sources figurant dans les pages 43 à 74 du livre d'Icart de 1983 sont plus représentatifs des sentiments variables de Gance envers le cinéma; ils sont toutefois présentés comme des moments d'amertume du réalisateur face à ce qui est dépeint comme l'adversité. Et gardons à l'esprit que les extraits de *Prisme* sont biaisés dès le départ, puisque Gance a réarrangé en 1930 les propos qu'il tenait dans ses Carnets pendant la Première Guerre mondiale.

Le 12 Mars 1916 — Ce soir, je relis par hasard un carnet semblable à celui-ci écrit [*biffe*] Vendée au début de la guerre. [...]

Je me regarde et tout juste je me [reconnais]. Le cinématographe a développé en moi un côté d'homme cupide qui n'existait pas, et qui ira en s'accroissant si ma volonté ne remet pas ces travers... Depuis un an je suis au Film d'Art, et je n'ai pas eu depuis une pensée intéressante. [...]. Comme [c'est] difficile d'avoir plus que du talent - plus que de la patience - plus que de la force - du génie - du génie tenace [excellent (*illisible*)] au génie!. [...]⁴¹

Il apparaît cependant que le rapport du réalisateur au cinéma dans les années 1910 a été beaucoup plus ambivalent que ce que ces monographies laissent entendre, par un choix partiel et partial parmi les documents d'époque et les propos ultérieurs de Gance à ce sujet. En effet, Carou insiste sur la confiance *épisodique* que Gance a dans le cinéma en 1916⁴², et plusieurs points peuvent accréditer cette thèse. En 1912, il crée sa propre société, le Film Français, ce qui indique que s'il ne décide pas de se vouer alors complètement au cinéma⁴³, le nouveau médium ne le laisse pas complètement indifférent, ce d'autant plus qu'il signe la même année son texte programmatique influencé par les théories de son ami Canudo « Qu'est-ce que le cinématographe? Un sixième art! », publié dans *Ciné-Journal* du 9 mars 1912⁴⁴. Il soigne ses scénarios pendant les années de guerre et en semble même fier à ce moment, puisqu'il dit du *Spectre des tranchées* (1915) qu'il s'agit là de « son plus beau scénario », même si celui-ci ne sera finalement pas tourné⁴⁵. Si dans ses carnets le rapport entre argent et cinéma semble effectivement lui poser problème de façon récurrente sur le plan idéologique, il serait erroné de n'y voir qu'un intérêt alimentaire pour le cinéma puisque Gance se dit à diverses reprises réellement satisfait de son travail⁴⁶. Dans le cas qui nous intéresse ici plus directement, celui des *Gaz mortels*, Gance témoigne de son souci perfectionniste lorsqu'il évoque ses problèmes pour le montage du film :

41. BnF-Arts du Spectacle (AdS), Carnet 4, 4°-COL-36/34. Dans la mesure du possible, la ponctuation particulière de Gance a été respectée. Les diverses indications rajoutées postérieurement au crayon n'ont pas été prises en compte ; tous les retraits à la ligne n'ont pas été observés, même si la disposition du texte dactylographié tente de rendre au mieux celle du carnet. Entre crochets et/ou en italique : nos remarques, résumés d'une partie de texte, ou interprétations possibles de mots difficiles à déchiffrer.

42. A. Carou, « Le cellulôïd et le papier... », *art. cit.*, p. 105.

43. *Ibid.*, p. 104.

44. R. Icart (dir.), *Abel Gance. Un soleil dans chaque image*, Paris, CNRS Éditions/Cinémathèque française, 2002, p. 17. Notons que ce texte illustre parfaitement le propos de Carou, selon qui Gance se construit une vocation cinématographique « en y réinvestissant des aspirations et des valeurs associées au théâtre de son temps » (« Le cellulôïd et le papier... », *art. cit.*, p. 105).

45. L. Véray, « Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », *art. cit.*, p. 22.

46. BnF-AdS, Carnet 4, 4°-COL-36/34, remarque du 25 avril 1915, par exemple.

Ma fatigue est très grande, et il me reste une sorte de nervosité latente qui influe [sur] mon sommeil du fait de mon « Brouillard Rouge » que je n'arrive pas à terminer. Mais le succès viendra couronner mes efforts – la santé reviendra – la guerre finira – et tout ce qui n'a pas fleuri – fleurira!

A.G. Avril 1916.⁴⁷

Il ressort d'ailleurs des propos tenus dans le Carnet 4 que tant Gance que son producteur Louis Nalpas semblaient alors trouver des qualités évidentes aux *Gaz mortels*:

Le dimanche 10 Avril 1916 –
invité chez M. Nalpas 24 Rue [St] Pierre.

[...]

Il me dit avoir trouvé les 2 premières bobines des Brouillard [*sic*] plus intéressantes que Barbe-Rouge. J'ai peur que la suite le déçoive. Il a d'énormes projets en perspectives. L'argent brille!... Suivons-le.

2 Mai 1916.

Je monte au F. d'A. le « brouillard sur la ville » et de plus en plus je sens que je marche en avant. Je marche doucement il est vrai – arrêté par l'atavisme – mais ma ligne reste à peu près droite. Malheureusement cette guerre & ce ciné sont néfastes au chapitre de mon évolution. [...]. être de moins en moins le tzigane de mon propre génie – voir plus clair ce qui équivaldra peut-être à voir moins loin. Ne pas m'embarrasser des effets, mais des causes.

10 Mai 1916. Le Brouillard de Mort est monté au positif provisoire, et l'impression générale reste que le film est remarquable, à tous points de vue – J'en dois augurer beaucoup de bien. [M./L.] Nalpas me paraît extrêmement satisfait. Je crains ses coupures Il me reproche de n'être pas assez élégant – La Deuxième fois! – J'enregistre en souriants [*sic*] Les années passent!

Le 20 Août 1916 je me décide à partir en Amérique.

[...]

Plus drôle que ce qui précède:

Il m'annonce qu'un américain aurait trouvé les 2 dernières parties du Brouillard supérieures même à ce qu'on fait en Amérique de mieux – De ce fait, et de d'autres [*sic*] il me demande de faire la Zone, en changeant un peu la donnée.⁴⁸

47. BnF-AdS, Carnet 4, 4°-COL-36/34. *Les Gaz mortels* a été désigné sous plusieurs titres successifs avant d'être nommé ainsi lors de sa sortie par la société exploitante.

48. BnF-AdS, Carnet 4, 4°-COL-36/34. À noter que Nalpas est lui aussi ambivalent dans ses appréciations, et que les relations avec Gance se révèlent très houleuses. Il s'agit donc ici de se montrer méfiant envers l'appréciation enthousiaste du directeur artistique du Film d'Art; peut-être Nalpas cherche-t-il à amadouer un Gance fâché qui menace de partir en Amérique.

Les Gaz mortels (Abel Gance, 1916).

Même certains propos rétrospectifs du réalisateur à propos de cette période seront relativement positifs, bien que plus axés sur le soin alors apporté aux films. Ainsi, lorsqu'il évoque dans une interview en 1929 les tournages de *Barberousse* et des *Gaz mortels*, il se centre sur quelques anecdotes, mais précise que « malgré le caractère très commercial de ces films, nous y apportons toute notre âme et toute notre ingéniosité. J'innovais beaucoup de procédés qui ont fait fortune depuis »⁴⁹.

Le souci de linéarisation en une progression temporelle logique par les critiques et historiens à l'égard de l'œuvre d'Abel Gance, notamment, semble s'être mis en place très précocement, ainsi que nous pouvons l'observer dans une citation d'Henri Diamant-Berger, reproduite par Icart :

La Zone de la mort [...] est un film d'aventures, et poids de la renommée, nous attendons un développement psychologique dont cruellement Gance nous prive presque totalement. J'eusse préféré voir ce film entre l'amusant *Barberousse* et l'émouvant *Mater Dolorosa*.⁵⁰

La Zone de la mort est ici clairement posé comme un retour en arrière dans la carrière du cinéaste. Icart ne référence pas cette citation et ne la réutilise d'ailleurs pas dans son ouvrage de 1983⁵¹ ; elle est extraite d'une critique parue dans *le Film*, et ce document est conservé par la BiFi⁵². Le reste de cette critique est tout aussi éclairant sur la position de Diamant-Berger vis-à-vis du travail et de la personne de Gance en 1917 : l'article s'intitule « L'Art d'Abel Gance », et le mot « artiste » revient deux fois sur les sept premières lignes. En outre, le critique assigne ici explicitement un domaine « dévolu » à Gance, tout en minimisant voire en dévalorisant clairement le genre du film d'aventures :

Gance s'est distrait dans *la Zone de la mort* à traiter un film d'aventures. Son véritable domaine est, je crois, le film d'idées, le film de demain, le film qui soulèvera les plus formidables questions morales, psychologiques, philosophiques, politiques et sociales.

Les Gaz mortels se retrouve lui aussi classé par Icart dans le genre film d'aventures : « drame d'espionnage », « film d'aventure », « thriller », « drame d'aventures »⁵³. Dans un article paru dans *l'Écran* en avril-mai 1958, Gance parle des *Gaz mortels* et de *Barberousse* – c'est du moins ce que l'agencement des sources par Icart laisse entendre – comme de « grands films genre western et policier »⁵⁴. Cette

49. R. Icart (dir.), *Abel Gance. Un soleil dans chaque image*, op. cit., p. 22 (reproduction d'un extrait de l'article « Quand le réalisateur de Napoléon tournait un film en huit jours », *Pour Vous*, 7 février 1929). Il est évident que le propos développé dans une telle revue grand public n'est pas le même que dans une publication nettement plus prestigieuse et personnelle dans l'optique de Gance comme *Prisme* en 1930.

50. R. Icart, *Abel Gance*, op. cit., pp. 86-87.

51. R. Icart, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, op. cit., pp. 82 et 99-101.

52. CF-BiFi, cote GANCE414-B93. Cette coupure de presse n'est pas datée, mais comme il s'agit d'une critique du film suivie d'un résumé de l'action, nous pensons que celle-ci doit avoir été rédigée pour la sortie de *la Zone de la mort*, en octobre 1917 (É. Le Roy, « Filmographie », art. cit., p. 328).

53. R. Icart, *Abel Gance*, op. cit., p. 69 ; R. Icart, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, op. cit., pp. 59, 69-70.

54. R. Icart (dir.), *Abel Gance. Un soleil dans chaque image*, op. cit., p. 22.

La Zone de la mort (Abel Gance, 1917).

fluctuation générique ressort surtout des encarts publicitaires pour *les Gaz mortels* qui paraissent dans le *Ciné-Journal* du 19 août 1916, puisque le genre du film varie au sein d'une même publication : dans l'encart promotionnel en deuxième page, il est décrit comme « un grand film d'aventures », et en page 30, dans la liste des nouveautés cinématographiques à sortir le 1^{er} septembre 1916, il est classé sous « drame ». Néanmoins, il est fort probable que les catégories de genres n'étaient alors pas encore fixées (le sont-elles jamais vraiment ?) et il est assez clair ici que *les Gaz mortels* est affilié au même genre que le sera *la Zone de la mort* pour Diamant-Berger dans sa critique de 1917. Or celui-ci voit nettement le film de 1917 comme un « accident de parcours », en opposant par deux fois le « film d'aventures » au film « psychologique », dévalorisant le premier face au second ; cette valorisation du second genre a eu une influence certaine dans l'historiographie de Gance, induisant ainsi un rejet, entre autres, du film qui nous intéresse.

L'exemple particulier de la critique de Diamant-Berger montre qu'en 1917 existe donc déjà le souci de créer une certaine cohérence dans le corpus des films de Gance, ce qui est assez compréhensible

puisqu'il s'agit précisément du moment où le statut d'auteur se met en place. Dans les années 1910, si le film est un objet clairement individualisé, ce n'est pas le cas de l'auteur qui peut alors être le metteur en scène, l'opérateur, l'acteur ou la maison de production⁵⁵.

En effet, dans le champ cinématographique, la notion d'auteur n'est pas une donnée naturelle, mais le fruit d'un processus historique complexe et articulé, participant du souci de démarquer les productions européennes de l'industrie américaine qui commence à devenir prédominante – et à être perçue comme envahissante – au cours des années 1910 ainsi que de la volonté de légitimer le cinéma ; le recours à une figure auctoriale place ainsi les productions cinématographiques dans la suite des arts institutionnels comme la peinture et la littérature, et permet d'évacuer implicitement la dimension industrielle et collective du médium en le présentant comme un art neuf⁵⁶. S'il convient ainsi de questionner cette figure de l'auteur, d'être conscient de son statut construit et de déterminer en quoi cette construction a pu en partie conduire à l'éclipse de certains films, il serait néanmoins erroné d'y renoncer complètement sans tenir compte de son importance historique⁵⁷.

Gance est fréquemment vu comme l'artiste maudit, le génie isolé et incompris, motifs qui entrent pleinement dans la tradition romantique du créateur et que Gance autant que ses biographes et commentateurs ont contribué à mettre en place⁵⁸ ; tant les critiques négatives que laudatives à l'égard du réalisateur reposent d'ailleurs sur ce même postulat de base⁵⁹. Dans cette optique, croisée avec les critères de classement et de jugements empruntés à l'histoire de l'art et à l'histoire littéraire, l'auteurisme qui se met en place à l'égard de Gance au tournant des années 1920 aura donc tendance à repérer des « chefs-d'œuvre » et à valoriser l'originalité, avec comme résultat, ainsi que le formule King, « une vision curieusement distordue des productions de Gance, privilégiant l'exceptionnel au détriment du dominant »⁶⁰. De plus, cette vision de l'auteur incompris de certains de ses contemporains parce qu'en avance sur son temps permet de l'ériger en génie, hors des basses contingences matérielles, hors de l'histoire et donc au-delà de l'influence de toute idéologie politique. Autant de points qui expliquent l'éclipse relativement précoce des *Gaz mortels*, dont le style est certes remarqué par certains commentateurs mais qui n'a comparativement aux œuvres des années 1920 rien d'« exceptionnel », et dont le propos fortement impliqué dans l'actualité guerrière de son contexte de production permet difficilement d'en faire un chef-d'œuvre atemporel.

55. Guglielmo Pescatore, « Nascita dell'autore cinematografico », dans Gian Piero Brunetta (dir.), *Storia del cinema mondiale*, vol. 1, Torino, Einaudi, 1999, p. 206. Voir aussi Jean-Pierre Jeancolas, Jean-Jacques Meusy, Vincent Pinel, *L'Auteur du film. Description d'un combat*, Lyon-Arles, SACD-Institut Lumière-Actes Sud, 1996, p. 11.

56. Dans le cas de Gance, la notion d'auteur n'est pas complètement impertinente puisque le réalisateur s'investit à un maximum de niveaux dans l'élaboration de ses films (Christophe Gauthier, « Mensonge romantique et vérité cinématographique. Abel Gance et le "langage du silence" », dans Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, op. cit., p. 15).

57. N. King, op. cit., p. 10.

58. C. Gauthier, « Mensonge romantique... », art. cit. ; Sylvie Dallet, « Boiter avec toute l'humanité ou la filmographie gancienne et son golem », dans L. Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, op. cit., respectivement pp. 6-8 et p. 55.

59. N. King, op. cit., p. 6.

60. *Ibid.*, p. 179 (notre traduction).

À la fin des années 1910 et au cours des années 1920 se met donc en place en France une notion d'auteur « entendu comme artiste, artisan et unique responsable de la valeur artistique d'un film »⁶¹. Un fait qui peut se repérer dans notre corpus de sources, une des remarques de Gance dans son carnet faisant clairement état du souci de Pathé à cet égard, pour qui la réputation de l'auteur peut constituer un argument commercial promotionnel :

Le 21 janvier 1917 à Nice je vois Charles Pathé [...]. Je passe en tête les meilleurs metteurs en scène européens – Conseil important. Mon nom d'abord à défendre, ma notoriété à affirmer, dans mon intérêt & dans celui du F. d'A. même, m'assure-t-il. [...] Conseil de n'être pas trop difficile maintenant pour l'argent mais de l'être pour la réputation.⁶²

À titre comparatif, on peut relever que lorsque *les Gaz mortels* est mentionné dans le *Ciné-Journal* à l'occasion de sa sortie le 1^{er} septembre 1916, soit quelques mois avant cette entrevue, l'auteur Abel Gance n'est pas mentionné dans l'encart promotionnel du numéro du 12 août 1916, et c'est le nom de l'actrice Maud Richard qui apparaît dans le même encart du 19 août 1916⁶³.

Il ressort donc que ce développement contemporain de la place prépondérante de l'auteur dans la réception, surtout cinéphilique, a conditionné le fait qu'une majeure partie des ouvrages que nous avons dépouillés pour notre analyse historiographique situe les véritables débuts artistiques d'Abel Gance en 1917. Voilà encore un autre paramètre qui peut expliquer la mise de côté des *Gaz mortels*, film tourné à un moment charnière de la carrière de Gance, mais juste avant la montée en importance du statut de l'auteur, alors que le cinéma s'institutionnalise.

En plus de l'importance de la mise en place de la figure de l'auteur et des attentes créées entre celle-ci et certains genres relativement définis, viennent se glisser les théories développées surtout au cours des années 1920 autour de la « spécificité » du médium cinématographique. Voilà qui a pu rendre problématique le cas du Film d'Art et des films à épisodes, tout deux liés à la production littéraire et particulièrement à la littérature de masse pour le second. Relevons chez Bardèche et Brasillach une remarque qui cristallise certaines positions critiques de l'entre-deux-guerres : « Dans l'ensemble, le bilan du cinéma français pendant la guerre est assez affligeant. Aucun progrès, aucune invention. D'un côté le *film d'art*, de l'autre le *feuilleton* »⁶⁴.

61. G. Pescatore, *op. cit.*, p. 207 (notre traduction) ; remarquons qu'à part Delluc, qui est cité à diverses reprises pour son rôle de critique et théoricien, le premier réalisateur que Pescatore mentionne dans son chapitre « L'auteur comme rôle esthétique » est précisément... Gance. Rappelons aussi l'importance de la désignation de Gance comme « artiste » dans la critique de Diamant-Berger que nous avons évoquée plus haut ; ce cinéaste et critique-ci est d'ailleurs très engagé dans la défense du rôle du metteur en scène dès 1916 (J-P. Jeancolas, J.-J. Meusy, V. Pinel, *op. cit.*, pp. 35-36).

62. BnF-AdS, Carnet 4, 4°-COL-36/34. Pour une retranscription plus complète de cette note, voir R. Icart, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, *op. cit.*, p. 81 ; on pourra entre autres y repérer que selon Charles Pathé, « M. Gance a une valeur sur le marché », ce qui confirme nos dires au sujet du souci commercial du fondateur de la maison au coq.

63. *Ciné-Journal*, 12 août 1916, deuxième de couverture, et *Ciné-Journal*, 19 août 1916, deuxième de couverture.

64. M. Bardèche et R. Brasillach, *op. cit.*, p. 147 ; nous soulignons. Il ne faut pas oublier la grande influence qu'ont eue ces deux auteurs malgré leurs positions d'extrême-droite (V. Pinel, « Les histoires du cinéma : du singulier au pluriel », dans *Cinéma pleine page*, Paris, Lherminier, 1985, pp. 20-22).

Encart publicitaire pour
la Zone de la mort
(Abel Gance, 1917).

En effet, un autre facteur qui a très probablement contribué à la mise de côté des films de Gance tournés dans les années 1910 est que la quasi-totalité de ces œuvres a été produite par le Film d'Art⁶⁵, posé et moqué depuis les années 1920 comme le parangon du « mauvais cinéma », prétentieux et théâtral⁶⁶, et donc par essence « non-cinématographique » pour les défenseurs de la *spécificité* du nouveau médium ;

65. D' *Un Drame au château d'Acre* (1915) à la *Dixième Symphonie* (1918), tous sont en effet produits par Le Film d'Art, sauf *Mater Dolorosa* (1917), produit par Nalpas et Films de France (É. Le Roy, « Filmographie », *art. cit.*, pp. 324-328).

66. Bardèche et Brasillach parlent par exemple de « monument de grandiloquence et de sottise », expression discutée par Sadoul qui note qu'il s'agit de « l'écho de lieux communs fort répandus il y a vingt ans » (M. Bardèche et R. Brasillach, *op. cit.*, p. 52 ; G. Sadoul, *op. cit.*, vol. 2, p. 509).

le souci de légitimation du Film d'Art, fonctionnant pour sa part sur le mode exactement inverse par une *démarche intermédiaire*, a précisément conduit au mépris de cette production dans les années 1920 et 1930⁶⁷. Même si, dans les faits, la production du Film d'Art se diversifie dans les années 1910 et que c'est surtout *l'Assassinat du duc de Guise* (1908) qui est la cible principale des attaques⁶⁸, la mauvaise réputation dont jouit la maison auprès des cinéphiles est sans doute une des causes qui a favorisé l'oubli d'un film comme *les Gaz mortels*.

Icart et Véray relèvent en outre que le film a des « allures de *serial* »⁶⁹. Comme nous venons de l'observer, dans les années 1920, la construction d'un discours valorisant l'autonomie du cinéma a éclipsé ce qui ne correspondait pas à cet idéal de « spécificité ». C'est le cas des films à épisodes, qui reprennent la tradition du roman-feuilleton; ainsi Feuillade est-il devenu un repoussoir pour Canudo et Delluc⁷⁰. L'hétérogénéité de style ainsi que les motifs feuilletonesques repérables dans les œuvres de Gance ont d'ailleurs fréquemment posé problème aux critiques; lors de la sortie de *Barberousse*, Guillaume Danvers fait remarquer en avril 1917 dans *le Film* qu'il aimerait « voir le talent réel de M. Abel Gance se manifester sur un sujet un peu moins rocambolesque » et Canudo parle du « fatras mélodramatique des vieux romans-feuilletons » qu'il voit dans *la Roue* au début des années 1920⁷¹. Mais si ces aspects sont clairement identifiables dans les films de Gance, il s'agit certainement plus d'un effet que d'une visée, le réalisateur étant clairement tenté d'abord par une carrière littéraire prestigieuse et non commerciale⁷²; il semble d'ailleurs lui aussi dévaloriser les films à épisodes, implicitement décrits comme

67. L. Guido, « "Quel théâtre groupera jamais tant d'étoiles?" Musique, danse et intégration narrative dans les attractions gestuelles du Film d'Art »; Christophe Gauthier, « Histoire d'un crime. Vies et morts du duc de Guise », tous deux dans Alain Carou, Béatrice de Pastre (dir.), *le Film d'Art & les films d'art en Europe, 1908-1911*, op. cit., pp. 172 et 176-178. Pour un compte rendu historiographique synthétique de la dévalorisation du Film d'Art, voir les pages 173 à 179 de l'article de Gauthier. Notons enfin que si cette démarche intermédiaire permettait de valoriser les auteurs, elle ne favorisait guère l'essor de l'auteur *cinématographique* (G. Pescatore, op. cit., p. 214).

68. Florence Girgiel, « Le Film d'Art en 1913: le souci de la perfection », dans Thierry Lefebvre, Laurent Mannoni (dir.), *l'Année 1913 en France, 1895*, hors-série, octobre 1993, pp. 122-123; Christophe Gauthier, « Histoire d'un crime. Vies et morts du duc de Guise », art. cit., p. 174.

69. L. Véray, « Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », art. cit., p. 24; R. Icart, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, op. cit., p. 69.

70. F. Albera, J. A. Gili (dir.), *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, op. cit., pp. 7, 132, 135. Des critiques se font entendre dès 1916 à l'égard de Feuillade, désignant celui-ci comme un représentant du cinéma « archaïque » et préjudiciable au développement du cinéma français (Vicky Callahan, *Zones of Anxiety. Movement, Musidora and the Crime serials of Louis Feuillade*, Detroit, Wayne State University Press, 2005, p. 28). Soulignons que toute une autre partie de l'avant-garde cinématographique, peu attachée à une perspective de légitimation et de reconnaissance, a simultanément valorisé cette tradition ainsi que l'aléatoire et l'hétérogénéité de ce type de productions (F. Albera, *l'Avant-garde au cinéma*, op. cit., pp. 74-75, 81-83).

71. Danvers et Canudo sont cités respectivement par R. Icart, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, op. cit., p. 72; A. Carou, « Le celluloid et le papier... », art. cit., p. 110. Il s'agit d'un topos critique à l'époque d'opposer dans *la Roue* deux films en un; voir par exemple É. Vuillermoz, « Un film d'Abel Gance *la Roue* », *Cinémagazine*, n°8, 23 février 1923, pp. 329-331, et n°9, 2 mars 1923, pp. 363-366 (cité dans F. Albera, « Du Rail à La Roue », dans *Décadrages*, n°6, automne 2005, p. 30).

72. A. Carou, « Le celluloid et le papier... », art. cit., pp. 103-106.

ordinaires et sans psychologie ainsi que nous pouvons l'observer dans cette réflexion extraite du Carnet 4 au sujet de *la Zone de la mort*:

Non-paginé [p. 123].

Au 28 Avr. 1917 — je vois la Zone — [taillée?] — arrangée — remaniée — retirée par [Marius N –] [*suite illisible*]. C'est du Judex en moins intéressant. Tout ce qui tenait et les caractères et le côté scientifique, ainsi que la profonde psychologie de la fin a disparu — Rien qu'une structure ordinaire, un film ordinaire où on a osé même coupé [*sic*] deux rappels de Shakespeare qui ne pouvaient mieux être à leur place.

Ceci me décourage tout à fait quant au F. d. A. Je ne puis rien manifester pour l'instant. Je ne dois que prendre mes précautions pour mes plans à venir — et surtout empêcher ma [présent^{on}?] à la fin de la Zone.

A G.⁷³

Notons que cette tradition de rejet du style feuilletonesque n'est alors pas une nouveauté, puisque la forme littéraire de ce style d'écriture lié à un certain mode de diffusion est déjà décriée dès 1839 par le critique Sainte-Beuve pour son caractère industriel et mercantile, trois ans après son apparition et son essor rapide. Au grief esthétique reprochant à cette production de désacraliser la littérature en l'industrialisant s'ajoutent des arguments moraux dénonçant le caractère pernicieux de ces écrits qui exciteraient les plus viles passions et abrutiraient les masses en les détournant de leur labeur; la lecture est alors perçue par les élites comme un loisir leur étant réservé et une forme de paresse lorsqu'elle se répand dans les classes inférieures, auxquelles le roman-feuilleton est directement destiné et accessible⁷⁴. Ces arguments seront réactivés lors de l'apparition des *serials*, dont l'effet criminogène est fréquemment dénoncé dans la presse⁷⁵. Enfin, les romans-feuilletons pouvant être rédigés à deux mains de façon mécanique ou même commandés à des « nègres », les textes n'étant souvent pas relus par manque de temps, recyclés, plagiés, puis enfin remaniés et réadaptés par l'éditeur sans droit de regard de l'écrivain, tout cela a fortement mis à mal l'importance mythique de l'auteur unique et seul responsable de son œuvre⁷⁶. Voilà encore un point qui a contribué à la mauvaise réputation de ce style de productions sur le plan artistique, à la réactivation de certains jugements méprisants à l'avènement des films à épisodes, et donc au mauvais accueil réservé aux films de Gance les plus proches de ce type de productions au niveau thématique et stylistique.

Enfin, dernier point que nous rattachons à notre problématique: le contexte socio-culturel particulier pendant lequel *les Gaz Mortels* est tourné et les liens avec le premier conflit mondial tant du film que du réalisateur. *Brouillard rouge*, *Brouillard sur la ville*, *Brouillard de mort*⁷⁷ et finalement *les Gaz mortels* sont autant de titres très évocateurs en 1916 puisque le film est tourné quelques mois après les

73. BnF-AdS, 4^e-COL-36/34. King voit néanmoins une influence de Feuillade sur Gance; il précise que celui-ci aurait écrit au moins un scénario pour Feuillade et aurait eu l'idée de faire des *serials* populaires (N. King, *op. cit.*, p. 180).

74. Dominique Kalifa, *la Culture de masse en France. 1 : 1860-1930*, Paris, La Découverte, 2001, pp. 8-9, 25-26, 100-108.

75. Monica Dall'Asta, « La diffusione del film a episodi in Europa », dans G. P. Brunetta (dir.), *Storia del cinema mondiale*, vol. 1, *op. cit.*, pp. 288-289.

76. D. Kalifa, *op. cit.*, pp. 87, 93-94; Danielle Aubry, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Berne, Peter Lang, 2006, pp. 31-53. En lien à ces observations pensons à la réaction extrêmement frustrée de Gance que nous avons retranscrite ci-dessus face aux remaniements opérés sur *la Zone de la mort*.

77. BnF-AdS, 4^e-COL-36/34.

premières utilisations à large échelle de gaz de combat sur les champs de bataille. Nous ne pouvons débattre ici des aspects qui permettent d'affirmer que ce film de Gance n'est ni pacifiste comme le sous-entend Icart⁷⁸, ni à l'inverse ouvertement cocardier comme nous aurions pu nous y attendre lorsqu'on sait que le Film d'Art entre autres s'est spécialisé dans ce type de productions dès 1915⁷⁹, mais qu'il est *patriotique*, son système de représentations participant pleinement de la culture de guerre propre à la Première Guerre mondiale⁸⁰ : la haine de l'ennemi, l'idéologie d'un patriotisme défensif ainsi que l'acceptation du conflit, la totalisation du combat et la banalisation de la violence peuvent se retrouver très clairement et à divers niveaux au sein des *Gaz mortels*.

Or, Gance est connu pour son pacifisme engagé dans l'entre-deux-guerres. Mais il faut souligner que ce basculement pacifiste ne s'effectue qu'*après* la fin de la Grande Guerre, le réalisateur s'inscrivant bel et bien pendant les hostilités dans un mouvement général d'acceptation du conflit ; un revirement propre à la société française en général d'ailleurs, et qui ne s'est pas effectué dès la fin des hostilités⁸¹. Le réalisateur n'est donc pas un créateur hors de l'histoire et des idéologies, en avance sur son temps ; il s'insère au contraire parfaitement dans le mouvement de pensée de la société de son époque. Le « non-pacifisme » de ce film de Gance ainsi que d'autres des années 1910, voilà encore une piste qui permet probablement d'expliquer le malaise face à ce corpus devenu gênant après la fin des hostilités, tout comme la participation au combat au nom d'une idéologie peu à peu surannée a pu l'être pour les anciens combattants devenus militants pacifistes dans l'entre-deux-guerres.

En conclusion, il ressort de notre analyse qu'outre le problème de l'accès aux sources, un croisement de plusieurs discredits historiographiques œuvrant à des degrés divers a fortement contribué à l'éclipse de la majeure partie des films qu'Abel Gance a tournés dans les années 1910, et donc des *Gaz mortels*. Il est à souhaiter que de nouvelles recherches soient un jour menées autour de ce riche corpus encore sous-étudié.

78. R. Icart, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, op. cit., p. 70. Précisons que le terme « pacifiste » n'apparaît pas dans le propos d'Icart sur ce film, mais il est clair que c'est à cette notion qu'il est fait référence.

79. J. Mitry, op. cit., vol. 2, p. 137. Il convient de ne pas oublier que les écrits de Mitry et d'Icart faisant partie de notre corpus datent d'*avant* le renouvellement historiographique de la Grande Guerre amorcé au milieu des années 1980 (voir par exemple au bilan historiographique de Stéphane Audoin-Rouzeau et Annette Becker, *14-18, retrouver la guerre*, Paris, Gallimard, coll. Folio Histoire, 2000, pp. 17-18 et 24-25) ; leur propos ne peut donc tenir compte des références que nous avons *maintenant* sur le premier conflit mondial, principalement en ce qui concerne le concept fondamental de « culture de guerre » emprunté par Audoin-Rouzeau et Becker à George Mosse et appliqué plus spécifiquement à la période qui intéresse les deux chercheurs français, puisque Mosse n'utilise de l'expression que d'une façon extrêmement ponctuelle voire unique au sujet de la guerre civile espagnole (G. Mosse, *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*, Paris, Hachette Littératures, 1999 [1990], p. 220).

80. Piste offerte par les réflexions de Véray (« Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », art. cit., pp. 24-27).

81. L. Véray, art. cit., pp. 27-28 ; L. Véray, *la Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, op. cit., p. 87. Précisons bien qu'acceptation ne veut pas dire enthousiasme à entrer dans la guerre, du moins pour la majorité de la population (S. Audoin-Rouzeau et A. Becker, *14-18, retrouver la guerre*, op. cit., p. 133).

*Les Gaz mortels*⁸²

Réalisation et scénario : Abel Gance

Directeur de la photographie : Léonce-Henri Burel, Louis Dubois

Production : Le Film d'Art, Louis Nalpas

Éditeur : Pathé Frères

N° de Catalogue Pathé : 7706

Date de sortie (Paris) : 1^{er} septembre 1916

Interprètes : Léon Mathot (Mathus), Émile Keppens (Edgar), Doriani (Ted), Henri Maillard (Hopson), le petit Fleury (André), Maud Richard (Maud), Germaine Pelisse (Olga)

Ayant droit : Société des auteurs et compositeurs dramatiques (succession d'auteur)

Sauvegarde-restauration : Cinémathèque française

Autre titre : *Brouillard sur la ville*

1380 ou 1440 mètres

Que soient ici vivement remerciées les institutions qui m'ont laissée accéder à leurs fonds d'archives : la Cinémathèque française (BiFi) et la Bibliothèque nationale de France. Nous remercions également Laurent Guido pour ses conseils et son soutien tout au long de cette recherche.

82. Nous reproduisons ici intégralement la fiche technique établie par É. Le Roy en 2000 (« Filmographie », *art. cit.*, p. 326). Cette filmographie résulte de la confrontation d'un maximum de sources qui la rendent aussi complète que possible. Pour ce qui concerne le métrage du film, se référer à la note 30 de notre article ainsi qu'à celle figurant dans l'annexe.

Les Gaz mortels (Abel Gance, 1916).

ANNEXE: résumé du film

Hopson, un savant français réputé, installé provisoirement au Texas dans le cadre de ses recherches en médecine et en chimie, et son aide-préparateur, le chimiste américain Mathus, sont appelés à l'aide par Maud, une jeune fille exploitée et maltraitée par Ted, un ivrogne qui fournit les deux chercheurs en serpents depuis le Mexique. Les savants arrachent Maud aux griffes de Ted, furieux, et ramènent la jeune fille dans leur propriété texane. Elle entre à leur service comme servante de laboratoire et une idylle se noue entre Maud et Mathus. C'est alors qu'Hopson apprend par la presse la prochaine déclaration de guerre en Europe ; tous sont très affectés par la nouvelle [fin de scène à 521,8 mètres⁸³].

83. Le découpage technique partiel effectué pour notre travail de mémoire se termine à 1434,4 mètres, les amorces n'ayant pas été comptabilisées.

En France, le fils d'Hopson est mobilisé et confie son petit André à son cousin Edgar et à la femme de celui-ci, Olga. Averti de la situation, Hopson décide de rentrer au pays, ce qui alarme le couple de petit-bourgeois vulgaires et sadiques qui maltraite l'enfant. Lors d'une entrevue familiale, Maud fait naïvement part de sa situation de fugitive à Olga en lui montrant un billet inquiétant rédigé par Ted. Scandalisés par le fait qu'Hopson leur reprenne son petit-fils et les prive par là d'une précieuse source de revenus, le couple malintentionné élabore des plans de vengeance en écrivant à Ted [612,4 m].

Un an plus tard, à Paris, Hopson continue ses recherches dans son nouveau bureau fourni par le gouvernement. Par courrier, le Ministère de la Guerre fait appel à son patriotisme pour trouver une réponse chimique plus puissante que les gaz asphyxiants des ennemis. Accablé et bien décidé à refuser dans un premier temps, le savant change d'avis lorsqu'un télégramme l'avertit que son fils est décédé, terrassé par les gaz ennemis. Il se décide alors à se mettre au travail. Apprenant la nouvelle de cette mort, Edgar et Olga réalisent qu'ils seraient seuls héritiers d'Hopson si André venait à mourir ; Ted les rejoint à ce moment et tous trois s'unissent dans la vengeance [769 m].

Deux mois après, le gouvernement fournit aux savants une modeste usine éloignée de toute habitation. Mathus a inventé un contrepoison, utile au cas où les vapeurs toxiques tomberaient en mains ennemies. Pour sa part, Edgar arrive à se faire engager comme contremaître, et introduit Ted dans l'usine ; les malfrats planifient un mauvais coup et demandent par lettre à Olga de supprimer André, l'informant des qualités particulières d'un certain serpent. Edgar et Ted dévient l'arrivée des gaz sur la serrure du laboratoire des deux chercheurs qu'ils ont préalablement condamnée, dans le but de les asphyxier. Alors que Mathus et Hopson jugent leur situation désespérée, Edgar arrache par mégarde le tuyau reliant l'arrivée des gaz à la serrure du laboratoire ; horrifié, suffoquant, il tente de boucher l'ouverture [1022,8 m].

Au même moment, Olga dîne chez Maud à Paris [975,9 m]. Les deux femmes accompagnées du petit André pénètrent dans un laboratoire à côté du salon ; tandis que Maud va coucher l'enfant dans la chambre attenante au laboratoire, Olga reste dans celui-ci pour repérer discrètement le serpent venimeux mentionné dans la lettre d'Edgar [1064,4 m].

Les gaz s'échappent maintenant dans toute l'usine, et les ouvriers paniqués courent se munir de masques avant de s'enfuir. Edgar informe Ted du problème et tous deux fuient affolés, volant la voiture d'Hopson. Les savants parviennent enfin à s'échapper, et se rendent compte devant le compteur de gaz que tout va sauter sous peu. Ils s'enfuient, tout aussi épouvantés que les deux malfrats [1129,5 m].

Olga attend que Maud retourne au salon pour se diriger vers la cage du serpent, dont elle fait tomber le dessus ; le reptile se dirige alors lentement vers la chambre d'André, paisiblement endormi. Olga revient au salon l'air faussement affable [1165,6 m].

Les savants comprennent qu'ils sont trop loin de toute habitation pour espérer du secours et sont terrorisés par l'ampleur de la catastrophe, surtout lorsqu'ils réalisent que les gaz sont poussés par le vent et que dans peu de temps ils seront sur la ville. Mathus se rend compte que ses fusées de contrepoison pourraient éviter cela. Il part courageusement les chercher dans l'usine et prend un cheval afin de dépasser le nuage de gaz et déposer ses fusées de l'autre côté, le rendant ainsi inoffensif [1248,9 m].

[Le montage alterné rend ensuite compte de la mort par asphyxie de Ted et d'Edgar, de l'avance inexorable du serpent vers sa victime, tandis que les deux femmes bavardent au salon, et des efforts de Mathus alors que les gaz progressent vers la ville].

Finalement, le jeune homme sauve la ville [1387,3 m], Maud l'enfant [1392,8 m] et après l'arrestation d'Olga, tout rentre dans l'ordre. Le nuage inoffensif passe au-dessus de la ville, tandis qu'Hopson, Mathus, Maud et André sont réunis et que le jeune savant semble demander la jeune femme en mariage [FIN à 1431,4 mètres].