1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

31 | 2000

Abel Gance, nouveaux regards

Mensonge romantique et vérité cinématographique

Abel Gance et le « langage du silence »

Christophe Gauthier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/52>

DOI : 10.4000/1895.52

ISBN : 978-2-8218-1038-9

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2000

Pagination : 5-18

ISBN : 2-913758-07-X

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Christophe Gauthier, « Mensonge romantique et vérité cinématographique », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 31 | 2000, mis en ligne le 28 novembre 2007, consulté le 17 avril 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/1895/52> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.52>

Ce document a été généré automatiquement le 17 avril 2022.

© AFRHC

Mensonge romantique et vérité cinématographique

Abel Gance et le « langage du silence »

Christophe Gauthier

L'orgueilleuse subjectivité symboliste promène sur le monde un regard distrait. Elle n'y découvre jamais rien d'aussi précieux qu'elle-même. Elle se préfère donc au monde et se détourne de lui. Mais elle ne se détourne jamais si vite qu'elle n'ait aperçu quelque objet. Cet objet s'introduit dans la conscience comme le grain de sable dans la coquille de l'huître. Une perle d'imagination va s'arrondir autour de ce minimum de réel. C'est du Moi et du Moi seul que l'imagination tire sa force. C'est pour le Moi qu'elle bâtit ses splendides palais. Et le Moi s'y ébat dans un bonheur sans nom jusqu'au jour où le perfide Enchanteur réalité effleure les fragiles constructions du rêve et les réduit en poudre.

- 1 René Girard nous offre en ces termes une représentation du « désir symboliste », pour en contredire la prétendue réalisation dans l'expérience « romanesque »¹. Certes, il est ici question du narrateur de la *Recherche*, dont, pour ses lecteurs de la première moitié du siècle, le moi serait conçu en toute autonomie, dans le champ clos de sa subjectivité, alors que c'est à l'imitation de Bergotte ou des Guermantes qu'il se dévoile, se jouant comme en regard de la vérité de ces personnages. Un tel exemple autorise René Girard à fustiger avec force le « mensonge romantique » des auteurs, critiques ou personnages dont les attitudes « paraissent toutes destinées à maintenir l'illusion du désir spontané et d'une subjectivité quasi divine dans son autonomie »².
- 2 Dans cette orgueilleuse – et vaine – subjectivité dont Girard fait le procès, peut-on reconnaître un portrait d'Abel Gance ? Elle semble correspondre dans une certaine

mesure à l'image convenue du cinéaste, confronté aux difficiles réalités de la production et à de nombreux échecs. Roger Icart, son biographe³, ne l'a-t-il pas qualifié de « Prométhée foudroyé » ? De fait, jusque dans les années trente au moins, écrits intimes, notes préparatoires à *Prisme* et conférences permettent d'inscrire Abel Gance dans cette tradition romantique, individualiste et subjectiviste. Il se complaît à donner de lui-même une représentation qui adhère presque intimement à cette description d'un « moi symboliste » et campe un personnage de génie isolé, dont l'outil privilégié est dès 1914 cette expression nouvelle qu'il convient désormais d'affranchir des autres arts : le cinéma⁴. Mais ce serait une erreur de ne voir dans cette image, construite par le cinéaste lui-même autant que par ses biographes, qu'une simple posture intellectuelle : plus profondément, elle désigne sa culture philosophique et littéraire et détermine sa conscience d'auteur autant que sa conception du septième art.

L'auteur et les auteurs

- 3 Pendant plus de quinze ans, en marge de ses projets cinématographiques, Abel Gance travailla à un livre qui vit le jour à l'été 1930, édité par Gallimard grâce à l'entremise de Robert Aron⁵. *Prisme* devait d'abord s'appeler *le Livre qui se ferme*, *l'Invitation au voyage* ou encore *Ce que les dieux devraient savoir*. Si le titre retenu est le plus cinématographique de tous, cet art y tient cependant peu de place. Certes, un chapitre est consacré au « langage du silence », mais Gance concevait davantage cet ouvrage comme une sorte de bréviaire personnel, un « évangile de travail »⁶, où lectures et notions philosophiques sont largement mises en exergue. Les notes préparatoires sont à ce titre particulièrement fécondes⁷. Nietzsche et Stendhal s'y taillent la part du lion, suivis par les maîtres anciens (Saint-Augustin, Plutarque, Héraclite, Ovide) des auteurs issus du mouvement symboliste international (Maeterlinck, Ibsen, Canudo) des philosophes et moralistes parfois précurseurs du nietzschéisme (Ralph Emerson) ou attentifs à la société contemporaine (Gustave Le Bon). Dans une note non datée, Gance nous livre son panthéon personnel : « les hommes que j'aime : Charles d'Orléans, Ronsard, Du Bellay, Henri Heine, Stendhal, Nietzsche, Shakespeare, Hugo ». Hormis les poètes, deux de ces auteurs méritent que l'on s'arrête sur l'interprétation probable qu'en fit le futur auteur de *Napoléon*.
- 4 On sait déjà l'influence que Nietzsche exerça sur lui⁸. Encore faudrait-il connaître la lecture que l'on en faisait à l'époque de sa jeunesse. *Prisme* est à cet égard particulièrement révélateur : « comprendre Nietzsche », y écrit-il, « c'est guérir l'anémie de l'âme. Il apprend comment on peut créer avec des mains vides, les cités de lumière que nous devrions déjà habiter »⁹. « Réconfort, modèle et guide », Nietzsche lui fixe en quelque sorte une règle de conduite qui va lui permettre « sur le plan artistique, de faire sien une conception positive du héros, maître des destinées »¹⁰. L'association du philosophe allemand avec le consul de Civitavecchia est en revanche plus surprenante et méconnue. Stendhal fut redécouvert dans les dernières années du XIX^e siècle, redécouverte dans laquelle, au côté des romans, les écrits intimes – *Souvenirs d'égotisme*, *Projets autobiographiques* – et les essais de jeunesse – en particulier *De l'amour* – tinrent la plus grande place¹¹. En 1914, Léon Blum publie *Stendhal et le beylisme* qui témoigne de la faveur de l'époque pour un comportement inspiré des héros stendhaliens où s'allient l'individualisme et l'énergie passionnée. On voit déjà qu'aux yeux d'un lecteur de 1910, l'auteur de *Lucien Leuwen* et celui de *la Naissance de la tragédie* pouvaient entretenir des relations plus étroites qu'on n'aurait pu le penser. René Girard est plus explicite encore : selon lui, le Stendhal redécouvert à la fin du XIX^e siècle

est « romantique » car s'y opposent « passion » (désir spontané) et « vanité » (désir suscité par le désir d'autrui). Voilà qui rappelle un peu la dialectique gidienne du Moi naturel et du Moi social dans *l'Immoraliste*. Le Stendhal dont parlent les critiques, et en particulier Paul Valéry dans sa préface à *Lucien Leuwen*, est presque toujours ce Stendhal « gidien » de la jeunesse. On comprend que celui-ci ait été à la mode à l'époque où proliféraient les morales du désir dont il est le précurseur. Ce premier Stendhal qui triomphe à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle nous propose un contraste entre l'être spontané qui désire intensément et le sous-homme qui désire faiblement en copiant les *Autres*.¹²

- 5 Fort de ces interprétations, mu par l'incoercible désir de bâtir de « splendides palais » cinématographiques, Abel Gance se révèle en ses notes de lecture imbu de lui-même certes, mais aussi d'une conception « romantique » du héros et de l'auteur, à la fois *beyliste* et *nietzschéenne* au sens où on l'entendait à l'époque : « Je me rends compte de mon incontestable supériorité (compréhension générale et sensibilité), écrit-il le 27 avril 1914. [...] Il est dommage que par ma faute ma faiblesse physique fasse toujours rompre l'équilibre qui est nécessaire »¹³. Or, comme le remarque Élie Faure dans la préface de *Prisme*, cette « volonté de génie », puisée aux sources des idéologies littéraires de sa jeunesse, va trouver dans « les armes techniques du cinéma »¹⁴ les instruments nécessaires à son accomplissement. Elle n'aura de cesse d'interférer dans le statut du cinéaste qui, pour justifier ses fins, va se doubler d'un théoricien. C'est pourquoi il est nécessaire d'insister sur les idées cinématographiques d'Abel Gance.

Le grammairien du cinématographe

- 6 Pour ce dernier en effet, un film digne de ce nom doit réunir les caractéristiques des arts qui l'ont précédé. Bien plus, il doit pour accéder au statut d'œuvre artistique sublimer ces qualités en les fusionnant, à la fois « musique par l'harmonie des retours visuels, par la qualité même des silences, peinture et sculpture par la composition, architecture par la construction et l'ordonnancement, poésie par les bouffées de rêves volés à l'âme des êtres et des choses, et danse par le rythme intérieur qui se communique à l'âme »¹⁵. Ce n'est pas là le point le plus original de la pensée cinématographique de Gance. Les meilleurs des critiques, parmi lesquels Émile Vuillermoz, ne manquent pas de trouver ces conceptions « frappées au coin du bon sens »¹⁶, et pour cause : elles avaient été propagées dès le tout début des années vingt par Ricciotto Canudo dans sa fameuse théorie des sept arts, diffusée et largement reprise par la presse spécialisée de l'époque. Rappelons-en les termes :

[...] Notre temps a synthétisé, d'un élan divin, les multiples expériences de l'homme. Nous avons fait tous les totaux de la vie pratique et de la vie sentimentale, nous avons marié la Science et l'Art, je veux dire les trouvailles, et non les données de la Science, et l'idéal de l'Art, les appliquant l'une à l'autre pour *capter et fixer les rythmes de la lumière*. C'est le Cinéma.

L'Art Septième concilie ainsi tous les autres. Tableaux en mouvement. Art plastique se développant selon les normes de l'Art rythmique.¹⁷

- 7 Canudo et Gance se connaissaient depuis les années 1911-1913, à l'époque des « Greniers de *Montjoie* », réunions qui avaient lieu rue du Quatre-Septembre, au domicile de Canudo ; on y lisait des vers et on échangeait divers propos sur les beaux-arts. La formule fut reprise avec succès pour le « grenier des sept arts » qui réunissait en 1921-1923 les membres du Club des Amis du Septième art dont Gance était alors vice-président¹⁸. La proximité entre les deux hommes est donc à la fois personnelle et

théorique, et l'influence de Canudo sur l'ensemble des idées cinématographiques de Gance restera longtemps sensible, du moins jusqu'à un certain point.

- 8 Pour l'heure, en ce début des années vingt, le cinéma n'est le plus souvent considéré que comme une promesse, dont la vocation-même est en quelque sorte de tendre vers son statut artistique. Or c'est dans cette permanente tension que se situe la « vérité cinématographique » de Ricciotto Canudo. Ce dernier écarte d'emblée toute analogie entre la « vérité » et le réalisme. Il ne s'agit pas au cinéma de transcrire des émotions, sentiments ou situations « d'après nature », ce qui n'en ferait qu'un théâtre privé de parole que les exégètes de l'art nouveau rejetaient avec force. C'est donc par contraste avec le théâtre que « l'art n'est pas le spectacle de quelques faits réels ; il est l'évocation des sentiments qui enveloppent les faits »¹⁹. Malheureusement, estime Canudo, le cinéma se contente bien trop souvent de redondances appauvrissantes, l'intertitre doublant parfois l'image qui elle-même donne à voir concrètement la pensée du personnage. Dans ce contexte,

seuls quelques écrivains ont compris que la vérité cinématographique doit correspondre à la vérité littéraire, à la vérité picturale, à la vérité nuptiale même, qui est la plus indéfinie [sic]. Aucune d'elles n'est la réalité. [...] En France, seuls Marcel L'Herbier et Louis Delluc, le premier surtout, et parfois Abel Gance, cherchent à répandre, avec leurs trouvailles évocatrices, le sens de la vérité cinématographique, d'un style cinématographique capable d'assurer au Cinématographe une équité artistique.

- 9 La vérité du cinéma se laisse donc entrevoir comme en creux, lorsque celui-ci s'éloigne du réel pour atteindre l'art. Remarquons au passage à quel point le septième art s'érige non seulement contre le théâtre mais aussi contre toute forme de naturalisme, que l'on envisage alors comme une pâle et plate imitation du réel, aussi documentée soit-elle.
- 10 Mais Abel Gance, s'il partageait en partie les vues de Canudo, avait le souci de bâtir un système cinématographique qui lui fût propre. De manière équivalente, la syntaxe promue par Gance fonde l'autonomie du cinéma en tant qu'art, elle est toutefois indissociable de la déclinaison de son statut d'auteur. « Mais qui sera notre Malherbe ou notre Rotrou ? » s'écrit-il avant de poursuivre ; « comme à la tragédie formelle du XVIII^e, il faudra en effet assigner au film de l'avenir des règles strictes, une grammaire internationale. Ce n'est qu'enserrés dans un corset de difficultés techniques que les génies éclatent »²⁰. L'ambition est immense qui vise, par la fixation d'une grammaire du film, à créer les conditions de production d'un âge classique du cinéma comme il y eut un grand siècle du théâtre : tel sera « le cinéma de demain », titre d'une conférence prononcée en mars 1929 à l'Université des annales qui énumère les procédés techniques grâce auxquels le metteur en scène pourra sortir le cinéma de l'enfance où il semble être plongé²¹. Le gros plan, la surimpression ou « réimpression » qui traduit en images « la vie de l'espace », le rythme exprimé par le montage, la « mise en mouvement » de l'appareil de prises de vues, le triple écran enfin, deviennent les outils susceptibles de conférer au cinéma la plénitude de ses capacités expressives.
- 11 Que la même conférence se soit aussi appelée « autour du Moi et du Monde » n'en est pas moins révélateur. Cela indique clairement que l'identité de l'auteur de films se constitue par l'utilisation de ces procédés techniques, syntaxe du nouveau langage. On comprend alors que dans l'esprit de Gance leur simple énumération revienne à écrire une « histoire très abrégée des progrès de l'art cinématographique »²², dont ses films sont autant de jalons. En témoignent les rétrospectives qui lui furent consacrées dès la fin des années vingt. Ainsi au printemps 1930, Jean Arroy organise-t-il avec le soutien

de *l'Intransigeant* un gala au titre explicite, « l'évolution du cinématographe vue à travers l'œuvre d'Abel Gance »²³. La projection doit être accompagnée d'une conférence de Jean Arroy, approuvée par Gance, et comprend des extraits de *la Folie du Docteur Tube* (« vues déformantes »), *la Zone de la mort* (ralentis), *Mater Dolorosa* (scène du cimetière), *J'accuse* (le retour des morts), *la Roue* (la « mort » de Norma Compound, devenue une scène d'anthologie projetée dans tous les ciné-clubs dès le milieu des années vingt, le finale), *Napoléon* (la bataille de boules de neiges et la Marseillaise aux Cordeliers) et *Au secours* (quelques scènes en triple écran). Une autre mouture de cette rétrospective, organisée par la société « l'Effort » termine le programme par la projection de la plupart des triptyques de *Napoléon* (particulièrement « Tempête » et « l'Armée d'Italie »)²⁴. La séance doit ensuite être vendue dans divers ciné-clubs de province (Montpellier, Lyon, Genève, Bruxelles, etc.) et dans les stations balnéaires de la saison, ce qui montre que Gance voyait aussi dans ces projections un moyen de gagner quelque argent à un moment où sa situation financière n'était point florissante.

- 12 Dans tous les cas, le cinéaste supervise l'organisation de la soirée, sa programmation ne saurait être pour cette raison considérée comme neutre. À chaque titre est associé un procédé technique marquant un jalon de cette histoire dont l'aboutissement demeure le triple écran. Gance n'éprouve pas de gêne à se présenter comme l'unique inventeur de ces prouesses techniques puisque à ses yeux prévaut la fin qu'il s'assigne : l'expression directe des « états d'âme »²⁵, émotions perçues ou représentations du monde, par le biais du cinéma et partant l'amélioration du genre humain par le septième art. Il professe à plusieurs reprises sa foi dans la capacité du cinéma à transformer les foules, nouveau langage qui « fera penser beaucoup plus directement, avec plus d'exactitude »²⁶. Autonome grâce à syntaxe, complet dans son expression, le cinéma est aussi un art soumis à évolution historique, un *work in progress* que son caractère silencieux autorise à considérer comme universel.

Un langage universel ?

- 13 Semblable utopie était largement partagée par les cinéastes et critiques contemporains. Marcel L'Herbier, par exemple, évoque avec enthousiasme « ce langage magnifiquement international, le silence » ; « devant la poésie, ligotée dans sa propre langue et intraduisible de peuple à peuple, devant la sculpture fixée en terre, la peinture immobile au mur, la musique divine prisonnière de ses portées et de son hermétisme, le jeune cinématographe [...] surgit, exact au rendez-vous de l'évolution »²⁷. Plus encore que chez Canudo, le silence des images suffit à fonder l'autonomie du septième art, il en accroît même la clarté expressive.
- 14 Dans « Mystique du cinéma »²⁸, l'historien d'art Élie Faure s'attache également à promouvoir cette universalité du langage cinématographique, tout à la fois neuf et parfaitement synthétique des huit expressions artistiques qui l'ont précédé²⁹. Bien que postérieur à la fin du Muet, ce texte n'en démontre pas moins à quel point la « mystique du cinéma » empreinte au paysage intellectuel du XIX^e siècle finissant, au point de marquer la réalisation des espoirs les plus fous des artistes de l'époque précédente :

On découvre dans le cinéma la réalisation concrète des intuitions philosophiques où la fin du XIX^e siècle affleurerait. Il projette la durée dans les limites planes de l'espace. Que dis-je ? Il fait de la durée une dimension de l'espace, ce qui confère à l'espace une nouvelle et immense signification de collaborateur actif, et non plus passif de l'esprit. L'espace cartésien n'a plus, depuis le Cinéma et grâce au Cinéma, qu'une valeur, si je puis dire, topographique. [...] C'est là ce qui donne à cet art une dignité incomparable. C'est aussi là ce qui permet de le situer à la fois dans son

indépendance absolue à l'égard des autres, et de découvrir par quelles lois physiques il se rattache à tous les autres.³⁰

- 15 Après avoir évoqué ce qui rapproche le cinéma des autres arts, Élie Faure en vient à ses modes d'expression privilégiés. Or il énumère quelques-unes des techniques (ralenti, accéléré, rythme) que Gance se faisait fort d'avoir découvertes dans sa fameuse conférence « la beauté à travers le cinéma ». Quant à la conclusion du texte de Faure, elle est, conformément au titre de l'article, véritablement porteuse d'une « mystique du cinéma » que l'on retrouve sans peine dans « l'utopie » gancienne du film :

Le rendez-vous que nous avons donné sur l'écran magique à toutes les forêts et à toutes les mers, [...] à tous les hommes pour y organiser leurs relations selon les innombrables harmonies que le Cinéma, en nous les révélant entre eux et en eux-mêmes, éveille entre nous et en nous-mêmes, n'est qu'au commencement des conquêtes qui nous sont promises. [...] L'infinie diversité du monde offre pour la première fois à l'homme le moyen matériel de démontrer son unité. Un prétexte de communion universelle dont l'approfondissement n'exige de nous qu'un peu de bonne volonté, s'offre à nous, avec une complaisance infatigable.³¹

- 16 Que l'on ne se méprenne pas sur ce sentiment religieux dont parle le vieux libertaire. Il y envisage moins la réconciliation des dogmes existants que les prémisses d'un unanimisme radieux. L'on voit donc aisément que l'utopie cinématographique dont Élie Faure se fait ici le porte-étendard ne se limite pas à la seule croyance en un langage universel facilement porté par le caractère muet et donc international du cinéma. Ce dernier est à lui seul expression harmonique de l'unité du monde. Par ailleurs, « langage nouveau » affranchi des arts anciens, il s'ancre indubitablement dans la tradition littéraire et philosophique du symbolisme.
- 17 Si l'on en croit cependant Alain Masson, s'appuyant en cela sur la pensée symboliste, c'est d'ailleurs moins comme langage que s'impose l'image muette que parce que les images apparaissent comme une expression immédiate de la pensée, hors le langage donc : pour les théoriciens du symbolisme, celui-ci a en effet « cessé de constituer l'intelligible, il donne seulement accès, musicalement à la connaissance vague, sans concept et sans référence, imaginaire indéci où la chose se dissout en idée »³². Dans le prolongement de ces conceptions, le cinéma muet trouve donc sa meilleure expression lorsqu'il sacrifie au « dogme tainien » selon lequel esprit et matière sont unifiés dans l'image, désignant mieux que ne pourrait le faire le discours, la chose et le monde. Léon Moussinac lui-même ne participe-t-il pas de ce système lorsqu'il écrit à Gance : « j'ai foi, comme vous-même, en l'Image et je la vois plus prédestinée que le Mot aux œuvres infinies qui éblouiront l'âme des foules unanimement demain »³³? Quant à Gance, imbu de culture symboliste, il en illustre avec bonheur l'accomplissement cinématographique, puisque les arts anciens « ne valent pas le mystérieux silence, le nouvel art que je découvrirai [...] sorte de plaque lumineuse et sensible des états d'âme »³⁴. « Langage du silence », certes, mais qui trouve à s'exprimer de manière immédiate, les images *imprimant*, au sens propre, les « états d'âme » d'une manière universellement compréhensible, comme si la parole ne pouvait qu'opacifier leur transparence. C'est là à notre avis la signification véritable de la phrase où Gance affirme que le cinéma a la capacité de « faire penser plus directement »³⁵.
- 18 Dès lors, tout dans l'expression cinématographique doit tendre vers cette immédiateté que les procédés techniques s'efforcent de rendre sensibles. Gance explicite ainsi l'emploi de la surimpression dans *Napoléon*, « qui fait apparaître, au-devant des personnages et de leurs figures, l'image translucide de leurs passions et de leurs

pensées, comme si selon la belle expression de Nietzsche, c'était véritablement "l'âme qui enveloppe le corps" »³⁶. Ne peut-on lire ici l'interprétation gancienne de la formule de Canudo pour qui « l'art, ce sont les sentiments qui enveloppent les faits »³⁷? L'utopie cinématographique d'Abel Gance peut donc être lue sur un double registre : d'une part l'institution d'un langage muet universel et autonome où le cinéma résumerait et synthétiserait tout à la fois les arts qui l'ont précédé ; de l'autre l'avènement d'un système cinématographique enclin à offrir au monde l'image de son unité, sans l'intercession ni l'obstacle du discours.

La transparence et l'obstacle

- 19 Dans ces conditions, nous ne saurions voir un effet du hasard dans le souci qu'a toujours manifesté Gance de contrôler de bout en bout la chaîne de fabrication du film. Dès 1917 en effet, le cinéaste issu des rangs du Service cinématographique des armées a rédigé un rapport préconisant une réorganisation du cinéma français, concevant à cette fin une série de brochures rassemblées sous le titre générique de *la Crise de l'industrie cinématographique française*. Or le fondement de cette crise industrielle du cinéma est extrêmement simple aux yeux de Gance : il réside dans « la méconnaissance du rôle exact et capital du metteur en scène »³⁸.
- 20 Le jeune Abel Gance souhaite donc contribuer à l'élaboration non seulement d'une terminologie moderne qui soit adaptée aux réalités de cette industrie, mais aussi à l'émergence d'un nouveau personnage, le « producteur », à qui une brochure est expressément consacrée³⁹. Sa fonction est de création totale de l'œuvre cinématographique, « il est le cerveau qui conçoit et la main qui exécute », depuis l'écriture du scénario jusqu'au montage, en passant par le financement, la photographie, la direction d'acteurs et le choix des décors et accessoires. Tout se passe donc comme si pour que l'image reflète en toute transparence les « états d'âme universels », le cinéaste lui-même devait écarter tout médiateur qui fasse obstacle entre les spectateurs et son utopie projetée sur écran. Pour cette même raison, lorsqu'il s'interroge sur ce qui le lie aux spectateurs, Gance estime-t-il que toujours survient
- la barrière à peu près infranchissable des intermédiaires intéressés, capitalistes, fabricants de pellicule, vendeurs, loueurs, magnats des associations puissantes, trusteurs, directeurs de salles, etc. Or, si nous tentons de classer les événements, de les mettre chacun à leur place, nous verrons clairement que le cinéma se ramène à cette origine qu'est la prise de vues, à cette fin qui est la représentation en public. À mes yeux, il ne devrait pas y avoir autre chose que le commencement et la fin, nous devrions les rapprocher sans cesse, ne pas permettre à l'influence commerciale d'empêcher cette fusion nécessaire entre l'esprit du créateur et le jugement du spectateur [...]⁴⁰
- 21 Si de tels propos participent d'une vision impérialiste de l'auteur, il convient également de les lire à la lettre : l'oracle doit pouvoir parler à la foule immédiatement, sans risque de déformation, sans crainte du nécessaire mensonge créé par l'environnement industriel du cinéma. « Poésie directe », le cinéma est donc autant une représentation du monde sensible qui se passe de signes qu'un geste artistique pur qu'il s'agit de restituer dans sa primitivité. En fait, c'est à cette nécessaire condition que le cinéma peut réaliser sa fin, « art du peuple » parce que « avec l'écran [les cinéastes s'adressent] aux grands courants profonds, à l'âme universelle », mais aussi art permettant de « créer pour toute l'humanité une mémoire unique, une sorte de musique de la foi, de l'espoir, des souvenirs »⁴¹. C'est donc grâce à cette immédiateté qu'éclate la vérité du cinéma.

- 22 Plus éloignée qu'on n'aurait pu le croire à première vue de celle de Canudo, la vérité cinématographique gancienne est déterminée par une vision du cinéma et de ses fins plus riche et plus complexe qu'il n'y paraissait à première vue. Mais dans ce système dont le centre est l'auteur-cinéaste, il faut pour conclure ménager une place au triple écran. Annoncé comme le sommet de ses trouvailles techniques dans les conférences, projeté en fin de séance dans le cas de rétrospectives, le triple écran est toujours un peu le clou du spectacle. Gance y trouve bien entendu l'occasion de déployer le langage du silence dans tous ses fastes, mais, accompagné d'autres ressorts techniques, il lui offre aussi la possibilité de démontrer la capacité d'expansion quasi mathématique des possibilités expressives du cinéma. C'est du moins ainsi qu'il l'analyse à propos de *Napoléon* :

J'ai pu projeter sur trois écrans, disposés en forme de triptyque, trois scènes différentes, mais toujours synchronisées, et élargir ainsi formidablement le champ de notre vision spirituelle. Je dis spirituelle, remarquez-le bien, et non pittoresque, car il ne s'agit pas ici d'amplifier la scène du drame, mais de créer des harmonies visuelles, de transporter l'imagination du spectateur dans un monde sublime et nouveau. Songez qu'en combinant la surimpression avec la vision triptyque, j'ai pu obtenir dans l'épisode de la double tempête de mon *Napoléon* une véritable fresque apocalyptique, une symphonie mouvante où, à raison de huit réimpressions par écran, apparaissent à certains moments vingt-quatre visions entrelacées.⁴²

- 23 Certes Gance se donne en spectacle, lui et sa virtuosité technique, avec l'immodestie qui le caractérise, mais cette surenchère a un sens. Elle est moins une représentation du monde que sa recreation, expression démiurgique de la « volonté de génie » d'Abel Gance, pour reprendre les termes d'Élie Faure, et tente de s'appropriier par l'écran une complexité symphonique, aussi irréductible que possible au texte, aussi éloignée en somme du théâtre et du verbe. C'est au même Élie Faure qu'il revient d'exprimer avec clarté ce qui semble bien être le but esthétique poursuivi par Gance :

Quand l'ordre intellectuel est parvenu à s'introduire dans le désordre naturel, l'œuvre d'art est réalisée. [...] Ses variations sur l'océan⁴³, où il a osé plus encore, en projetant trois images semblables dont celle du milieu était simplement inversée, m'a fait [sic] avancer encore dans ce nouvel empire où s'accomplit le mystère esthétique essentiel, qui est de faire oublier la nature en négligeant son aspect rigoureusement objectif pour ne plus s'attacher qu'à surprendre ses lois dans leur activité et à les mettre en évidence.⁴⁴

- 24 Ni art pur, ni art abstrait, le cinéma muet dans la plénitude de ses moyens, ce « langage du silence » dont tant de critiques se sont acharnés à définir l'essence, ne se détourne pas du monde ; loin d'en être la simple projection – aussi sublime soit-elle – il en dévoile le mécanisme.

NOTES

1.R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, rééd. Hachette, 1999, p. 42 ; cette expérience romanesque permet d'accomplir le dépassement du stade romantique, « lorsque la vérité des *Autres* devient la vérité du héros, c'est-à-

dire la vérité du romancier lui-même », le « génie romanesque » impliquant la révélation du caractère essentiellement illusoire de son désir et désignant de la sorte le poids de celui que Girard appelle « le médiateur », personnage interne au roman ou extérieur à celui-ci, qui indique au héros – et au romancier – le terme de sa route.

2. *Ibid.*, p. 43.

3. R. Icart, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.

4. Un fragment autobiographique non daté, date sa découverte du cinéma de cette année 1914. Il écrit alors : « je cherche un instrument qui mieux que le mot pourrait jouer sur les imaginations humaines pour essayer d'arrêter ce drame [la guerre], et je découvre le cinéma. Je vais essayer de m'en servir dans ce but », 2 ff. dact., s. d. [1928], Bibliothèque nationale de France, dépt des Arts du spectacle, collection Abel Gance, 4° COL-36/840. Sur le volet politique de cette utopie gancienne, voir dans ce numéro l'article de Dimitri Vezyroglou, « les Grandes espérances. Abel Gance, la Société des nations et le cinéma européen à la fin des années vingt ».

5. Robert Aron, un des principaux instigateurs du Congrès international du cinéma indépendant de la Sarraz en 1929, avait permis que *la Revue du cinéma* fût éditée par la prestigieuse maison de la rue Sébastien-Bottin ; il fut aussi à l'origine de la collection de films racontés, *Cinario*, toujours chez Gallimard. Cf. Alain Carou, *les Films racontés en France, 1906-1929. Économie, écriture, réception*, mémoire de recherche pour le diplôme de conservateur, Villeurbanne, Enssib, 2000.

6. « Je dois écrire un livre qui s'apparente au mieux au Trésor des Humbles. Faire en quelque sorte un évangile de travail. Un livre qui donne du courage. De la volonté et de la puissance », 1 f. ms., 27 décembre 1914, BnF, Arts du spectacle, 4° COL-36/840.

7. Les remarques qui suivent proviennent de la volumineuse liasse de notes pour le manuscrit original de *Prisme*, *ibid.*

8. Cf. R. Icart, *op. cit.*, p. 22.

9. A. Gance, *Prisme*, Paris, Gallimard, 1930, p. 98.

10. R. Icart, *op. cit.*

11. À titre d'exemple, la première publication de *la Vie de Henri Brulard* date de 1890 (Paris, Charpentier), la seconde de 1913 (Paris, Édouard Champion).

12. R. Girard, *op. cit.*, p. 33-34.

13. A. Gance, note préparatoire à *Prisme*, 1 f. ms., 27 avril 1914, BnF, Arts du spectacle, 4° COL-36/840.

14. É. Faure, préface de *Prisme*, 5 ff. dact., s. d. [1929], BnF, Arts du spectacle, 4° COL-36/277.

15. A. Gance, « la Beauté à travers le cinéma », 10 ff. dact. et ajouts mss., BnF, Arts du spectacle, 4° COL-36/846. L'intégralité de la conférence a été reproduite dans *Cinémagazine* des 5, 12 et 19 mars 1926 (n°s 10, 11, 12), le fragment cité repris dans « le Temps de l'Image est venu », *l'Art cinématographique*, Paris, Alcan, 1927, article lui-même réédité (partiellement) dans *Anthologie du cinéma*, éd. M. Lapierre, Paris, la Nouvelle édition, 1946, p. 149.

16. É. Vuillermoz, « Aphorismes », *le Temps*, 20 mars 1926.

17. R. Canudo, « Manifeste des sept arts », *Gazette des sept arts*, n° 2, 25 janvier 1923, repris dans *l'Usine aux images*, éd. J.-P. Morel, Paris, Arte-Séguier, 1995, p. 163.

18. Sur le Club des Amis du Septième art, cf. C. Gauthier, *la Passion du cinéma, cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, École des chartes-AFRHC, 1999, p. 59 et sqq.

- 19.R. Canudo, « le Septième art et son esthétique », *l'Amour de l'art*, 9 septembre 1922, repris dans *l'Usine aux images*, op. cit., p. 127-131.
- 20.A. Gance, « la Beauté à travers le cinéma », conférence, 3 ff. dact., s. d. [1926], texte cité.
- 21.« Autour du Moi et du Monde, le cinéma de demain », *Conférenci*, n° 18, 5 septembre 1929, p. 277-291, 4°COL-36/848.
- 22.*Ibid.*
- 23.Dossier « Gala Abel Gance », 3 ff. dact., 5 mai 1930, BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/92.
- 24.Brochure de présentation de la soirée Gance organisée par « l'Effort », 1929, *ibid.*
- 25.*Ibid.*
- 26.A. Gance, « le Temps de l'Image est venu », texte cité.
- 27.M. L'Herbier, « Cinématographie et démocratie », *Paris conférences*, s. d. [1924].
- 28.É. Faure, « Mystique du cinéma », *Ombres solides*, Paris, Malfère, 1934, repris dans *Fonction du cinéma, l'art de la société industrielle*, Paris, Denoël-Gonthier, 1976, p. 60.
- 29.Ne nous étonnons pas de ce décompte hétérodoxe ; peinture, sculpture, musique, architecture, danse, littérature, théâtre et photographie figurent pour Élie Faure au rang des arts majeurs, ce qui fait donc du cinéma le neuvième d'entre eux !
- 30.É. Faure, op. cit., p. 60.
- 31.*Ibid.*, p. 67-68.
- 32.A. Masson, *l'Image et la parole, l'avènement du cinéma parlant*, Paris, la Différence, 1989, p. 37.
- 33.L. Moussinac, lettre à Abel Gance, 1 f. ms., 20 mars 1921, BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/417.
- 34.A. Gance, notes préparatoires à *Prisme*, 2 ff. mss., 23 décembre 1914, BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/840 ; nous soulignons.
- 35.Voir *supra*.
- 36.A Gance, « Le cinéma de demain », texte cité.
- 37.Voir *supra*.
- 38.A. Gance, *la Crise de l'industrie cinématographique française. Ses causes initiales*, brochure dact., s. d. [1917], BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/849.
- 39.« Le Producteur », 4 p. dact., ajout ms : « écrit en 1917 », *ibid.*
- 40.A. Gance, « À l'état de balbutiements, pour l'heure présente, le cinéma... », conférence, 1 f. dact., s. d., BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/845.
- 41.« Le Cinéma de demain », op. cit.
- 42.*Ibid.*
- 43.Élie Faure fait ici allusion aux *Marines*, essais sur triple écran, que Gance a projetées au Studio 28.
- 44.É. Faure, [le triple écran d'Abel Gance], 2 ff. dact., s. d., [1928 ?], 4°COL-36/277.