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

Boîter avec toute l'humanité

Ou la filmographie gancienne et son golem

Sylvie Dallet

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/56>

DOI : 10.4000/1895.56

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 : 53-79

ISBN : 2-913758-07-X

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Sylvie Dallet, « Boîter avec toute l'humanité », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 31 | 2000, mis en ligne le 06 mars 2006, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/56> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.56>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

Boîter avec toute l'humanité

Ou la filmographie gancienne et son golem

Sylvie Dallet

- 1 « Voulez-vous me chanter la Marseillaise douze fois de suite en crescendo ? » Cette demande d'Abel Gance aux 1 200 figurants de la scène révolutionnaire du Couvent des Cordeliers exprime, au-delà d'une exigence et d'un enthousiasme spécifiques, une véritable responsabilité du cinéaste devant l'histoire collective. « Mes amis, tous les écrans de l'univers vous attendent ! », telle est la suite logique du discours insufflé par le metteur en scène lors de l'épisode des armées d'Italie.
- 2 Le dossier que j'entrouvre aujourd'hui concerne, non seulement le cinéaste-démiurge, mais également tout un pan de croyances et de comportements français du début du XX^e siècle.
- 3 Ces quelques phrases picorées dans l'épopée révolutionnaire caractérisent sans la résumer l'originalité des choix historiques ganciens. Cette perspective filmographique se complète d'une série d'écrits personnels très cohérents qui participent de la construction identitaire du cinéaste : Abel Gance a laissé des récits d'inventeur et des écrits théoriques qui, tel le livre *Prisme*¹, ont conditionné, par leur richesse intellectuelle, le regard des contemporains sur Gance. Pour évaluer la portée de l'œuvre, il faut s'arracher aux traditionnelles approches de terrain, oublier le charisme du créateur et dissocier en paliers interprétatifs l'entrelac des archives de création et des films : sens littéral, sens historique, sens littéraire et symbolique, philosophie et transcendance de l'œuvre reliés par un tricot cabaliste complexe. À l'instar d'un Sergueï Eisenstein, ou, dans un registre plus subtil, d'un Jean Epstein, l'œuvre d'Abel Gance porte en elle la richesse interprétative fondamentale des chefs-d'œuvre. La dynamique gancienne, cette « quatrième dimension » spiralée dont il se prévaut longuement à travers les chapitres de *Prisme*, demeure un guide précieux, dans le mélange hétéroclite de ses styles et l'incertitude de ses comportements politiques.
- 4 Ce premier cercle ainsi posé, les hypothèses à venir restent liées à l'expression d'un imaginaire politique et intellectuel tel qu'il s'exprime à l'écran des années vingt aux années quarante. Le cinéma, « source et agent de l'Histoire », pour réinscrire la phrase de Marc Ferro² en exergue de ce travail, s'ausculte désormais dans une dialectique

critique ou l'implicite, le symbolique et l'agencement des récits s'entrecroisent. Dans ce quadrillage serré du vivant, l'argument événementiel apparaît tantôt comme un indice tantôt comme une preuve, mais ne constitue plus ce référent unique que l'opinion consacre et que la presse amplifie. Malgré certaines archives en bouche d'ombre, l'observation de la relation Cinéma/Histoire restitue une histoire vivante, aux interstices des événements, plus attentive à un substrat culturel fondamental qu'aux « faits » fameux dont le souvenir s'édifie en écho.

- 5 La prudence est d'autant plus de mise que l'œuvre et le personnage forment un écheveau particulièrement opaque : l'ouverture récente des archives fragilise le récit issu des œuvres, souvent basé sur la connivence. Pour laisser du champ aux discours contradictoires, j'ai choisi d'écrire à la première personne et délivrer ainsi les précautions et scrupules qui émaillent la rédaction de cet article : le « voici comment cela s'est passé » masque trop souvent le « voici comment je vois les choses » pour que je préfère délibérément rester procureur de mes démarches selon le processus décrit par Pierre Schaeffer pour être celui de « l'Observateur/Observé »³.
- 6 Je distinguerai trois approches qu'il me semble nécessaire de délimiter avant de les combiner : Gance et l'évolution politique européenne, son art des formes et enfin, les principes de sa réflexion philosophique et mystique. Quand bien même la lecture des archives révélerait un homme privé bien différent du metteur en scène ou du penseur, ces découvertes ne peuvent rayer d'un trait la symbolique de l'œuvre : la source première reste le film parce que celui-ci a su rencontrer un public et nourrir son imaginaire.
- 7 Dans le registre filmographique, Abel Gance demeure un des rares auteurs français qui ait préféré l'épopée et le mélodrame à tout autre style cinématographique. L'affirmation de ses choix correspond à une véritable originalité nationale. Alors que la France a développé au XIX^e siècle une abondante production théâtrale mélodramatique, alors que l'épopée vibre autour de personnalités romantiques, tels Victor Hugo ou Lamartine, le cinématographe tente de se dégager des styles du passé, au nom d'une expressivité nouvelle, dictée par la modernité des matériaux d'enregistrement et l'architecture du montage. Ce processus fonctionne à l'inverse dans les deux foyers cinématographiques occidentaux, États-Unis et Russie qui résistent à la production d'auteur au nom de l'approfondissement des styles hérités du siècle précédent.
- 8 Pour cette raison majeure, Abel Gance reste peu étudié, alors que ses homologues, Griffith et Eisenstein, ont déjà suscité d'abondantes exégèses. Ce premier constat est relevé ainsi en 1959 par Sophie Daria, sa première biographe⁴, dont le récit enthousiaste reste très imprégné de la lecture de *Prisme* :

Il y a un « cas Gance ». Mais aussi un miracle Abel Gance : depuis cinquante ans il a ébloui nos pères et nous mêmes. Il éblouira nos enfants. Marchant avec son temps à l'époque du mélodrame, il le devance aujourd'hui en créant le vertige pour le cinéma de l'âge atomique.
- 9 En effet, la critique française semble avoir longtemps dédaigné les styles qu'elle honore dès qu'ils émergent des pays de référence, les États-Unis et l'Union soviétique. Gance, pour avoir magnifié les héros et le peuple, dans une démesure souvent indistincte au nom de valeurs éthiques romantiques, s'est confronté à une omerta critique réelle. Cette censure implicite interpelle les mécanismes d'actualisation comme les rouages de la culture dominante française, dans ses refoulés comme dans ses goûts officiels.

- 10 En réalité, Abel Gance, bien qu'il s'en défende, participe de ce refoulé dans la mesure où il façonne à l'attention de la postérité son image de demiurge maudit. Pour exemple, il annote *a posteriori* la couverture du cahier *Bleu, blanc rouge* d'un : « pour un livre sur le cinéma ou le mal qu'un artiste doit se donner pour ne pas pouvoir faire un film ! » Ici encore, ce n'est pas de l'intention dont on se défie, mais du point d'exclamation. Dans le récit trop lisse que lui consacre Sophie Daria, le cinéaste passe sous silence certains épisodes de sa vie tandis qu'il déploie sa verve autour des anecdotes des tournages de *la Roue* et de *Napoléon* dont il a délégué, par ailleurs, l'habillage éditorial à ses amis Ricciotto Canudo, René Jeanne et Jean Arroy⁵.
- 11 Il y a douze ans, pour mesurer l'impact de l'imaginaire révolutionnaire français à travers les nouveaux relais audiovisuels, j'ai examiné les différentes versions du *Napoléon*⁶. Quelques années plus tard, presque par hasard, j'assistais à la projection de la *Vénus Aveugle*, un mélodrame flamboyant du début de la Seconde Guerre mondiale. L'étude des équations difficiles apporte toujours son lot de trouvailles : ces deux productions sont restées curieusement associées dans mon souvenir, comme deux phares dont il me faudrait, un jour, comprendre la complémentarité des signaux. C'est à cet exercice que je m'astreins aujourd'hui, grâce à une panoplie d'éléments divers, films et non-films, littérature et philosophie, cinéma et archives privées. S'il est vrai que le passé et le présent se télescopent et se contrarient dans les œuvres, les rituels et les usages, il faut aller chercher ses indices en eaux troubles quitte à plonger pour récupérer ce qui semblait, à l'œil nu, déformé, absurde et contradictoire. La méthodologie historique procède aussi du baroque et du mélodrame, quand la prise de risque conditionne sa recherche fondamentale : elle n'est pas en quête d'objets propres ni convenables et seul lui importe de lever le voile sur le bric-à-brac du vivant. Dans cette démarche, le cinéma, parfois involontairement, restitue au passé des correspondances et des relations que l'écheveau événementiel masquait sans remèdes.
- 12 Si le résultat s'est montré à la hauteur de mes espérances, je souhaite en distinguer, dès à présent, les apports essentiels. J'ai l'intuition que le destin politique d'Abel Gance s'est joué entre le *Napoléon* de 1927 et la *Vénus aveugle* de 1941. Ce destin politique reste lié à la revendication gancienne d'être le meilleur médium d'une république forte. Abel Gance, comme Léon Poirier qui s'en inspire, devient pour la III^e République une sorte de cinéaste officiel parce qu'il a su très habilement relier les traumatismes de la guerre de 1914 avec les souffrances des soldats de l'An II. Intellectuellement proche d'un Jules Michelet dont il relit les ouvrages, Gance a cependant usé son talent en esquivant les réalités nationales.
- 13 Après la Seconde Guerre mondiale, son travail apparaît à ses contemporains comme une sorte de nécrose du passé, figé en vignettes simples. Le cinéaste n'a pas su renouveler en profondeur ses thèmes de prédilection malgré des tentatives comparables à celles d'un Marcel Carné à la même époque : résistance, adaptation ou réforme, autant de termes qui n'appartiennent pas au monde gancien. En outre, l'après-guerre révèle un étiolement de ses amitiés et un éloignement des milieux de la création, tant musicale que poétique. Dans les années cinquante, entre la logique des blocs et la décolonisation, l'histoire de France fonctionne sur les écrans comme un récit d'aventures embourgeoisé, dans la veine d'un Sacha Guitry, d'un Richard Pottier, d'un Jean Delannoy ou d'un... Abel Gance dont le portrait fatigué d'*Austerlitz*, déchaîne la critique d'avant-garde et fait ironiser les historiens.

14 Les projets non aboutis du réalisateur apparaissent durant ces années de plus en plus éloignés des choix historiographiques exprimés en 1927. Après un *Mirabeau*, dont il partage le projet avec Georges d'Esparbes, conservateur du Musée de Fontainebleau, attentif au tournage du *Napoléon* de 1927, on relève des : *Lafayette* (avec Jacques de Benac, 1956), *Louis XVII ou la conspiration du silence* (projet avec Gaston de Béarn, 1966), *Cendres chaudes ou monsieur de Charette*, ou enfin *Lys rouge, la Buveuse de sang...* Les liens de Gance avec les groupes d'influence restent encore mal connus. Comment évaluer, pour exemple, l'influence de l'aristocrate producteur du *Napoléon* de 1935, Henri de Béarn et le compagnonnage occulte de la famille de Béarn avec le cinéaste ? Abel Gance pouvait-il ignorer en 1927 l'extraordinaire succès du cinéroman *Jean Chouan* réalisé par Luitz-Morat en 1926⁷ ? Dès les années vingt, les canevas français de la mise en scène révolutionnaire semblaient clos : seule *la Marseillaise* de Jean Renoir, dédiée au Front populaire, allait déjouer sans les bouleverser les schémas nationalistes (Volontaires de la république/Chouannerie) en place depuis quarante ans dans la filmographie révolutionnaire.

Récit d'un basculement

15 Abel Gance entretient un rapport complexe avec la propagande nationale, dans la mesure où, attaché à toutes les majorités, il ne soutient aucun parti et ne se prévaut en public d'aucune opinion politique autre que celle associée à l'expression de son art. Cette relation paradoxale, menée de son propre aveu comme l'affirmation d'un idéalisme républicain, témoigne cependant d'un comportement opportuniste en virevoltes, qui transparaît particulièrement au travers des régimes politiques qui se succèdent de 1939 à 1946.

16 Attachée à la revendication révolutionnaire de Gance, j'ai plus particulièrement étudié les projets qui semblaient répondre à cette attente. Le destin politique de Gance se construit entre 1927 et 1935 et se scelle entre 1935 et 1941 autour de la représentation des valeurs de la république. De l'aveu du cinéaste, filmer la geste révolutionnaire témoigne de l'expression personnelle de sa responsabilité politique. Ce cheval de bataille fonctionne plus subtilement en cheval de Troie, destiné à forcer la porte de tous les régimes.

17 Ce questionnement du paradoxe s'est imposé après la lecture des différents ouvrages biographiques consacrés au cinéastes et il s'est renforcé après consultation des liasses spécifiques de la collection Abel Gance conservée au département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France. Celle-ci a été remarquablement inventoriée sous la responsabilité d'Emmanuelle Toulet en 1999 après versement des collections de Claude Lafaye (don vrac) et de Nelly Kaplan (achat sélectionné) à la BnF. Ces archives de création, très riches en notes, devis et manuscrits, apportent cependant un témoignage partiel et comme organisé par le cinéaste.

18 Quelques indices me font porter cette appréciation : les carnets d'Abel Gance, régulièrement versés à l'inventaire s'interrompent entre 1928 (carnet 19, vente Nelly Kaplan) et janvier/mars 1950, date à laquelle ils sont à nouveau mentionnés dans l'inventaire. Par ailleurs, les éléments de correspondance classés par Emmanuelle Toulet font curieusement l'impasse sur les collaborateurs les plus proches d'Abel Gance, réservant aux acteurs, aux hommes de lettres (journalistes et écrivains) et à certains politiques prestigieux (Clémenceau, Malraux, François Poncet, Poniatowski...), la quasi-totalité des chemises. Il semble peu vraisemblable qu'Abel Gance ait uniquement communiqué oralement avec ses collaborateurs les plus proches d'autant

qu'il a souvent réemployé les mêmes équipes. Pour exemple, le dossier du journaliste et cinéaste Claude Vermorel, avec qui Abel Gance a travaillé pour *Napoléon* et pour *le Capitaine Fracasse* (1943) ne contient qu'une carte postale. De même, rien sur Edmond T. Gréville (1906-1966), réalisateur assistant de la *Vénus Aveugle*. Rien sur la famille Danis (Pierre Danis directeur de production de 1925 à 1941 et Andrée Danis monteuse) auquel Abel Gance est professionnellement fidèle depuis le décès de sa compagne Ida Danis lors du tournage de *la Roue*.

- 19 Plus étonnant encore, le dossier Steve Passeur⁸, coscénariste des films ganciens depuis *Un grand amour de Beethoven* (1936) jusqu'à la *Vénus Aveugle* (1941) ne comporte que quatre pièces dont le gribouillis enfantin de Reine-Marie, filleule de Gance au dos d'une carte postale, une coupure de journal consacrée au mariage de Steve Passeur, une lettre tapuscrit de Passeur (octobre 1938) et une lettre manuscrite de Gance à Passeur dans une graphie codée illisible d'où émergent quelques noms tels que « Erynnies », « Renault », « maux croisés » et des chiffres à cinq zéros. Par ailleurs, le dossier *Bleu, blanc, rouge*, précieusement conservé par Gance comme pièce à conviction, ne comporte aucun texte de Passeur, pourtant co-scénariste. Il en va de même pour le dossier de la *Vénus Aveugle*, comme si Gance voulait transmettre pour la postérité son unique participation aux œuvres. Il est vrai que les archives de la BiFi n'étant pas encore accessibles on ne peut jurer de rien...
- 20 Le livre de Sophie Daria présente en un court paragraphe compatissant et indigné la version officielle qui prévaudra jusque dans les années 1960 : Abel Gance rédige en 1939 deux scénarios, l'un patriotique, *Bleu, blanc, rouge*, l'autre, alimentaire, la *Vénus Aveugle*. Faute de soutien gouvernemental, le premier scénario n'a pu être tourné, tandis que le second trouvait preneur dans une production commerciale. Abel Gance n'aurait cessé, par ailleurs, de rédiger des synopsis révolutionnaires durant cette période, des *Soldats de l'An II* en 1939 à *Babeuf* en 1945. En 1943, pourchassé par la Gestapo, le cinéaste choisit l'exil en Espagne. La réalité est un peu différente, telle que s'en gausse dès 1963 René Jeanne, pourtant lié d'amitié avec Abel Gance. Roger Icart rouvrira longuement le dossier en 1984, en citant des archives aujourd'hui consultables à l'Arsenal.
- 21 Il me paraît nécessaire d'établir une chronologie des faits. À la fin des années trente, Abel Gance est un cinéaste reconnu en Europe comme aux États-Unis. Il fréquente l'homme de lettres André François-Poncet, ambassadeur à Berlin (1931-1938) puis à Rome (1938-1940)⁹, cultive l'amitié du socialiste Albert Thomas au Bureau international de travail à la Société des Nations et se targue de l'estime du radical Paul Reynaud. Cependant, un échange épistolaire de 1937 témoigne combien il a sympathisé avec Lénine Riefenstahl, rencontrée à plusieurs reprises à la station de sports d'hiver de Saint Moritz et à Berlin, lors de la projection du *Napoléon* : Abel Gance connaît les films de la cinéaste officielle du régime nazi et lui écrit pour lui recommander des films ou des artistes. Lénine Riefenstahl, dans deux lettres manuscrites non datées (en anglais et en allemand) se plaint amoureusement de ne pas le voir assez, l'appelle « mon chéri » (en français) et signe « your child, your chérie ». Elle écrit également qu'elle va travailler avec Jean Epstein (*sic*) dans le même paragraphe où elle espère un rapprochement avec Gance.
- 22 Dans une lettre du 8 juillet 1938, d'une rédaction plus administrative (tapuscrit en français, seule la signature est manuscrite), elle confirme qu'elle tente, à la demande de Gance, de l'aider à diffuser *J'accuse* en Allemagne¹⁰. Ces documents authentiques sont contredits dans un long paragraphe des *Mémoires* de Lénine Riefenstahl¹¹ qui, si elle

qualifie Abel Gance de « très sympathique », indique, contre toute vraisemblance, que la demande de projection du *J'accuse* à Hitler émane de 1943. Enfin, le récit de Lény Riefenstahl, s'il brouille les repères chronologiques, rend un réel hommage au travail du metteur en scène : elle rappelle qu'avec la caméra liée à une luge napoléonienne, Gance a utilisé le premier au monde la caméra mobile pour une œuvre de fiction, procédé qu'elle est fière d'avoir adapté sur patins à roulettes pour son œuvre documentaire.

- 23 À l'automne 1939, Abel Gance se précipite auprès du ministère de la propagande, nouvellement constitué, afin de proposer ses services sous la forme d'un film patriotique. Le scénario s'intitule *Bleu, blanc, rouge* et doit, selon le cinéaste galvaniser le pays. Gance fait également savoir qu'il prépare un scénario consacré à Hoche et aux soldats de l'An II. Pour mieux convaincre ses interlocuteurs, il n'hésite pas à écrire qu'il est le seul à pouvoir relever le défi cinématographique.
- 24 Les faits sont têtus : en 1939, le film consacré à la mobilisation républicaine, *les Trois Tambours (Vive la Nation)* existe, réalisé par Maurice de Canonge sur le scénario d'une pièce radiophonique de René Jeanne. Gance ne peut ignorer ni la pièce de son ami, ni le film qui s'en inspire. Par ailleurs, les États-Unis exportent vers la France les œuvres de Charlie Chaplin et préparent la sortie française du *Marie Antoinette* de Van Dyke (1938) à la réalisation de laquelle Julien Duvivier a travaillé. En réalité, le synopsis gancien n'est pas terminé et son canevas ne suffit pas à emporter l'adhésion militaire malgré des devis réduits ; le concours de l'aviation militaire est cependant envisagée en partenariat. Selon les archives, Gance insiste auprès des ministères (Propagande en novembre ; Instruction publique en décembre 1939) pour obtenir un soutien officiel pour convaincre les banques de financer le film.
- 25 Par contrat du 20 novembre, il obtient 25 000 francs de l'exportateur de fruits et légumes (et mécène) Robert Capgras¹² pour rédiger pour le 20 janvier 1940 un scénario complet ainsi qu'un premier découpage, en collaboration avec Steve Passeur. Durant l'hiver 1939, il contacte en parallèle les maisons de production Goldenberg, Osso, Rabinovitch et Serge Sandberg¹³ qui doivent ajouter à l'investissement futur de Capgras. On retrouve chez les producteurs français d'origine juive ou d'Europe Centrale, le souci des maisons de production américaines homologues (telle la Warner ou la firme de Charlie Chaplin) de participer à l'effort de guerre. Mais alors que les producteurs américains font état d'un engagement politique en accord avec le gouvernement, les producteurs français ne font aucune déclaration officielle qui puisse traduire leurs inquiétudes devant la situation outre-Rhin.
- 26 Les correspondances Gance/Capgras/Sandberg ont été conservées : elles démontrent que ce ne sont pas les producteurs qui abandonnent Gance (si ce n'est la firme Radio-Cinéma qui refuse net en décembre 1939) mais bien Gance qui hésite à poursuivre son projet et qui, dès que les producteurs s'inquiètent de sa lenteur, esquivent leurs questions, élude les rendez-vous et se terre dans sa propriété de Châteauneuf de Grasse. Cette démission lui vaudra deux sèches mises en demeure des producteurs pressentis, Serge Sandberg et Roger Capgras. Ce dernier, dans un pli du 4 décembre 1941, lui réclame la restitution des 25 000 francs.
- 27 Parmi ces échanges épistolaires, citons la lettre (9 janvier 1940) de Gance à Passeur, alors mobilisé dans la Royal Air Force :

Quant à *Bleu, blanc, rouge*, écrivez moi vite et franchement, le fonds de votre pensée. Il ne faut pas frapper dans l'eau inutilement. J'ai peur que vous manquiez d'entrain sur ce sujet. Si cela est, changeons en, cela vaudra mieux.

Je travaille en ce moment aux *Soldats de l'An II* où je trouve des thèmes chauds et féconds, avec un pivot magnifique : Hoche, qui est bien l'un des plus remarquables français que je connaisse.

Je vous adresse la copie de la dernière lettre de Capgras pour que vous compreniez mieux mon état d'esprit. Je lui répond qu'il vaut mieux reporter notre effort sur un autre sujet car il est « cabré » contre *Bleu, blanc rouge*, par Salacrou – c'est manifeste – et nous aurions les pires ennuis si nous nous obstinions.

Nous avons passé les fêtes du Nouvel An avec de nouveaux amis de Nice d'une richesse incroyable (leur fortune atteint un milliard) et il y a eu de la féerie dans ce début d'année.

- 28 Quelques remarques : tandis que Gance passe confortablement l'année 1939, la « drôle de guerre » bat son plein, dans l'incertitude et le désarroi. La lettre de Gance à Capgras ne sera envoyée que le 4 août 1940, soit après l'armistice, après une longue période de silence de Gance. Cette lettre volontairement évasive et légère, attire l'attention de Capgras sur un autre film, sans le nommer. Il s'agit de la *Vénus aveugle* ; Robert Capgras, inquiété par la Gestapo, ne répondra pas.
- 29 L'armistice est conclue en juin 1940 et Gance commence à être interrogé par la Gestapo pour d'improbables ascendances juives. Les Français d'origine juive sont en effet interdits d'expression tout comme les cinéastes qui ont osé critiquer le régime allemand. Le terrible pamphlet antisémite, *les Tribus du cinéma et du théâtre* édité en 1941 par Lucien Rebatet dénonce l'amitié de Gance avec Epstein et persiste à assigner à Gance une origine juive malgré les certificats que celui-ci s'est empressé de produire. Par ailleurs, les producteurs Osso, Rabinovitch, Sandberg, Lévy, Goldenberg sont cruellement stigmatisés par Rebatet.
- 30 Quelques mois plus tard, le 13 août 1940, Abel Gance rédige alors à l'attention de Léni Riefenstahl une pitoyable missive, qui reste une lourde charge au dossier de l'opportunisme gancien. Le document conservé est un brouillon de quatre pages rédigé d'une grosse écriture nerveuse au crayon rouge et sans virgules. La mention du 13 août 1940 est portée en travers au crayon bleu. Le manuscrit est très raturé : beaucoup de mots rayés, plusieurs mots illisibles avec des corrections/rajouts à l'encre noire de l'écriture de Gance en graphie minuscule.
- 31 Le cinéaste explique à Léni qu'il a choisi de lui faire « passer cette lettre par un ami, c'est plus sûr » et il lui explique qu'il ne compte pas quitter la France, restant « dans sa petit maison ensoleillée », près de Cannes, parce que dit-il :

Je prépare ici un film avec des moyens de fortune, interprété par Viviane Romance. C'est un drame domestique, sorte de paraphrase moderne d'Edipe roi qui de près ou de loin n'offre aucune prise à la critique et peut passer sur tous les écrans du monde.

Je vais y appliquer une technique nouvelle et une... aussi de mes nouveaux brevets et mise au point dans tous les plans.

Les israélites depuis 12 ans ne m'ont pas compris et ont entravé mon essor. Je n'ai été que le domestique de leurs idées et pour la première fois depuis *Napoléon* je peux reprendre la chaîne (?) de mes efforts commencés avec *J'accuse* et *la Roue* dans un sens constructif.

Vous savez ce que je pense de vous. Vous m'avez vue les larmes aux yeux à la projection de votre film de Nuremberg. Vous savez mieux que n'importe qui ce que vous avez à attendre de votre merveilleuse machine à fabriquer des rêves.

Je vous demande de m'aider – de nous aider – car à quelques-uns nous avons quelque chose à finir (?) en ce moment.

Après le film que je prépare et qui sera prêt en plusieurs (?) épisodes (?)... je ferai le *Capitaine Fracasse* ensuite un drame de cimentation des images créatrices les *Cicatrices*... [ratures]

Vous savez que Nietzsche a toujours été mon conseiller et mon professeur d'énergie. Vous savez que mon sang est pur. [ratures]

Vous savez que je crois assez en moi d'immenses réserves créatrices et qu'il serait dommage que l'état de l'Europe m'empêchât de les amener à la lumière des yeux. Il n'y a pas de cauchemar dont on ne s'éveille. Ce n'est pas l'homme qui appelle mais l'artiste et qui n'aura jamais d'autre politique que celle des oiseaux, des nuages et des poètes.

Ces cathédrales du cœur ne doivent pas être détruites par les dysharmonies extérieures. [ratures]

... pour m'aider à reconquérir mon royaume d'images sonores.

... meilleur souvenir de ma femme

Très cordialement,

très dévoué A. Gance

- 32 « M'aider », « nous aider » : il reste difficile de savoir si Gance parle de lui ou s'il inclut dans sa requête plaintive d'autres metteurs en scène tels qu'Epstein ou Gréville. C'est peu probable, mais la formule, dans son flou évasif, porte en elle une ouverture. André François-Poncet dissuadera Gance d'aller à Berlin tandis que Jean Epstein sera sauvé de la Gestapo par la Croix Rouge, peut-être à la suite d'une intervention du même François-Poncet. Gance ne reverra pas Léni Riefenstahl et choisira en 1943 la fuite en Espagne, afin de conduire un nouveau projet, *Christophe Colomb*, sur capitaux franquistes. En 1979 le journaliste Mario de Castro, organisateur de l'Alliance Mondiale du Cinéma (pour la paix et contre la guerre), rappelle ingénument, par lettre, combien Léni Riefenstahl a été « une très grande amie d'Abel Gance », et suggère une entrevue. Il n'y aura pas de retrouvailles entre les deux cinéastes.
- 33 Le 9 août 1940, la convention de tournage est signée et divers retards techniques font débiter au 11 novembre 1940 la réalisation de la « complainte » de la *Vénus Aveugle* dans les studios de la Victorine à Nice. Le titre de l'œuvre a varié durant l'élaboration du scénario, allant de la *sublime Comédie*, à *Messaline*, en passant par la *Sirène aux yeux morts* ou *aux yeux violets*... Le film, produit par l'industriel niçois Jean Jack Mecatti (crédité d'un petit rôle de figuration dans l'œuvre) à partir de la société de production France nouvelle (*sic*) créée pour l'occasion, dépasse le devis de 2,3 millions pour atteindre un coût de 4,8 millions de francs. L'épouse du cinéaste, Sylvie Gance (dite Sylvie Vérité ou Mary-Lou, ex-interprète de Théroigne de Méricourt en 1935), joue le rôle de Mireille, la sœur de Vénus. En septembre 1941, le cinéaste montre son œuvre à Vichy devant une salle comble et en présence de la Maréchale. La presse, très élogieuse, fait le parallèle entre Philippe Pétain, chef de la France et Abel Gance, premier cinéaste français. Le film porte en dédicace au maréchal une citation de Sénèque issue de *Prisme* et qu'il a réécrite dans la missive à Léni. L'accueil des autorités d'Occupation, sera plus réservé : le visa de censure allemand est obtenu le 5 avril 1943 sur une copie tronçonnée par le producteur qui, ayant modifié le texte et le découpage, cède pour distribution une copie amputée d'une demi-heure au « Consortium du film ». Gance trouvera cependant de l'argent à Paris pour réaliser avec Claude Vermorel un *Capitaine Fracasse* d'une grande neutralité politique.
- 34 La Libération voit fluctuer Gance vers la gauche. Le 8 décembre 1945, la Société des Auteurs et des Gens de Lettres enregistre le scénario de *Babeuf*. Les incipits du texte

déposé sont les suivants : « Babeuf, mes amis, mes camarades, mes frères, la révolution est en train d'avorter. Des milliers d'êtres sont morts pour rien. La Bastille se reconstruit. » Les derniers mots « Tandis que la chanson de Cadet Roussel décroît, Buonarrotti, éclairé par la flamme gigantesque dit : encore un siècle et Babeuf sera Dieu ! »

- 35 Le dossier « Babeuf » fourmille de petits mots griffonnés à la hâte tels :

Il faut approcher moi-même d'urgence à travers (Rotival, Metivet, Renault¹⁴, Vermorel, Salacrou, Anouilh ?) Thorez ou Duclos ou les deux et Pleven et Malraux, René Blum [...] faire ce film avec André Malraux, si possible avec Renault [...] appuis de Cassou et Moussinac. Lui [Malraux] écrire que j'ai un projet d'une importance philosophique considérable à lui soumettre. Lui rappeler que j'ai incarné Saint Just et ma femme Théroigne, que j'étais un des meilleurs amis d'Albert Thomas et que Babeuf en prison à thermidor en même temps que Hoche et Bonaparte sont en prison à Antibes...

- 36 La documentation gancienne réinvestit celle des *Soldats de l'An II* sur une coloration marquée par les épreuves qu'il vient de surmonter. Pour exemple, il sélectionne des phrases de Babeuf telles que « réapprendre la liberté, c'est plus difficile que l'apprendre » ou de Michelet : « la défensive ne va pas à la France. La France n'est pas un bouclier. La France est une épée vivante ».

- 37 Cette dernière citation en dit long sur le vécu gancien : le parti de Vichy a eu beau jeu, à la fin de la guerre pour expliquer son attentisme, de présenter Pétain en bouclier de la France et de Gaulle comme son épée. Cette formule dualiste aurait été même suggérée par un grand résistant, le colonel Rémy, dans une tentative de pardon gaullien. Gance griffonne également, comme songeur : « la majorité de la Convention. Selon moi, ils étaient sincères mais changeants ? » Gance dit vouloir s'inspirer du cinéaste soviétique Dovjenko pour les images et du philosophe Jean Cassou pour la portée de l'œuvre tandis qu'il confierait à Jean P. Bloch le déroulé des dialogues...

- 38 En 1946-1947, devant l'échec de ses propositions révolutionnaires et ce, malgré une correspondance avec Malraux, Gance initie un *Bonaparte en Égypte*. Il appuie désormais ses négociations sur Édouard Driault, directeur-fondateur de la *Revue des études napoléoniennes*, un contemporain du *Napoléon vu par Abel Gance*, plus âgé de Gance de 20 ans. Là encore, le projet, prévu avec des soutiens officiels du gouvernement égyptien et du ministère français des Affaires étrangères ne peut décoller.

- 39 Dans les années soixante-dix, Abel Gance reportera fugitivement son ambition révolutionnaire vers le régime communiste chinois sans autre résultat. Pour conclure sur un dossier difficile à refermer, citons l'extrait fameux des carnets d'Ida Danis, la compagne décédée dont Gance mythifie le souvenir à travers les pages de *Prisme* :

La naïveté voici son arme et sa plus grande habileté car elle séduit les plus avertis.
Clairvoyant, il l'est certes, mais pas autant qu'il le croit.
Les arbres qui promettent le plus ne sont pas toujours ceux qui donnent les meilleurs fruits.
Hypocrite ? il l'est certainement, mais ne l'est il pas tout d'abord avec lui-même, volontairement peut-être par faiblesse...

- 40 Cet avis a souvent été cité à la décharge de Gance, une clairvoyance dont l'aveu ferait pardonner des compromissions ultérieures. C'est sans doute identifier une hirondelle au printemps.

Récit d'une fascination historique

- 41 L'oubli bien tempéré de l'histoire contemporaine, celle des conflits et des enjeux, se compense chez Abel Gance par une manipulation systématique de la métaphore. On peut parler à son égard d'une fonction vitale du symbole.
- 42 Persuadé de ses dons de médium, Abel Gance a souhaité, durant toute son existence créatrice, jouer le rôle de Méphisto, le démon familier et illusionniste à qui Faust demande de bien vouloir lui présenter les figures du passé. Au XX^e siècle, le couple Faust/Méphistophélès, l'alchimiste et son démon, fusionnent autour du mythe revivifié de Prométhée. À propos de l'expédition d'Égypte, le cinéaste n'hésite pas à annoncer à l'historien Édouard Driault¹⁵ « qu'il va s'isoler la semaine prochaine au cabinet des estampes devant ces images célèbres que je dois ressusciter au mieux ».
- 43 Abel Gance participe pleinement de cette dynamique prométhéenne/nietzschéenne tant par ses incertitudes politiques, ses choix d'acteur et la pleine conscience de ses qualités d'inventeur. Il n'hésite pas, depuis *la Victoire en chantant* (1913) à mettre en scène cet inventeur prométhéen, dont le destin s'apparente paradoxalement au parcours christique. Cette introduction du Calvaire et de ses attributs se relève dès le *Napoléon Bonaparte* de 1935, où le peuple, réuni en veillée funèbre, parle de l'héritage spirituel de l'Empereur.
- 44 La figure du Christ-Prométhée révèle un tempérament et des axes de travail qui conditionnent étroitement la relation du cinéaste à l'Histoire. Plus attentif aux potentialités de « l'Histoire-bataille » qu'à une « Histoire-enjeu », il ne développe pas des qualités d'architecte au tournage et il a besoin d'assistants chevronnés qui le conseillent, même s'il n'hésite pas à les oublier dans les interviews. Si d'autres cinéastes se sentent proches du cameraman, du producteur ou du monteur, celui-ci se hisse au niveau des dernières professions par excès, en situation de transe virtuose, mais non par goût. Par ce choix entêté du symbole, Gance photographie l'Histoire plus qu'il ne la filme et ce, malgré ses remarquables trouvailles de tournage. Marqué par le catholicisme, né avec la photographie, attentif aux pouvoirs du gros-plan, Gance offre à son public une série d'icônes, des « photos de famille » sur lesquelles le peuple doit pouvoir se recueillir. Avec un entêtement que lui reprochent ses proches comme ses collaborateurs¹⁶, il se comporte, dans ses œuvres, comme un inventeur et un acteur ébloui de ses trouvailles.
- 45 Il émane alors de ses œuvres un caractère que Jean Tulard, proche de Gance à la fin de son existence, n'hésite pas à qualifier de « kitsch »¹⁷ relevant par ce terme suranné le malaise même du public cultivé devant le torrent des images symboliques triturées par le cinéaste. On peut répondre à cette critique que le sensible participe constitutivement du débordement. Par ailleurs, les mécanismes des passions déployées par Gance sont canalisées dans l'expressivité morale du sublime, dont tous les observateurs (critiques ou louangeurs) ont souligné le caractère hugolien. Malgré un héritage expressément revendiqué, la sensation de manipulation persiste, dans la mesure où Gance force le trait sur la geste romantique de la seconde moitié du XIX^e siècle sans s'interroger sur les éclairages que le présent apporte. La confrontation des projets révolutionnaires inaboutis avec le scénario inachevé de *Bleu, blanc, rouge* ne laisse pas d'être sur ce point, éclairante. À l'inverse, la *Vénus aveugle*, axée sur le courage quotidien des humbles, dévoile, mieux que les thèmes révolutionnaire auquel Gance raccroche ses fantasmes officiels, une recherche sur la solidarité collective délaissée au nom de la vaillance extraordinaire des armées de la République.

- 46 Le scénario de *Bleu, blanc rouge*, justifie en effet toutes les craintes de Capgras : cette histoire d'espionnage sur fond d'identité nationale donne l'impression d'accumuler les poncifs historiques, à travers la réutilisation d'anciennes marottes ganciennes.
- 47 Le scénario est en effet construit en miroir du *J'accuse*, à travers l'histoire de deux couples : en France, l'institutrice Florence refuse l'amour de l'aviateur/inventeur Jean Dalbret au nom de la fidélité qu'elle porte à son mari Martial Fantin, tué par les Allemands en 1916. En Allemagne, sur ordre du dignitaire nazi Berg, le baron von Klitsh¹⁸ persuade sa fille Elsa, « une héroïne wagnérienne », d'aller espionner les inventeurs français. Elsa dirige un orphelinat international destiné à rééduquer principalement les enfants français particulièrement rebelles à la discipline. Pour convaincre Elsa, Klitsh et Berg usent d'une gradation qui allie violences et séduction : Berg téléphone à Hitler qui confirme la mission de vive voix, ils agitent le livre de Giraudoux, *Siegfried et le Limousin* (« regarde ce livre qui ne veut pas brûler. Les Français sont comme ça, la mort même ne les tue pas »), commandent à un domestique, ancien « hussard de la mort » (*sic*) de se jeter du haut d'une tour et enfin, brutalisent un professeur d'histoire-géographie qui enseigne l'histoire des années 1930 au lieu d'habituer les enfants à un « espace vital » démesuré. Bouleversé par cette dernière demande, Puck, le laveur de carreaux défiguré, découvre sa dignité dans un exorde tapageur où il explique qu'espion depuis la Première Guerre mondiale (« soldat français en mission à l'étranger »), il a été pris colère en entendant l'énoncé des futures conquêtes allemandes. Se gaussant de la Gestapo « myope », il entonne la Marseillaise en plongeant dans le Rhin. Regagnant la France, il se fait reconnaître par Florence pour son mari. Le scénario ne va guère au delà des retrouvailles douloureuses. On sait seulement qu'Elsa se révélera être la fille de la directrice de l'école, Marthe, kidnappée par les Allemands en 1918. Son identité reconnue, devenue Jeanne, elle épousera l'aviateur français tandis que la haine raciale cède la place à l'amour conjugal et national.
- 48 Mis à part le ridicule du texte, décalé de la réalité politique, il faut remarquer son nationalisme, voire sa xénophobie. Les Allemands sont « un peuple moutonnier » ; « dans la foule, des types d'hommes et de femmes montrent l'éternel fossé qui séparera toujours nos deux peuples dans sa façon d'être, de voir, de sentir et de s'enthousiasmer ». La scène du château « burgrave » en surplomb du Rhin se situe dans le droit fil des films consacrés à la Révolution française, dans la mouvance de la guerre de 1914¹⁹, mais le scénario s'évade du modèle par une scène en exergue consacrée à la parade de Nuremberg. On peut imaginer que l'œuvre de Léni Riefenstahl a fourni à Gance une matière première. Dans son exposition, Gance révèle qu'il n'ignore rien des exactions nazies :
- Des chefs de l'armée du travail tapent avec des fouets sur la foule [...] Et voici le défilé du pas de l'oie, grotesque, d'un automatisme ridicule, rangeant l'homme au rang de la machine [...] Bien marquer la synthèse, l'état de psychose, de violence guerrière dont les Polonais ont été les dernières victimes.
- 49 Pourtant Abel Gance, axé sur la rédemption de la haine nationale par l'amour familial, évite de parler des persécutions antisémites. Le trait est révélateur : le sort fait aux juifs n'est montré qu'en fraction de seconde, à travers le soupirail d'une cave. Ici, « deux vieilles figures d'israélites » observent horrifiées la parade à hauteur des bottes allemandes. Le « vieil israélite sort un poignard. [...] les deux figures de vieux israélites exsangues sont tombées contre le soupirail. Le vieillard a tué sa femme et s'est tué. Il

tient encore le poignard dans sa main. » L'ellipse est prudente : ce sont les vieux qui se sont tués eux-mêmes...

- 50 En bref, Gance, mal à l'aise avec la politique contemporaine, s'en remet au croisement des deux récits historiques qui ont fait sa renommée. Berg est « un sorte de Fouché », Martial Fantin, le martyr des tranchées, un professeur d'histoire chantant tandis que von Klitsh interroge les orphelins en ces termes : « qui a gagné Waterloo ? » « Cambronne », répond un bambin... On songe à Victor Hugo et aux mélodrames de Luitz-Morat, tout autant qu'aux astuces de Sacha Guitry.
- 51 Si on observe la trame de la Révolution française dans tous les projets ganciens, celle-ci n'est plus qu'un tissu qui s'effiloche depuis 1927 dans une double ramification : les volontaires de l'An II et la fraternité populaire. Si les volontaires de l'An II offrent une surface acceptable à tous les gouvernants, la fraternité populaire constitue bien pour le cinéaste un véritable combat humaniste, dont l'incarnation est souvent un femme, (Charlotte Corday en 1927, Théroigne de Méricourt en 1935 et, dans une dimension mariale apolitique, Vénus). Cette constante de la filmographie situe Abel Gance, avec Jean Renoir, parmi les cinéastes qui respectent l'image du peuple à l'écran, au contraire de l'imagerie anglo-saxonne et de la plupart des films français entre les années trente et cinquante²⁰.
- 52 La préface de *la Victoire en chantant* de 1912²¹ porte cette phrase en exergue : « Je pense qu'une femme peut être Christ. Je pense qu'une femme peut, par suite des circonstances du drame, devenir rédemptrice. Je pense qu'elle est nécessaire à ce moment de la vie d'un peuple, qu'il lui fallait une déesse ». Il semble qu'il faille désormais évaluer au delà du puzzle informatif, au delà d'une psychanalyse personnelle, combien la popularité publique du cinéaste fonctionne par recouvrements et par identifications/inhibitions entre le surhomme des armées de la République et la madone de la fraternité populaire.
- 53 La *Vénus aveugle* a été reniée par Gance au nom de l'Occupation. Le cinéaste sera sans doute intimement brisé par cette œuvre hors normes qui cessa d'être en distribution après 1950. Après la guerre, aucune figure de la fraternité populaire n'accédera plus sur les écrans ganciens. La *Vénus Aveugle* clôt le cycle expressif des années vingt et vide toutes les propositions ultérieures consacrées à la Révolution française. Le film en effet, s'il porte en lui les stigmates des bouleversements politiques contemporains sous la figure du vaisseau abandonné, exprime ses vents déchaînés à travers une femme : Abel Gance réemploie au montage les images de la tempête méditerranéenne qui faillit coûter la vie à Bonaparte (*Napoléon*, 1927) lors de la dispute décisive où Clarisse se sépare de Madère.
- 54 Quelques avis avant l'étude : « effroyable mélo » selon Roger Régent, « kitsch » selon Jean Tulard mais aussi, selon Claude Beylie²² :
- Film monstrueux et ingénu, épopée préhistorique et vaisseau astral, définitivement à l'abri de l'académisme, la *Vénus aveugle* est le seul film que je sache dont chaque plan, chaque réplique, chaque regard soit des promesses tenues de folie, d'amour et de mort.
- 55 Quel que soit l'avis esthétique des uns et des autres, cette œuvre n'est pas un produit tiède : ce n'est pas un hasard si Sophie Daria qualifie le film de « médiocre » en 1959 alors que Roger Icart s'attache à juste titre (en accord avec la souffrance gancienne) à le réhabiliter.

- 56 La *Vénus Aveugle* témoigne de l'expression d'un christianisme animiste à son apogée qui contredit les tendances nietzschéennes des années vingt et, *a fortiori*, les allégeances dont Gance se targue dans la lettre à Léni de 1940. Plus subtilement, le thème chrétien doloriste se renforce dans la filmographie gancienne depuis 1935, alors qu'on assiste depuis 1927 au tarissement progressif des « énergies » ganciennes. Par contre l'animisme gancien, en référence au mythe de Dionysos, marche à éclipses depuis *Prisme* pour resurgir à la lumière à travers la *Vénus Aveugle*.
- 57 Trois originalités majeures se combinent dans le traitement du sujet. Celui-ci exprime un véritable féminisme²³, même si le scénario s'enferme dans une structure mélodramatique traditionnelle axée sur la double identité. La promesse à Léni est tenue, nulle allusion politique ne situe ce port de légende où, sur plusieurs années, la carcasse rouillée d'un bateau, le « Tapageur », sert de bercail au chassé-croisé de trois couples. Cependant, on ne peut s'empêcher de comparer le rafioteur à la France et ses gentils occupants désemparés aux Français après l'armistice. Dans ce mélodrame un peu particulier, aucune méchanceté n'anime en effet les personnages : seul le jeu tragique des destinées particulières combine le hasard avec les profondeurs de chacun. Il illustre totalement cette phrase de *Prisme* : « La haine comme la Fatalité est une roue ; la bonté, comme la Providence, est une hélice ».
- 58 En résumé, la belle Clarisse (Viviane Romance), ouvrière, chanteuse et modèle, aime Madère (Georges Flament), le commandant du « Tapageur ». Ils vivent en union libre sur le bateau en compagnie de Mireille, la sœur paralytique de Clarisse et Ulysse, le second de Madère. Quand le médecin annonce à Clarisse qu'elle devient aveugle, la jeune femme décide fièrement de ne pas imposer sa future infirmité à Madère et le quitte sans lui en dévoiler la véritable raison. Madère, croyant à la trahison de l'aimée, part faire le tour du monde, bientôt rejoint par une jeune bourgeoise, Gisèle, qu'il épouse par dépit. Clarisse a pris pension avec sa sœur au « Bouchon rouge », un café du port où elle chante. Quelques mois plus tard, elle accouche d'une petite fille, fruit de ses amours avec Madère et décide de tout lui raconter à son retour, en espérant que la maternité saura faire oublier l'infirmité. Madère revient, flanqué de Gisèle et de sa fille. Clarisse se sacrifie en silence. Un soir, l'enfant de Clarisse meurt de méningite. Les cortèges de baptême et d'enterrement se croisent à l'église. Réfugiée sur le « Tapageur », Clarisse devient aveugle, tandis que Gisèle, délaissée, quitte Madère en lui abandonnant la fillette. Petit à petit, grâce au dévouement de Mireille, d'Ulysse et des habitués du « Bouchon rouge », Clarisse finira par accepter le retour d'affection de Madère et l'enfant de celui-ci. Cette résurrection de l'amour s'effectuera sur le « Tapageur », qui se remet à flots doucement tandis que Clarisse reprend goût à la vie.
- 59 Le projet de la *Vénus Aveugle* apparaît extrêmement mûri, tant dans le choix de ses scènes que dans la symbolique qu'il développe. Toute désignation, toute incarnation correspond à un tiroir secret dont Gance manie les clefs. En effet, le film aborde les mécanismes de l'adoption et du transfert à travers des objets tels qu'une poupée, un paquet d'allumettes ou une affiche. Roger Icart dévoile en 1984 un secret de famille qui a échappé à Sophie Daria puisqu'elle dote Gance d'une famille de médecins : Abel Gance est le fils naturel d'Abel Flament (médecin) qui lui transmet un prénom, tandis que le mari (tour à tour chauffeur de taxi, concierge et commerçant) de sa mère lui donne son patronyme, en l'adoptant à l'âge de trois ans. Choyé par sa mère, Gance fréquente alors deux figures paternelles : Abel Flament subvient aux études de son fils tandis que Gance pourvoit à son quotidien. Il n'est pas interdit de penser que le débat autour de

l'aryanisation/judéité d'Abel Gance ait occasionné une nouvelle séparation identitaire. La *Vénus aveugle* fonctionne alors en catharsis : le cinéaste emploie un Georges Flamant qui lui ressemble dans le rôle du commandant dépressif, père involontaire des deux fillettes, et il donnera le nom de Clarisse à l'enfant qu'il adopte en 1951 lors du décès de sa mère, Françoise.

- 60 Toute la structure du film est construite autour de la femme et du bateau, dans une série de métaphores mariales, matricielles et nationales exceptionnelles. La femme – chantante et aveugle – est regardée par le spectateur tandis que le bateau – ventre et logis – fait entendre sa plainte inarticulée à travers ses poulies, ses haubans et ses résistances au roulis. Gance reste depuis *la Roue* fasciné par le thème de l'aveuglement et par la mort. Par ailleurs, au delà des métaphores christiques de l'aveugle et du paralytique, Gance revisite les mythes des clairvoyants : Ulysse aux cent yeux, Clarisse, retoucheuse de clichés photographiques, dont le nom provient de la confrérie des Pauvres Dames ou Clarisses, fondée par Claire compagne de Saint François... Si l'on ajoute à ces traits mythiques la légende qui donne à Sainte Claire le pouvoir d'améliorer les maladies de la vue et de l'ouïe, point n'est besoin d'aller plus loin dans l'écheveau des mythes intercesseurs.
- 61 Viviane Romance, interprète à contre-emploi une orgueilleuse figure double (Vénus/Clarisse), toute amour. Clarisse, fille d'ouvrier alcoolique incarne la mère, *mater dolorosa*, de tous les personnages : sa sœur, ses deux filles (naturelle et adoptive), son amant et tous les personnages de son entourage. Clarisse, comme l'ordre des sœurs en charité de Saint François/Vénus comme la beauté éphémère imprimée sur les paquets de cigarette. Clarisse qui a posé pour Vénus, quitte cette image par amour mais redevient Vénus, femme libre, dès qu'elle chante. Vénus, clamant des chansons féministes que lui compose Gance. Clarisse, ouvrière retoucheuse de clichés, filmée en gros plan, les yeux sans vie dirigés vers la lumière. Les gestes maladroits de la jeune femme recréent les objets par leurs contours et délivrent concrètement au public cette interprétation de la relation cubiste : des objets rencontrés à tâtons dans une pièce sombre.
- 62 La carcasse du « Tapageur » est également une figure du récit à part entière : il s'ébroue et crisse sous l'orage, geint, bouge dans une extraordinaire partition concrète, visuelle et sonore. Abel Gance a embauché comme assistant réalisateur Edmond T. Gréville (1910-1966), interdit de tournage par les Allemands pour avoir annoncé le péril nazi dans son film *Menaces* (société de production « 5 jours d'angoisse » de Pierre Braunberger) réalisé en septembre 1939, sorti en salle en janvier 1940. Fiché par la Gestapo comme metteur en scène « inféodé au judéo-marxisme », Gréville connaît bien l'œuvre de Gance : enfant, il est présent lors de la première de *la Roue* et fait de la figuration dans *Napoléon*. En 1930, il assiste au tournage de *la Fin du Monde*, dans lequel sa femme est actrice et gagne la confiance de Gance. Gréville réfugié à Nice a donc accepté de travailler au tournage de *la Vénus Aveugle* sans être crédité au générique. Il apporte à l'œuvre un humour anarchiste, un savoir-faire dans les huis clos et développe dans la bande-son les expériences innovantes de *Remous* (1934).
- 63 La « perspective sonore » importe en effet beaucoup à Abel Gance. Depuis le 13 août 1929, il a déposé un brevet de « cinématographe sonore » qui permet les combinaisons audiovisuelles, organise la hiérarchisation des sources sonores dans l'espace et joue en contrepoint d'une « matière sonore » dans une logique dont Pierre Schaeffer définira à la fin des années quarante, les implications concrètes et la théorie des principes²⁴. C'est

en 1929 que Gance écrit, de façon prémonitoire « chacune des série d'images pourra être accompagnée des bruits qui lui sont propres » et de rappeler le pouvoir affectif de l'image sonore à travers l'exemple de la Marseillaise au Cordeliers (*Napoléon*, 1927) dont il restituera en 1935 la complémentarité parlante. Citons encore quelques phrases poétiques de *Prisme*, qui s'attachent longuement aux relations lumière/musique et aux variations du sonore et au musical :

Les règles musicales de plus en plus étroites ont fait tomber la musique dans le même travers. L'inspiration directe manque de langage. C'est cela qu'il faut chercher aux sources vives [...]. Ce que nous appelons musique n'est en général que du bruit organisé. Ce que j'appelle silence c'est l'éternelle et colossale vibration de toutes les musiques du monde, comme la lumière est la vibration de toutes les couleurs du prisme. [...] La musique c'est le silence qui s'éveille.

Le silence, c'est la lumière qui s'endort. [...]

La parole, agonie de la musique,
la musique, agonie de la lumière,
la lumière agonie des dieux.

- 64 Peut être faut-il situer là la persistance de mes souvenirs : la *Vénus aveugle* intervient pour moi entre la clôture d'une thèse sur la Révolution française et ma rencontre avec Pierre Schaeffer. Entre ces deux expériences, ce film a semé des cailloux qui ont fait du lien : bruits, visages d'enfants idéalisés, surimpressions d'images collectives et sonores, dans un relief dont j'ai mis longtemps à comprendre la cohérence. Quand j'ai retrouvé une interview d'Abel Gance dans les archives de création du Centre Pierre Schaeffer, j'ai commencé à réfléchir aux correspondances de mes parcours. Les écrits de Gance et leur expressivité filmique ne pouvaient qu'entrer en résonance avec les recherches de Pierre Schaeffer (1910-1995), musicien, inventeur et chantre du service public de son observatoire audiovisuel (radio/cinéma).
- 65 Cependant, les destins associés ne se rencontrent pas toujours. Durant l'Occupation, Gance lance des passerelles entre ses divers projets et rêve de faire des acteurs Viviane Romance et Georges Flamant de modernes « soldats de l'An II » de même que l'acteur Fernand Gravey qui illustre son *Capitaine Fracasse*. Il échafaude aussi de se « servir de (s)on Bleu, blanc, rouge, pour les Soldats de l'An II ». Schaeffer, croix de guerre, crée « Jeune France », un organisme d'aide aux artistes rapidement dissout par Vichy à la suite d'une campagne venimeuse de *l'Action française*. Il entre en résistance à l'époque où Gance fuit vers l'Espagne pour y poursuivre des projets personnels. Idéalisant le service public de son poste de fonctionnaire, Pierre Schaeffer reste très critique à l'imaginaire nationaliste des *Soldats de l'An II*. Alors que Gance s'épuise dans les années 1950 à offrir aux dirigeants de la République, de nouvelles moutures de l'épopée révolutionnaire, Schaeffer se mobilise, de façon indépendante, pour libérer la radiophonie des territoires d'Outre-mer de la tutelle idéologique des colons.
- 66 Il n'empêche. En 1969, Pierre Schaeffer, alors directeur du Service de la Recherche (1960-1974), charge l'ambassadeur de la Recherche, le poète Jean Lescure, d'entrer en contact avec Gance afin de lui donner des responsabilités de création au Service. Il lui propose également de lui donner les moyens de relancer les recherches sur la grammaire de la polyvision. L'entretien donne une impression de malaise croissant dans la mesure où Gance s'embrouille dans des lieux communs, égrène les noms des dirigeants avec qui il parle prioritairement de cinéma (de Gaulle et le président de l'ORTF Claude Contamine) et déclare qu'il ne souhaite pas travailler à la Recherche parce qu'il ne connaît pas Schaeffer et que Contamine va lui donner des crédits. Dans le même temps, il se souvient que Contamine l'a orienté vers ce Schaeffer. Gance glisse

dans la conversation, encore une fois, qu'il va réaliser *les Soldats de l'An II* en polyvision, parle d'argent, de la reconnaissance de son talent, puis se détourne définitivement du dialogue, donnant de son personnage une impression pénible, atrabilaire et obsessionnelle.

- 67 Abel Gance a souhaité mettre son talent au service des dirigeants qui lui semblaient incarner un pouvoir de salut public fort. Ce faisant, il a été soupçonné, aux heures sombres de l'histoire contemporaine de faire l'apologie du surhomme²⁵. Cette évolution correspond à une fossilisation progressive de la pensée politique gancienne entre 1935 à 1945. En réalité, Gance le démiurge s'est construit un golem qui lui a échappé. Le golem Napoléon, cette créature révolutionnaire animée par des paroles incarnées a bientôt effrayé intimement le cinéaste qui voulut le retoucher, le dépasser, en bref l'oublier tout en l'admirant. Il a tenté de lui raboter des scènes, de lui rajouter des dimensions, de l'habiller de musiques afin que cet indomptable masse ne fonctionne plus comme le preneur de rats de Hameln, une légende de même origine, dont la mélodie attire les enfants, futurs petits soldats, pour les perdre. La réalisation de la *Vénus Aveugle*, par son insistance obsessionnelle sur la solidarité populaire, fonctionne en ultime contrepoids. Cependant, la découverte des profondeurs prit un chemin trop court, désorganisée par une série de chocs politiques rapprochés, et l'inspiration se tarit faute de générosité au monde.
- 68 Nonobstant, Gance intervient également en véritable historien du sensible, qui se révèle dans une volonté contradictoire, mais pleine, de concilier morale, réaction et révolution. Des années vingt à la Seconde Guerre mondiale, le cinéaste a toute latitude pour exprimer cette démarche : la III^e République accepte le mélange jusque à en réclamer, sous le choc de la Première Guerre mondiale, le vivant contraste. Du *Napoléon* de 1927 au scénario de la *Vénus aveugle* de 1941, le metteur en scène manipule un imaginaire de grandeur et de souffrances compatible avec les destins brisés de 1914-1918, mais dont la trace complaisamment revisitée occulte la nouvelle horreur de l'occupation nazie. Après 1945, la roue tourne sur un cinéaste qui comprend sans se l'avouer qu'il n'a pas su partager l'engagement des soldats de l'An II, ses modèles. Œdipe reste aveugle, dans une mélancolie et une avidité du passé tragiques, sans pouvoir arrimer à l'avenir les éléments de perception collective qu'il avait laissé disjoindre.

NOTES

1. Abel Gance, *Prisme*, Paris, Gallimard, 1930.

2. Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris, édition refondue, Folio, 1993.

3. Sylvie Dallet (avec la collaboration de Sophie Brunet), *Pierre Schaeffer, itinéraires d'un chercheur/A Career in Research*, Paris, éditions du Centre d'Études et de Recherche Pierre Schaeffer, 1997. Voir également Pierre Schaeffer, *Machines à communiquer*, tome I et II, Paris, Le Seuil, 1970 et 1971.

4. Sophie Daria, *Abel Gance, hier et demain*, avec un texte inédit d'Abel Gance, La Palatine, 1956, Suisse. Après la première biographie de la journaliste Sophie Daria, sont publiées les monographies approfondies et spécialisées de René Jeanne et Charles Ford (1963) et surtout de Roger Icart (1984). Voir également le livre de Norman King, *Abel Gance, a politics of spectacle*, Bifi publishing, 1984. Les deux derniers ouvrages ont été publiés après le décès de Gance et prennent de la distance vis-à-vis du personnage.
5. Voir dans ce numéro l'article d'Alain Carou.
6. Sylvie Dallet, *la Révolution française à travers le cinéma et la télévision*, Paris, Lherminier/ Les Quatre Vents, 1988.
7. Sylvie Dallet, *la Révolution française à travers le cinéma et la télévision*, op. cit. Ces remarques ont été développées à travers des chapitres chronologiques spécifiques (Belle Époque/années vingt/années trente/soixante etc.). Les chapitres expliquent en détail les choix collectifs de la filmographie française, à partir des lectures, des partis-pris et des choix intellectuels exprimés par les manuels scolaires. Par exemple l'*Action française* (particulièrement au travers de ses représentants élus à l'Académie française) a un rôle dominant dans la filmographie révolutionnaire des années 1930, préparant les mentalités, bien avant l'arrivée au pouvoir du royaliste Philippe Pétain. Voir également, pour les fréquences thématiques, la *Filmographie mondiale de la Révolution française*, Sylvie Dallet & Francis Gendron, avant-propos Frantz Schmitt, préface Raymond Chirat, édité par Lherminier/les Quatre vents/CAC de Montreuil, 1989. Ces deux ouvrages, issus d'une thèse de doctorat, ont été labelisés par le Comité pour le Bicentenaire de la Révolution française.
8. Steve Passeur est le pseudonyme d'Étienne Christophe Nicolas Morin, né à Sedan en septembre 1899. Dramaturge à succès pour le théâtre (25 pièces représentées à la Comédie des Champs Élysées, au Théâtre de l'Atelier, au Théâtre Antoine ou au Théâtre Hébertot), il collabore à de nombreux films. Alors que ses interventions cinématographiques sont peu étudiées, son œuvre théâtrale est connue par l'ouvrage de Basile Ratiu, *L'Œuvre dramatique de Steve Passeur*, préface Steve Passeur, Éditions Marcel Didier, 1964.
9. L'agréé d'allemand André François-Poncet, né en 1887 a écrit plusieurs ouvrages consacrés à l'Allemagne dont *le Souvenir d'une ambassade à Berlin* (1946). Croix de guerre (1914-1918), déporté (1943-1945) médaille d'honneur de la Croix Rouge (1973), il prend le siège de Philippe Pétain à l'Académie Française en 1952. La relation de Gance à François-Poncet semble profonde durant toute la III^e République.
10. Voir dans ce numéro l'article de Laurent Véray.
11. Léni Riefenstahl, *Mémoires*, édition française, Paris, Grasset, 1997 ; édition originale allemande 1987, pages 90 et 213. Cf. également de Glenn B. Infield, *Léni Riefenstahl et le III^e Reich, cinéma et idéologie, 1930-1946*, Paris, Le Seuil, 1978.
12. Robert Capgras est administrateur de théâtres, mari de l'actrice Alice Cocéa qu'Abel Gance pressent pour un rôle dans son film.
13. En 1929, Serge Sandberg a racheté le scénario du *Napoléon à Sainte Hélène* de Gance et l'a confié pour réalisation à Lulu-Pick. C'est peut-être à cette occasion que Léni Riefenstahl rencontre Abel Gance : ses *Mémoires* racontent que Gance lui aurait proposé, après la réalisation du *Napoléon*, un rôle d'actrice, ce qui apparaît vraisemblable dans la mesure où son premier film comme réalisatrice date de 1932.
14. Il s'agit de Gilbert Renault Decker, administrateur de la société de production du film *J'accuse* en 1937, Colonel Rémy pour la Résistance. Jean Cassou (1897-1986), membre de l'Association des Écrivains et des Artistes Révolutionnaires en 1934, préside

le premier meeting des intellectuels anti-fascistes et devient conseiller culturel de Léo Lagrange et de Jean Zay sous le Front populaire. Conservateur adjoint du Musée d'Art moderne à Paris en 1940, il en est écarté en 1941. Résistant sous le pseudonyme de Jean Noir, il est emprisonné en 1941. Compagnon de la Libération, collaborateur d'André Malraux, il est promu en 1946, Conservateur en chef du Musée d'Art moderne. Le critique communiste Léon Moussinac (1890-1910), ami de Louis Delluc, témoigne d'une certaine défiance envers l'évolution politique d'Abel Gance depuis 1935. Emprisonné par les Allemands, il devient directeur de l'IDHEC en 1945.

15.Lettre de janvier 1947.

16.Le dossier « Steve Passeur » conservé à la Bibliothèque nationale de France mentionne une dispute entre Gance et le dramaturge Passeur qui lui reproche de ne pas savoir resserrer ses effets.

17.Cf. l'article consacré à Gance dans le *Dictionnaire du Cinéma*, Paris, Robert Laffont, 1985.

18.L'orthographe de Gance est parfois fantaisiste : von Klitsh, nazzi etc.

19.Cf. Sylvie Dallet, *la Révolution française à travers le cinéma et la télévision*, op. cit.

20.Cf. Sylvie Dallet, *la Révolution française à travers le cinéma et la télévision* op. cit.

21.*La Victoire en chantant*, op. cit.

22.Cf. Roger Régent, *le Cinéma de l'Occupation*, Paris, 1948 ; Jean Tulard, *Dictionnaire des films* op. cit ; et Claude Beylie, *Cinéma 71*, décembre 1971.

23.Cf. l'analyse sensible de la *Vénus Aveugle* dans l'ouvrage de Geneviève Sellier et Noël Burch, *la Drôle de guerre des sexes dans le cinéma français*, Paris, Nathan université, 1993.

24.En 1946, Pierre Schaeffer écrit dans les numéros 1 (octobre), 2 (novembre) et 3 (décembre) de la *Revue du Cinéma* trois articles complémentaires remarquables, notamment « *l'Élément non visuel du cinéma* » dans lequel il cite les bandes son du cinéaste Jean Grémillon pour exemples d'analyse. Cf. sur la découverte de la musique concrète (1948) la théorie image & son et leur poétique expérimentale, Pierre Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Le Seuil, 1952 et *Traité des objets musicaux, essai interdisciplines*, Paris, Le Seuil, 1966. Voir également Sylvie Dallet, *Pierre Schaeffer, itinéraires d'un chercheur*, op. cit.

25.Marc Ferro, op. cit.