1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

91 | 2020

**Ivresse patrimoniale ? – Décors d'Intolérance –
Germaine Dulac – Alice au pays des merveilles – Éric
Rondepierre**

La Roue rendue à sa durée, ses musiques et ses couleurs

Coffret de 4 DVD + livret de 140 p., Paris, La Fondation Jérôme Seydoux-
Pathé, 2020

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/8068>

DOI : 10.4000/1895.8068

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2020

Pagination : 173-182

ISBN : 978-2-37029-091-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « La Roue rendue à sa durée, ses musiques et ses couleurs », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 91 | 2020, mis en ligne le 10 mai 2021, consulté le 01 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/1895/8068> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.8068>

Ce document a été généré automatiquement le 1 juin 2021.

© AFRHC

La Roue rendue à sa durée, ses musiques et ses couleurs

Coffret de 4 DVD + livret de 140 p., Paris, La Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, 2020

François Albera

RÉFÉRENCE

Abel Gance, *La Roue*, Coffret de 4 DVD + livret de 140 p., Paris, La Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, 2020

- 1 *La Roue* d'Abel Gance dont vient de s'achever la restauration-reconstruction et qui, après quelques projections sur grand écran, sort maintenant dans un coffret de 4 DVD édité par la Fondation Seydoux-Pathé (du prologue à la 4^e époque plus un disque de « compléments »), offre un cas d'école pour réfléchir aux problèmes, aux contradictions et aux réussites possibles d'une « restauration » dite patrimoniale. Si, en effet, nous avons souvent préconisé ici même de préférer les variantes à des restaurations qui prétendaient retrouver « la » version originale d'un film, celle qu'avait « voulue » son auteur et quelquefois qu'il avait même seulement souhaitée voire « rêvée », le résultat des trois années de travaux sur *la Roue*, sous la direction de François Ede, à la fois convaincant entièrement – on n'avait jamais vu ni entendu auparavant ce film tel qu'il nous est donné – et suscite de nouvelles interrogations et de stimulantes réflexions.
- 2 En effet voilà un film dont on ne peut en aucun cas prétendre retrouver « la » version originale d'auteur puisque Gance n'a jamais cessé d'en proposer des réductions et des remaniements. On est donc bel et bien en face d'un ensemble de variantes, de versions. Sans parler du premier montage que Gance assure avoir achevé en avril 1921 ou des « sélections » présentées au Club des Amis du Septième Art en janvier 1922 (et plus tard), tout au plus peut-on prétendre retrouver la version présentée lors de la première du film (en trois séances en raison de sa longueur – 11 000 mètres) au Gaumont-Palace les 14, 21 et 28 décembre 1922, qui diffère de celles qui furent, peu après, mises en

distribution (février 1923) – dix copies qui n'étaient pas toutes identiques –, celles qui procédèrent ultérieurement de nouveaux remaniements (1923-1924 – avec, simultanément, des versions en 4 époques et d'autres en 6 épisodes –, 1928 – selon Icart mais non repris par Ede), sans compter les versions étrangères (Grande-Bretagne, Russie), jusqu'à une version sonorisée par disques de 1929 (qui n'est pas exploitée) et une autre devant être sonorisée sur la pellicule, au milieu des années 1950 qui n'est même pas entreprise. Chaque version opérant des coupes (y compris sur le négatif en 1929) et ramenant le film de 11 000 mètres à... 3 200 mètres. La copie du 14 décembre 1922 – qui était une copie de travail car Gance remaniant son montage jusqu'au dernier moment le temps avait manqué pour tirer une copie d'exploitation – n'était elle-même pas définitive aux yeux du réalisateur. Roger Icart comme François Ede pensent qu'il était « sans doute conscient (...) [que] le montage devait encore être resserré » et le premier avance même que cette copie était « soumise à l'appréciation des professionnels et des journalistes », ce qui fut manifestement une imprudence sinon une faute, on le verra. D'où le choix, ici, de retenir la version de février 1923. Enfin, viennent ensuite les versions « restaurées » de manière posthume : l'une, à la fin des années 1970, par Marie Epstein (3 400 m.) et une autre, en 1987, de 6 000 mètres (et d'autres encore dont celle, établie par Éric Lange, vers 2010, pour une édition DVD américaine, d'une durée de 4 h 30).

- 3 À cet égard, émettons le seul regret que nous ayons devant l'édition du coffret de *la Roue* : pourquoi n'avoir pas donné en bonus sinon toutes du moins un certain nombre de ces autres versions, jusqu'à la sonore de 1929, comme ce fut le cas avec *J'Accuse* (1919-1956) ? Il serait passionnant de les confronter et de suivre par là les méandres de l'inspiration du cinéaste comme des aléas de l'exploitation, indices du caractère de produit « non-fini » des films de cette époque, a fortiori pour Gance. Les « compléments » nous donnent un avant-goût de cela en nous permettant d'accéder à des « scènes coupées » dont l'une en particulier, où Sisif surprend Norma nue devant l'âtre ; en dépit du fait que Gance l'a montée (en 1922) puis supprimée (en 1923), elle aurait pu tout à fait être réintégrée dans la version actuelle puisqu'elle introduit un élément narratif auquel il est fait allusion plus tard.

« Gardez-moi de mes amis »

- 4 Les ambivalences de Gance lui-même sont le premier ressort de la complexité de ce film et de son sort – jusqu'à cette restauration incluse. En effet, loin d'être brimé par son producteur Gance, adossé au succès international de *J'Accuse*, a bénéficié d'une confiance aveugle de la part de Charles Pathé pour réaliser son film. Il a choisi de prolonger le tournage, multiplier les épisodes, les décors, expérimenter les couleurs, etc. bien au-delà du contrat qu'il avait signé et si le passage à Pathé-Consortium, après que Pathé eut abandonné la production (tout en se réservant de faire un Gance de temps en temps à condition qu'il soit exportable aux États-Unis), a déterminé un certain nombre de tensions et de difficultés, le cinéaste a abouti à ses fins. En 1923, lors de la présentation du film à Nice, il déclarait : « Ce film (...) va vous être présenté dans sa version intégrale. Il est très long, il demande quatre soirées. Je pouvais évidemment le condenser, mais si l'action dramatique y gagnait, l'intérêt psychologique et le style s'affaiblissaient dans de telles proportions que le fond de l'œuvre en aurait été mortellement touché. J'ai préféré tenter l'essai des patiences françaises devant notre

magique miroir » (*Comœdia*, 16 mars 1923). La même argumentation est donnée un peu plus tard à Jean Mitry dans un entretien dont la conclusion est plus pessimiste : « Malheureusement je n'ai pas été suivi par le public qui n'a pas compris » (*Comœdia illustré*, 1^{er} mai 1923). Quel public ? En réalité l'unanimité s'est faite parmi les amis de Gance comme parmi les critiques, pourtant tous admiratifs, pour dire que le film était trop long, qu'il fallait l'abrégé, le remonter, délaissé ce qui passait à leurs yeux pour des facilités destinées au... public justement : les personnages comiques, le suspens de *serial*, le romanesque... Léon Moussinac est sans doute le plus généreux qui préconise d'aller « tout de suite à l'essentiel » et d'« oublier tout ce qui, dans un tel film, nous est insupportable ou même odieux : la confusion des symboles, l'outrance des effets, l'excessivisme appuyé des images, une littérature qui n'a que faire de ces éclats, un mauvais goût insistant, une psychologie dont la fausseté nous cingle l'esprit, car c'est la rançon de quelques minutes de quelque chose à quoi nous devons des minutes considérables. Éclatent, en effet, dans *la Roue*, les lueurs d'une sorte de génie cinégraphique qui, pour être incomplet, n'en existe pas moins, et ce n'est pas moi qui, à l'heure présente, oserai réclamer davantage d'un précurseur » (*Clarté*, n° 29, 15 janvier 1923, p. 112). Fernand Léger est le plus radical qui s'exprime au lendemain de l'avant-première et distingue « trois états qui alternent en contrastes : un état dramatique, un état sentimental et un état plastique », le dernier seul (« élément mécanique, fragmentation »), l'intéressant car « entièrement nouveau » et promouvant, via « l'acteur-objet », le cinéma comme art plastique (*Comœdia*, 16 décembre 1922, p. 5). Mais beaucoup préconisent remontage et réduction. Riccioto Canudo parle d'un « film double : l'un trop sentimental et affaibli par des développements romanesques et des incidences comiques d'une puérilité déroutante et du plus déplorable effet ; l'autre est une "suite rythmique" de l'acier animé par l'homme... » (« La Roue », *Paris-Midi*, 2 février 1923, pp. 1-2). Émile Vuillermoz est le plus critique qui développe ses réserves longuement dans deux séries d'articles confiés à *Comœdia* et à *Cinémagazine* et appelle publiquement à un remontage (Léger le fait dans un courrier privé) : « ...qu'on nous donne de *la Roue* une version remaniée, resserrée... (...) il faudra expulser de la bande l'élément romanesque » proclame-t-il (*Cinémagazine*, n° 9, 2 mars 1923 (2^e partie), p. 363). Il croit que « des nécessités commerciales ont contraint l'éditeur de *la Roue* à lui donner un métrage qui n'avait pas été prévu dans la conception primitive », que « ce poète de la vision animée qui écrit pour la foule lui prête un goût singulièrement fâcheux. C'est en effet pour plaire au public et pour répondre à ses prétendues exigences qu'il adopte certains partis pris » (*Comœdia*, 31 décembre 1922). Il propose même de tirer deux films de celui-là, l'un pour le populaire et l'autre pour l'élite : de toutes les concessions commerciales « aux traditions les plus courantes de l'exploitation populaire », « on tirerait très aisément un film anecdotique normal qui pourrait intéresser les amateurs de mélodrames romanesques. (...) Avec toutes les imperfections de son œuvre grandiose on pourrait fabriquer une bande très commerciale où serait raconté sans vaine coquetterie de forme ou de pensée, la triste histoire d'un mécanicien du P-L-M qui a découvert une petite fille anglaise sous un train déraillé, l'élève avec son propre fils, en devient amoureux, la marie à un viveur, devient aveugle, va habiter une cabane sur les flancs du Mont-Blanc..., etc., etc. Et avec les détails inutiles à l'action proprement dite, avec les atmosphères du drame, avec le "chœur des petites voix" verlainiennes, avec la musique lumineuse des éléments et des choses, avec ces divinités modernes qui s'appellent l'acier, la machine, la vitesse, la vapeur et dont Abel Gance a su nous dévoiler le beau visage ignoré, avec tout ce qu'un

censeur prosaïque éliminera du récit pour ne pas l'alourdir, il serait possible de nous donner une magnifique symphonie visuelle dont l'armature thématique pourra, sans inconvénient, demeurer discrète et légère, un noble poème silencieux, beaucoup plus éloquent que les sous-titres qui l'expliquent. Il suffira d'esquisser l'action, de résumer l'anecdote, de la prendre pour prétexte et non pour but. Car nous sommes ici dans une forme de composition où le thème a moins de valeur que les variations. (...) Lorsqu'on donnera de *la Roue* l'édition de luxe, l'"exemplaire d'artiste" qui nous a été promis, il faudra bien se garder de toucher à ces heureuses redites dont la puissance expressive est si forte. Ce n'est certes pas là qu'il faudra porter les ciseaux » (*Comœdia*, 12 janvier 1923).

- 5 Hormis Jean Epstein à peu près seul à prendre *la Roue* « d'un bloc » mais dans la perspective « ésotérique » qu'il partage avec Gance (lequel se réfère souvent à la *Lyrosophie* dans *Prisme*), tout le monde souscrit à cette critique (de Lucien Wahl à René Clair). Cette disjonction entre la critique (au sens large) et une œuvre filmique est, une fois de plus, pleine d'enseignements et permet de circonscrire le champ d'application limité de cet exercice de circonstance (Moussinac dit bien : « à l'heure présente »). La singularité de *la Roue* excède en effet certains cadres de réception que la critique utilise dans son approche évaluative des films. S'y conformer – comme tentera de le faire Gance – c'est compromettre la cohérence du propos qui, aujourd'hui, nous apparaît sans les réserves des contemporains. Comme l'a écrit Moussinac dans *Naissance du cinéma*, « chaque fois qu'il a essayé d'une discipline, qu'il s'est limité, qu'il a écouté les voix de la sagesse Gance s'est appauvri (...). Il faut accepter ou rejeter Gance en bloc » (Edition Povolozky, 1925, p. 116). Oui le film est « double » ou « triple », oui il est « hybride » et stylistiquement « incohérent » (Richard Abel, *French Cinema The First Wave*, pp. 124 et 331) mais c'est en partie à ce titre qu'il nous « fascine » aujourd'hui (*Ibid.*) et qu'on est en mesure de le comprendre grâce à son accompagnement musical qui en fait une sorte d'opéra où les outrances, les lenteurs et les répétitions participent d'un ensemble, grâce aussi aux couleurs qui rehaussent, étranégifient, irréalisent.

Intertextes

- 6 L'hétérogénéité du film renvoie aux diverses « influences » qu'a reçues le réalisateur, aux collaborations qu'il s'est attachées ou aux citations et intertextes que son film contient, tant visuelles, narratives que musicales.
- 7 Ainsi de la musique. Blaise Cendrars prétend que c'est lui qui a « fait commander la musique de *la Roue* à Arthur Honegger » et que « ce fut un joli malentendu... » (*l'Homme foudroyé*, Denoël, 1945, p. 325). Quoi qu'il en soit, le retard pris dans l'achèvement du film, les incertitudes du montage rendirent la chose impossible et le compositeur, en dépit de sa répugnance pour ce procédé, opta pour le « montage » d'une série d'extraits de morceaux de musique (au nombre de 117) soigneusement choisis et « arrangés » avec l'aide de son collaborateur Paul Fosse, chef d'orchestre du Gaumont Palace, rompu à ce type d'exercice. À tel point que la précision de cette conduite musicale conservée dans les carnets de Fosse (Cf. Jürg Stenzl, *Musik für über 1500 Stummfilme. Musique pour plus de 1500 films muets. L'inventaire de la musique de film au Gaumont-Palace (1911-1928) de Paul Fosse*, Vienne, LIT Verlag, 2017), a permis non seulement de restituer cet accompagnement mais aussi de servir de fil d'Ariane à la reconstruction même du film puisque ces morceaux de musique étaient rigoureusement corrélés aux différentes

scènes. L'ordre de celles-ci, bouleversé par les différents remaniements du montage et les coupes, put donc être rétabli en suivant les indications du chef d'orchestre.

- 8 On peut se poser cependant la question de la ou des musique(s) qu'ont entendue(s) les spectateurs de 1922, 1923, etc. de *la Roue*. Si la conduite de Fosse est celle de décembre 1922, elle a dû subir des modifications lors de la sortie commerciale du film puisque le montage avait été modifié. Et puis quelle musique les salles d'exclusivité parisiennes, qui ne disposaient pas d'un orchestre de 60 musiciens comme le Gaumont-Palace, proposaient-elles ? Qu'en est-il par ailleurs des accompagnements de musique mécanique, des expériences de ciné-pupitre et de ciné-bruisseur Delacommune – auxquelles Honegger a collaboré dès 1921 et, plus précisément, de ce fragment de *la Roue* synchronisé avec une partition originale composée par Honegger dont parle Noverre en 1923 (cité par L. Guido, *l'Âge du rythme*, Payot, p. 405) ? Autant de questions sans réponse mais qui posent le problème de l'objet dont on parle quand on étudie les critiques ou les articles publiés à cette époque. Certains passages du film étaient ainsi « bruités » et remportaient un grand succès auprès du public. Ces sifflets de locomotives et imitations de jet de vapeur sont rapportés par Vuillermoz qui les condamne fermement : « ... un détail aussi réaliste et aussi précis que le sifflement d'un jet de vapeur sortant d'un robinet, fait s'écrouler tout l'échafaudage de nos sensations. On s'aperçoit alors que cette gare est silencieuse, que ces trains sont muets et qu'ils passent à toute vitesse sur des plaques tournantes sans faire le moindre bruit » (*Comœdia*, 31 décembre 1922). Alors qu'ils sont évoqués, au contraire, de manière laudative par Jean d'Udine : « L'orchestre jouait l'ouverture de *l'Ouragan* de Bruneau et un ingénieux mécanisme ajoutait au rythme haletant de la musique le bruit des jets de vapeur. Cet instrument futuriste, admirablement réglé avec la partition, donnait on ne sait quelle vérité, quelle angoisse à l'accompagnement » (*le Ménestrel*, n° 5, 2 février 1923).
- 9 Bernd Thewes, responsable de la reconstitution de la musique, en dépit de l'intérêt qu'on lui connaît par ailleurs pour la musique concrète et les percussions, a choisi d'exclure ce type d'interventions, peut-être bien à partir de l'argumentation de Vuillermoz (« les seules ressources des timbres de l'orchestre suffis[ent] à créer une transposition des bruits parfaitement évocatrices et d'une puissance de suggestion illimitée »). Le choix – d'ailleurs convaincant, réussi – a été d'envisager cet « arlequin musical » de fragments (dus à Debussy, Fauré, Massenet, Saint-Saëns, Milhaud, etc. mais surtout à des compositeurs moins connus – Fourdrain, Roland, Dupont, Chevillard, Hüe, Dupont...) sur un mode continu, homogène, en évitant les discontinuités et les ruptures qui faisaient grincer des dents les partisans des « soudures » et des « transitions », au point qu'on puisse prendre cet ensemble pour une seule composition. Toutefois l'adjectif « futuriste » qu'utilise d'Udine – qui renvoie au manifeste des bruits de Marinetti – prend un sens démarcatif. Songeons au plan de sonorisation de *la Ligne générale* qu'Eisenstein avait prévu (cité dans 1895 n° 90, p. 270). Il y a là une vraie disjonction possible (Cf. Guido, *op. cit.*, chap. 8), dont se souviendra René Clair dans *les Belles de nuit* en 1952 et qui s'est poursuivie chez Jean-Luc Godard notamment.

Variations

- 10 Les spécialistes d'Abel Gance ont déjà étudié les raisons et les effets des incertitudes ganciennes – à commencer par Roger Icart auteur d'un *Abel Gance, prophète foudroyé*, à L'Âge d'Homme entre autres contributions, dont celle qu'il donna à notre revue dans son numéro spécial « Abel Gance, nouveaux regards » sous la direction de Laurent Véray (n° 31, 2000) ainsi que les autres auteurs de cette monographie. François Ede apporte une synthèse sur ce point qui, documents à l'appui, atteste des hésitations de Gance lui-même : sur la longueur (il s'engage par contrat sur un film « de 1 500 à 2 200 mètres au maximum monté en 6 bobines autant que possible ») comme sur la nature de son thème. Dans ses carnets, au 30 juillet 1919, il écrit qu'« après une longue conversation avec Ida, [il] décide d'exécuter *le Rail* de Pierre Hamp au cinéma ». « Je tiens en effet avec ce film le véritable langage dramatique de l'écran, à savoir le pathétique dans les choses et non dans les hommes » (cité par F. Ede). Mais dans *Prisme* (Gallimard, 1930) où il exploite ses carnets, il écrit : « Je dois travailler dans ce sens [celui de Hamp] mais en plus large, sur le plan humain, et je rejoindrai ainsi peut-être sans que personne s'en doute mes travaux ésotériques. La radio-activité seule restera. "Roue : c'est le mouvement des sept formes qui tournent les unes dans les autres" (Jakob Boehme) » (p. 176).
- 11 Ces ambivalences attestent que Gance a nourri des objectifs différents au long des années de gestation puis d'écriture, de réalisation et enfin de montage et coloriage du film, sans doute en fonction des lectures qu'il fait, des échanges qu'il a pu avoir et des rencontres qu'il a faites, revenant à considérer ce film comme inachevé ou toujours susceptible d'être retravaillé.
- 12 Comme l'écrit Moussinac « romantisme, symbolisme et modernisme se disputent en lui, se cherchent, essaient de démasquer leurs erreurs, se dévorent de désir et [Gance] lâche cette meute sur l'écran » (*le Mercure de France*, 1^{er} mai 1922, p. 787). Le point de départ est bien *le Rail* de Hamp comme en témoigne la première partie du film, non seulement en raison de l'accident (seul souvenir que Gance disait garder du livre) mais de l'atmosphère du monde des cheminots, qu'il s'agisse de l'estaminet où ils se retrouvent, boivent et jouent aux cartes, des lieux de travail, qu'il s'agisse aussi de l'opposition entre les travailleurs de base et l'administration qui est très prégnante chez Hamp et qu'on retrouve après l'accident avec la suspicion des représentants de la compagnie à l'endroit des manœuvriers ou avec l'exploitation cynique de l'ingénieur à l'endroit de Sisif dont il fait passer les trouvailles techniques et améliorations des machines comme siennes. Cependant le roman de Hamp, après un premier épisode autour d'un accident dû aux conditions de travail, à l'obsession du rendement de la compagnie, développe une seconde partie autour d'un mouvement de grève, de la lutte sociale. Celle-ci est absente chez Gance – la CGTU protestera d'ailleurs contre le film et l'image qu'il donne des travailleurs du rail (de son côté Hamp envisagea d'engager une action en justice pour plagiat). Au-delà de son acception mécanique (roues de la locomotive, rouages, bielles, disques et signaux), le motif de la roue devient chez Gance une allégorie du destin, du fatum qui frappe Sisif et les siens (Norma, Elie) ainsi qu'Hersan. Gance a repris là une symbolique chère à Blaise Cendrars. Il en convient dans un témoignage de 1962 (*le Mercure de France*, n° Cendrars, juin 1962, p. 171). La symbolique de la roue chez Cendrars a été étudiée par les spécialistes de l'écrivain (par ex. John Harding dans *le Texte cendrarsien*, colloque de Grenoble de 1988), mais on ne l'a guère envisagée dans le

rapport à Gance avant Mikhaïl Iampolski dans *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film* (California Press, 1998, pp. 133-140). Lors de l'accident qui occupe la première partie du *Rail*, Hamp faisait dire à un employé de l'inspection principale, M. Delecambre : « Il est arrivé ce qui devait arriver. Et ça arrivera encore. Le chemin de fer, même amélioré par un milliard de travaux aura toujours des défaillances, dans le fer ou dans les hommes. La Compagnie est banquière d'une roulette où la Mort vient jouer aux probabilités. Il faut bien que de temps à autre la Mort gagne... » (Gallimard, 1935 [1911], p. 132). Cendrars semble avoir joué un rôle décisif dans le passage de cette métaphore de la roulette au symbolisme de la roue qui devient un leitmotiv du film car, dans un texte resté inédit (car vendu à Jacques Doucet) conçu comme un appendice à *l'Eubage* (1917), on trouve « une élaboration complète du mythe qu'utilisera plus tard Gance dans *la Roue* » (Iampolski), l'exposé du symbolisme de la roue dans les anciennes religions en lien avec le mouvement perpétuel (Cendrars, « Origine de l'idée du "perpetuum mobile", *Europe*, « Cendrars », n° 566, juin 1976, pp. 204-208). Il y reviendra dans *l'Homme foudroyé* (1944-5) dans un chapitre intitulé « Roue... Roues... ».

- 13 Cendrars, ici et là, a pris ses distances par rapport à Gance et réciproquement : dès *le Plan de l'aiguille* (dédié au cinéaste), il va s'attaquer au « mythe Gance » qui commence à se mettre en place et que relayeront des hommes comme Juan Arroy ou Jean Epstein, ce dernier faisant du symbolisme de la roue l'image même du martyrologe du cinéaste : « la croix qui tourne très vite prend la forme d'une roue. C'est pourquoi au sommet de votre calvaire, Gance, il y a la roue. A force de nous dépêcher vers la mort, nous avons fait fleurir à la croix sa fleur, la roue, rose de croix. Plus qu'un symbole, c'est une cicatrice, signe enflammé, fatal comme celui que, sous le sein gauche, portent les incendiaires. (...) Gance vous avez une figure d'ange ! » (*Comœdia*, 12 décembre 1922). La symbolique de la roue n'est pourtant pas le dernier mot de Gance. Et là aussi il emprunte à Cendrars (qui développe le concept de cette « figure qui contient toute figure et mouvement dans l'espace » [Jean-François Thibault, « Cendrars et Survage : rythmes colorés » dans *Blaise Cendrars 20 ans après*, Klincksieck, 1983, p. 186). Dans *Prisme* « la roue fait lentement place à la spirale. La roue a régné sur le monde mécaniquement et philosophiquement pendant des siècles. La formule mécanique et philosophique au-dessus est la spirale, la vis sans fin, l'hélice de l'avion, *ce qui tourne en avançant chacun des points de sa force* » (p. 262), c'est le passage de la deuxième à la troisième dimension. La ronde ascensionnelle des guides chamoniards, à laquelle s'est jointe Norma, qui clôt *la Roue*, procède bien à cette substitution. Il n'est plus question là du « pathétique des objets » (d'ailleurs Sisif laisse choir et son modèle réduit de locomotive et sa pipe en expirant), mais bien d'une proposition métaphysique où la mort paisible du « père » est libération spirituelle, élévation de sa « fille » par une sorte de transsubstantiation.
- 14 Cette question des « influences » ou des « intertextes » pourrait être longuement développée. Ainsi s'agissant des parties « renaissantes » du film où Elie marche sur les pas de Stradivarius et conte fleurette à son aimée incarnée par Norma. Épisode en costumes qui peut passer pour décoratif et un peu niais mais qui joue un rôle important sur la durée (en particulier quand Elie et Norma se retrouvent après le douloureux mariage « forcé » qui les a séparés et se retrouvent dans ce monde onirique). Dans un entretien, Gabriel de Gravone (Elie) révèle qu'il a joué en Corse, au sein d'une troupe appelée « Le chat noir », le rôle de Sandro dans *le Luthier de Crémone* de François Coppée, source possible du personnage de violoniste et de luthier qu'il interprète à la recherche du mystérieux vernis du même nom dans le film. Ou la raison de son engagement. La

pièce de Coppée, qui date de 1876 (*Œuvres complètes, Théâtre*, Tome 2, Hébert, 1885, pp. 49-96) est une comédie en un acte en vers où un maître luthier veut marier sa fille, Giannina, au meilleur luthier de son atelier sans tenir compte de son inclination. Amoureuse de Sandro, Giannina craint que Filippo, bossu mais génial ouvrier, ne l'emporte et qu'elle ne doive l'épouser. Le jour du concours Sandro triche et intervertit les violons dans les étuis, mais Filippo voulant se sacrifier les intervertit à son tour pour favoriser Sandro. Celui-ci perd alors la compétition tandis que Filippo renonce à la femme pour se vouer à la pure musique. Outre la figure de père sévère, ce mariage forcé – évité –, ces interversions de rôles, cette pièce, qu'avait déjà adaptée Griffith en 1909 pour la Biograph (*The Violin Maker of Cremona*, avec Mary Pickford), introduit un univers de convention, éthéré, en contraste avec le monde ferroviaire, les machines, la graisse et la fumée, la brutalité des rapports sociaux. C'est le monde projectif d'Elie où l'amour qu'il porte à sa « sœur » peut s'exhaler comme une mélodie.

- 15 On peut noter en outre que dans la pièce le bossu s'interpose entre des gosses qui battent un chien et se fait prendre à partie par la foule, scène qui fait songer à celle de *la Fin du monde* où Gance lui-même s'interpose quand il voit une petite fille battue par son père, est vilipendé, assommé et meurt.

Fernand Léger et *la Roue*

- 16 « Collaborant à *la Roue*, le fameux film de Gance, Léger inventa ainsi quelques images singulièrement frappantes [on voit Léger maquiller un disque d'une voie de chemin de fer jusqu'à en faire un visage monstrueux]... » lit-on dans le scénario du film *Léger et ses modèles* qu'Epstein devait tourner en 1951 (déposé à l'Association des Auteurs de Films le 5 novembre 1951 sous le n° 12.889, conservé par la CF sous la cote : Epstein 41B15. Un des exemplaires de ce script est paraphé par le peintre en haut à gauche de la première page d'un : « d'accord OK. Fléger 19 oct. 51 »).
- 17 L'indication selon laquelle on verrait Léger maquiller un disque semble se référer au documentaire de Blaise Cendrars sur *la Roue* où c'est pourtant Gance lui-même qui effectue cette opération. Confusion de la mémoire du cinéaste comme du peintre ou souvenir que c'est bien Léger qui a procédé et que Gance est venu, pour ce film à sa gloire, se substituer à lui ? En tout cas ce souvenir vrai ou faux semble attester que pour Epstein comme pour Léger, proches l'un et l'autre de Cendrars et de Gance, le peintre aurait participé à certaines prises de vues et sinon effectuer en tout cas conseiller des coloriations de signaux ferroviaires – ceux-là même qu'on trouve dans sa peinture de l'époque. *Paris-Journal* s'en est fait l'écho pour le déplorer (cité par René Jeanne dans *Cinémagazine* n° 9, 29 février 1924). Dans le documentaire de Cendrars, le carton indique : « L'animateur surpris par un facétieux et indiscret œil d'appareil de prise de vues, dans ses travaux d'artiste peintre sur disques ». On voit un homme portant le « grand chapeau d'une élégance discutable » évoqué auparavant, en bretelles et chemise blanche, de dos, grimpé sur une échelle avec un autre homme en casquette qui lui tend les instruments. Il intervient brièvement sur le disque ferroviaire qui est déjà transformé en tête grimaçante avant qu'il n'y mette la main. De même le voit-on « surpris également tandis qu'il essaie de métamorphoser la fumée en nuage de lumière » ; il oriente alors des miroirs-réfecteurs devant un technicien dont c'est sans doute la tâche et qu'il repousse derrière lui quand ce dernier veut prendre un des miroirs en main selon les instructions qu'a dû donner Gance. Ces scènes – comme

d'autres où le réalisateur est sur la locomotive, dirige tel acteur, dirige l'orchestre, lance des fleurs depuis un char du carnaval de Nice – construit manifestement une image du metteur en scène « chef d'orchestre », maîtrisant tous les aspects (décors, jeu, lumière, prise de vues). Elles ne sont pas incompatibles avec l'affirmation de Léger et Epstein si elles n'en font pas état. Léonce-Henry Burel, interrogé dans *Cinémagazine* (n° 42, 19 octobre 1923, pp. 89-90), parle « des disques qui rient et qui pleurent » : « je revois encore Gance en combinaison de mécanicien [sic] juché sur une échelle et retouchant les disques supplémentaires du PLM à Nice. Un simple renchaîné et le disque riait, un autre et, de cyclope presque humain, il redevenait un insensible rond de tôle » (p. 90).

- 18 Dans sa correspondance avec Gance, Léger dit des couleurs qu'elles « ne portent pas du tout, c'est un adoucissement, c'est un goût. C'est un diminutif d'effet ». Sans doute parle-t-il des teintages monochromes – que Gance avait multipliés – tandis que Vuillermoz fait, au sujet des pochoirs, les mêmes réserves que pour le son : « on nous a montré à diverses reprises une rose grossièrement colorée. L'effet est désastreux parce qu'il nous fait constater avec mélancolie la décoloration universelle des horizons cinématographiques. Et la série des valeurs en noir et en blanc qui nous apparaissait si riche tout à l'heure, semble maintenant d'une pauvreté et d'une tristesse désolantes » (*Comœdia*, 31 décembre 1922).

Montage rapide, répétitif, cadrage par cache et intertitres

- 19 Frappe dans *la Roue* plus encore de nos jours que le montage rapide, « simultané », une innovation à l'époque qui fécondera le domaine du film d'avant-garde (en particulier *Ballet mécanique* ou *Impatience*), le montage répétitif ouvrant l'éventail des différents plans, des différentes facettes d'un objet. Et, dans d'autres cas, déploie sur la durée le caractère obsessionnel d'un regard porteur de fantasme, de désir. L'exemple le plus probant en est la séquence clé de voyeurisme où se noue la pulsion « incestueuse » de Sisif envers Norma. Elle est explicitement donnée comme fantasmagorique puisque incluse dans le récit que le cheminot fait de son drame à Hersan. C'est une réminiscence qui le hante et dont il se délivre : Norma, en plein soleil, va et vient sur l'escarpolette du jardin et le mouvement incessant, obsédant d'aller et retour de la jeune fille dont alternativement se découvrent et disparaissent les jambes et les cuisses sous les yeux hallucinés de son « père » resté dans l'obscurité de la maison, embusqué derrière une fenêtre qu'il cherche à occulter sans y parvenir (la vitre se fait reflet, le rideau écran de projection).
- 20 Tout abrègement (ou « échoppage » comme dit Vuillermoz) serait ici catastrophique.
- 21 Un autre aspect qui ressort de cette *Roue* restaurée dans toute son ampleur, est l'usage extensif que fait Gance des caches ovales, rectangulaires, ronds, en forme d'iris, etc. Il s'inscrit à cet égard dans une direction qu'avait exposée Henri Diamant-Berger en 1918 en parlant des gros-plans : il préconisait, pour ne pas abuser du choc de ceux-ci, l'emploi de procédés tels que l'œil-de-chat. « Les caches (...) pourraient avoir des formes plus variées et plus originales (...) permetta[nt] des présentations de valeur différente et bien appropriée. Parfois même une tête présentée en toute petite et entourée de noir sera bien plus impressionnante, précisément à cause de sa petitesse

voulue. (...) ». « Il faut que nous ayons en France des iris complètement décentrables et des caches variés. Chaque metteur en scène doit en essayer constamment de nouveaux. Ce n'est nullement de la virtuosité inutile ». Ces procédés, avec les gros-plans, « peuvent donner ce découpage précis qui est la règle fondamentale du cinéma » (« Les Gros Plans », *le Film* n° 119 du 24 juin 1918, p. 9). Marcel L'Herbier avait déjà fait un tel usage raffiné et multiple des caches dans *Rose France* (1919) ou *l'Homme du large* (1920), comme des cartons d'intertitres « illustrés », ornés, auxquels Gance ajoutera le mouvement, mêlant les lettres à l'image, silhouettes ou ombres portées, rails et aiguillages. Comme du jeu des couleurs.

Les dilemmes d'une restauration

- 22 C'est donc devant la complexité de cet exercice de restauration que se sont trouvés les responsables de celle-ci. Dans le livret qui accompagne le DVD François Ede livre de passionnants « cahiers d'une restauration » qu'il dédie à Freddy Buache. En effet un des éléments décisifs des dernières restaurations était l'existence d'une copie confiée à la Cinémathèque suisse par Langlois dans des circonstances mal connues mais qui tenaient sans doute aux craintes de ce dernier face à un contrôle de ses comptes (situation récurrente). Buache montrait de temps à autre cette copie nitrée qui passa, fin 1970, pour « la copie de référence » (Icart l'analyse en détail dans sa contribution au numéro cité de 1895). Or, Ede l'établit précisément à partir de l'examen de la pellicule et des inscriptions qu'on y trouve, cette copie, acquise sur le marché de l'occasion chez Baudon Saint-Lô (fournisseur des forains et tourneurs), résulte de l'assemblage de deux copies d'exploitation (en tout cas pour ce qui est des titres ajoutés en 1925 et 1927) et propose un découpage en épisodes différent de celui de 1923. En revanche elle contient des scènes totalement absentes des autres copies, ce qui la rattache peut-être à un « premier montage » provisoire d'une copie de travail ayant circulé entre Paris (où se trouvait Albert Dieudonné, assistant, et Marguerite Beaugé, la monteuse) et Nice (où se trouvait Gance) en janvier 1923... Mais le premier intérêt de cette copie tient à la variété de ses teintures, virages, mordancages et pochoirs, partiellement absents des copies d'exploitation subsistantes – ce qui contredit peut-être l'hypothèse du « premier montage », lequel n'allait sans doute pas jusqu'au choix de coloration du film, étape tardive...
- 23 Quoi qu'il en soit la restitution des couleurs est bien un des aspects importants de cette restauration comme celle de son accompagnement musical. L'un et l'autre ont demandé de prendre des décisions reconstructrices que détaille Ede. Après avoir retracé utilement « La genèse d'un film », il pose une définition de méthode dans son chapitre VI (« Reconstruction et restauration ») et expose « Les dilemmes d'une restauration » dans le chapitre IX : balance entre les éléments les plus complets et ceux en meilleur état physique, choix d'harmonisation des sources différentes – négatif d'origine mais incomplet, copies positives dont certaines en 16 mm –, disparités entre le numérique et l'argentique. Ainsi s'agissant des couleurs : « les procédés numériques utilisent la synthèse additive et ne peuvent reproduire les couleurs complémentaires (cyan, magenta et jaune) dans toute leur pureté ». Et cette conclusion : « ...il faut se résoudre à admettre qu'une copie numérique, quelle que soit sa qualité, est un fac-similé qui ne peut prétendre restituer qu'approximativement la texture et la profondeur des noirs d'un film argentique » (p. 112). Une question ultime se pose alors

(qui ne résout pas le problème ci-dessus) : a-t-on tiré une copie argentique de cette restauration comme il est de règle (car les projections sur écran le furent à partir d'un DCP) ?