Belphegor

Littérature populaire et culture médiatique

19-2 | 2021

La civilisation du magazine

Proto-zombies et néo-danses macabres : Motifs dévoyés, des XV^e-XVI^e siècles au cinéma d'Abel Gance (1919, 1938, 1956)

Vincent Masse

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/belphegor/4394>

DOI : 10.4000/belphegor.4394

ISSN : 1499-7185

Éditeur

LPCM

Référence électronique

Vincent Masse, « Proto-zombies et néo-danses macabres : Motifs dévoyés, des XV^e-XVI^e siècles au cinéma d'Abel Gance (1919, 1938, 1956) », *Belphegor* [En ligne], 19-2 | 2021, mis en ligne le 17 janvier 2022, consulté le 20 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/4394> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/belphegor.4394>

Ce document a été généré automatiquement le 20 septembre 2022.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Proto-zombies et néo-danses macabres : Motifs dévoyés, des XVe-XVIe siècles au cinéma d'Abel Gance (1919, 1938, 1956)

Vincent Masse

- 1 L'importance d'Abel Gance pour le développement du cinéma français est bien connue, bien documentée¹, mais qu'en est-il de son importance pour l'invention des films de zombies ? Sur cette question, je cède la parole à Glenn Kay, auteur de *Zombie Movies : The Ultimate Guide* (2008) :

J'accuse ! (1938): This well-regarded, politically charged French war film was directed by Abel Gance, who also helmed the classic 1927 film *Napoléon*. The story was originally filmed by Gance on a smaller scale in 1919 ; that silent version is extraordinarily difficult to locate and features spirits rather than the reanimated dead. While the original serves as a comment on the brutality of World War I, the even more impressive remake was produced in the shadow of the impending Second World War and follows a war veteran/scientist who raises dead soldiers from all European nations that fought in the previous world war to mount a peace protest.²

- 2 Cette brève présentation délicieusement anachronique, en partie erronée, s'accompagne d'un petit zombie griffonné s'apprêtant à dévorer joyeusement un cerveau humain : « **highly recommended** : the absolute best in zombie films »³ !
- 3 Pourtant, de même que l'opposition « *spirits* » (1919) et « *reanimated dead* » (1938) que propose Kay, sans être exacte, serait curieusement coriace à rectifier, de même serait-il étonnamment difficile de démontrer que la toute première scène cinématographique d'une armée de « morts se traînant les pieds » (*stragglng dead*)⁴, n'a rien à voir avec – par exemple – l'importante séquence de l'attaque d'une lente armée des morts de *Revolts of the Zombies* (1936) des frères Haleprin⁵. De même, ce serait tricher que de qualifier d'anachronique l'excision de cette seule séquence des deux heures de pellicule qui la précède, puisque les contemporains de Gance se livraient déjà à un tel exercice.

Car si *J'accuse* (1919) triomphe notamment aux États-Unis⁶, c'est tout particulièrement la séquence finale qui frappe alors les esprits, comme le rapporte la critique américaine Agnes Smith :

Did you ever see a picture turn from a mediocre film to a wonderful production in ten minutes? That is what happens to "J'Accuse". [...] At the climax of the picture, M. Gance [...] brings to life the dead army of France. The soldiers, covered with wounds and dirt, arise from their graves [...]. Those who saw the picture in the Ritz-Carlton received it rather indifferently until M. Gance turns his guns on the unworthy living instead of on the Germans. And then the audience forgot its rudeness and became silent.⁷

- 4 Au lieu d'écarter l'irrévérencieuse archéologie des films de zombies que propose G. Kay, on pourrait ainsi chercher plutôt à la rectifier, à la préciser, par l'identification de divers motifs peu à peu inventés, sur près d'un siècle désormais. L'observation d'échos, d'une « période » à l'autre⁸, devrait alors permettre de présenter une vision plus détaillée d'un « genre » – celui des films de zombies – bien moins codifié qu'on l'entend souvent. Moins un genre, peut-être, qu'une collection de motifs dont les développements, précisément *collectifs*, sont incrémentiels, expérimentaux, adaptables, exportables. Avant les *zombies* de Georges A. Romero (*Dawn of the Dead*, 1978), destinés à une telle fortune, n'y eut-il pas les *ghouls* du même (*Night of the Living Dead*, 1968) ? Avant eux, les *vampires* maladroits d'Ubaldo Ragona & Sidney Salkow (*The Last Man on Earth*, 1964)⁹ ? Avant eux... les « gueules cassées » d'Abel Gance (*J'accuse*, 1938)¹⁰ ?
- 5 Mais pourquoi rectifier G. Kay ? Je me propose plutôt de m'en inspirer pour proposer une démarche elle aussi irrévérencieuse : renchérir sur cet anachronisme consistant à voir *J'accuse* à la lumière d'œuvres ou de motifs qui en sont éloignés, par le rajout d'autres, encore plus éloignés, quoique situés en amont. Les morts-vivants ganciens – tels que je les présenterai – occuperont moins les premiers rangs d'une invasion future, s'extirpant lentement de cimetières terreux, que les ultimes maillons – les tout derniers danseurs – d'une très longue et ancienne farandole qu'entama le XV^e siècle : la *danse macabre*.
- 6 Il faut dire que l'œuvre de Gance se prête tout particulièrement bien à une telle démarche, tant on y trouve une abondance de citations, de renvois, d'emprunts autant littéraires que picturaux¹¹. L'importance de la *Primavera* de Botticelli dans la version de 1919 de *J'accuse*, voire le procédé de la disposition en triptyque (qui réapparaît dans l'œuvre gancienne, y compris dans la version de 1956 de *J'accuse*), suffiraient peut-être à nous ramener au XV^e siècle, mais c'est certainement l'abondance de motifs macabres qui nous y conduit le plus sûrement.
- 7 Outre la longue séquence finale du « réveil des morts », outre les nombreuses scènes où se côtoient, dans les tranchées boueuses, les soldats vifs et les soldats morts, on voit ici un portrait à *vanitas*, là une Mort triomphante armée de sa faux, piétinant de sa monture un champ de cadavres, mais surtout la surimposition récurrente, obsédante, d'une *ronde macabre* (**fig. 1**). Ce leitmotiv accompagne le départ de François pour le front, marque les combats, mais se superpose également – suivant le procédé du contrepoint macabre – à l'ordre de mobilisation générale (reçue par nombre de personnages avec fierté et chants patriotiques), de même qu'à la *Primavera* de Botticelli.

Fig. 1. Abel Gance, *J'accuse* (1919).

Proto-zombies

- 8 Il est vrai que la « danse macabre » récurrente de *J'accuse* (1919) – où six squelettes, en ronde autour d'un septième, dansent, sautillent et s'accroupissent – diffère de celles d'ordinaire associées aux danses macabres des XVe-XVIe siècles : ces longues farandoles¹² que l'on retrouvait, ou retrouve parfois encore, sur les murs d'églises et de charniers, ou encore danseurs en couples, morts et vivants, dans les éditions imprimées. Rares sont les *rondes macabres*¹³, et nonobstant quelques exemples (fig. 2), y compris la célèbre gravure du *Liber chronicarum* d'Hartmann Schedel (Nuremberg, 1493), rares sont les danses d'où sont exclus les vivants.

Fig. 2. *Der Doten dantz mit figuren*, Heidelberg, Heinrich Knobloch, c.1488; numérisation: Universitätsbibliothek Heidelberg.

- 9 Il est cependant important de ne pas exagérer l'homogénéité des danses macabres « typiques » ou prototypiques. Dès ses origines, le macabre est lui aussi bien moins codifié qu'on l'entend parfois. Le développement des motifs qui le constituent est un travail collectif, expérimental, incrémental, où abonde la variété, voire les incongruités et contradictions¹⁴. Plutôt que de faire le portrait d'Abel Gance en artiste moderne, irrévérencieux, qui récupérerait à ses fins un genre ancien et codifié, je me propose de présenter son œuvre cinématographique comme participant à une étonnante plasticité du macabre sur la longue durée. Avant d'en arriver aux *néo-danses macabres*, j'évoquerai donc brièvement le caractère proprement *expérimental* du macabre aux XVe et XVIe siècles, à l'aide de quelques exemples de ce que j'ose appeler des *proto-zombies*. Quatre tendances, ou quatre pulsions, me semblent tout particulièrement significatives : dévoiements vers la narrativisation (aux dépens de l'allégorisation), vers la violence, vers le pathétique, vers l'apocalyptique. Dans chaque cas, l'originalité d'un artiste débauche les motifs admis, pour rendre le mort-vivant plus littéral, et la mort plus créative, plus effrayante. Ces quatre dévoiements pourraient par ailleurs servir à une définition provisoire du *proto-zombie* en tant qu'*actant* (au sens narratif, que je distingue d'allégorique) : des morts *violents*, qui attaquent des vivants *terrifiés*, parfois dans un contexte *apocalyptique*.
- 10 Le dévoiement vers la narrativisation, aux XVe et XVIe siècles, est peut-être un effet secondaire du passage de la fresque au codex : lorsque la farandole est interrompue et les personnages séparés, chaque page devient une scène en puissance. Le processus d'individualisation, de scénarisation, qui culminera avec les gravures d'Hans Holbein (imprimées en 1538), me semble moins une évolution qu'une virtualité offerte d'emblée par le médium du livre, comme l'illustre admirablement un exceptionnel livre d'heures manuscrit, c.1430-1435, conservé à la *Morgan Library* (New York)¹⁵. 58 vivants – chacun

flanqué de deux morts – y sont isolés en vignettes bien distinctes, où varient considérablement les arrière-plans : scènes d'extérieurs, scènes d'intérieurs, scènes composites¹⁶. Plusieurs sont des artisans surpris par les morts-vivants sur leur lieu de travail – ateliers spécialisés, meublés, détaillés¹⁷. *Idem* dans l'édition imprimée de *La grant danse macabre* de Mathias Husz (Lyon, 1499), où la découpe en couples morts/vivants des farandoles collectives isole au feuillet Bi – au milieu de la danse – une scène incroyable : trois proto-zombies s'extirpent non seulement de la farandole et de ses « scènes » d'extérieur, mais également de leur nature allégorique (leurs frères des pages précédentes et suivantes se contentaient de jouer leur rôle de *memento mori* ambulants, ou peut-être de miroirs prédictifs où se contemplent un à un les vivants) et deviennent, semble-t-il, des *personnages* agressifs, unissant leurs forces pour occuper un atelier d'imprimerie et s'attaquer littéralement aux vivants¹⁸. L'effet d'entraînement n'a pas entièrement disparu – deux des transis indiquent une direction du doigt, comme s'ils promettaient d'y traîner de force leur victime respective – mais le prétexte musical est certainement en voie d'évacuation, et la farandole éclatée en deux directions opposées (fig. 3) ! Cet exemple de dévoiement vers la narrativisation s'accompagne donc d'un dévoiement vers la violence.

Fig. 3. *La grant danse macabre*, Lyon, Mathias Husz, c.1500.

- 11 Le dévoiement vers la violence, quant à lui, s'explique en partie par une certaine perméabilité entre motifs macabres ou – j'ose le terme – « macabres », c'est-à-dire adaptés à l'esthétique macabre. Le motif des *Trois morts et trois vifs* – qui par ailleurs est proprement *narratif*, car il s'agit d'une rencontre anecdotique de personnages lors d'une chasse en forêt – s'exprime ainsi parfois en violentes attaques des trois vivants par les trois morts. De même, le motif des *Morts reconnaissants*, où les morts d'un cimetière s'animent et attaquent *littéralement* les ennemis d'un homme pieux (fig. 4), atténue en quelque sorte l'originalité de la violence de certaines danses contemporaines.

Cette violence n'est pas qu'un simple dérapage iconographique : dans la danse de Guyot Marchant, alors que « le geste de la mort est presque doux »¹⁹, les vers d'accompagnement, ici et là, prêtent à la mort les traits d'un guerrier, qui mène « guerre » et « assault »²⁰.

Fig. 4. Jacques de Voragine, *Légende dorée*, Mâcon, Bibliothèque municipale, Ms. 3, c.1445-1460.

- 12 Toutefois, c'est souvent l'absence de texte – l'absence de tuteur textuel – qui semble cautionner l'expérimentation, y compris même (cela est paradoxal) les dévoiements vers la narrativisation. De fait, l'incroyable explosion de créativité macabre qui accompagne la section des livres d'heures consacrée à l'office des morts est indépendante de tout contenu textuel précis : tout au long des XVe-XVIe siècles, les illustrations se multiplient, se diversifient, suivant un élan pictural en grande partie indépendant des textes – qui sont, il est utile de le rappeler, toujours les mêmes prières, les mêmes extraits de la Bible²¹. Dans un tel terreau fécond, les variations liées au motif des *Trois morts* sont tout particulièrement remarquables : séparés du dialogue qu'ils accompagnaient à l'origine, les trois morts-vivants évoluent fréquemment vers l'agressivité, la violence²². Les livres d'heures conservés à la *British Library* sous les cotes Add MS 35313 (c.1500) et Add MS 20927 (c.1508-c.1538) en offrent deux beaux exemples : l'un représente trois morts assaillant deux vivants paniqués et une vivante étonnamment calme²³ ; l'autre, un véritable combat entre trois morts et trois vivants²⁴.
- 13 Notre deuxième dévoiement – vers la violence – est donc en partie un dérapage visuel. Était-il ainsi prédestiné que le cinéma aurait le dernier mot sur la question du macabre ? Ce dévoiement est de plus en grande partie connexe au premier, car la violence semble le mieux s'exprimer en contexte « anecdotique », ou « événementiel ». Face à la violence des morts, les vivants eux-mêmes évoluent : certains sont désormais défensifs, résistent à la danse ; d'autres crient, paniquent. Je n'élabore pas davantage

sur la question du dévoiement vers le pathétique – une transformation analysée notamment par Philippe Ariès²⁵ –, qui est particulièrement remarquable chez Hans Holbein, mais qu'on retrouve déjà dans certaines pages d'incunables (fig. 5).

Fig. 5. *Der Doten dantz mit figuren*, Heidelberg: Heinrich Knobloch, c.1488 ; numérisation : Universitätsbibliothek Heidelberg.

- 14 La danse macabre d'Holbein est également inhabituelle en ce qu'elle s'inscrit dans l'Histoire : les premières gravures illustrent une *Genèse* où le personnage de la Mort s'insère auprès d'Adam et Ève, et l'avant-dernière, le Jugement Dernier. Elle n'est cependant pas unique : de même, dans les illustrations du *Mors de la pomme* au XV^e siècle²⁶, les attaques de la Mort, qui n'ont rien de musical, sont à la fois paradigmatiques (morts de la pucelle, de la princesse, du maistre d'ostel, du laboureur, du chapelain, etc.) et syntagmatiques (péché d'Adam & Ève, morts d'Abel, de Noé, de Jésus ; Jugement Dernier), c'est-à-dire narrativisées à la fois par l'anecdote (dans le cadre de « scènes » à plusieurs personnages) et au travers de l'Histoire. Seule m'intéresse ici cependant la finale de ces deux exemples – ou alternativement d'un troisième, dans *Les loups ravissants* de Robert Gobin²⁷, qui se termine également par un Jugement Dernier. Il serait possible de démontrer à l'aide de ces trois exemples, voire à l'aide de danses macabres entièrement paradigmatiques, qu'un dévoiement vers l'apocalyptique est moins une évolution tardive qu'une virtualité intrinsèque au genre : la danse macabre ne partage-t-elle pas, avec la littérature apocalyptique, la caractéristique d'être *révélatrice*, et plus précisément de mettre en scène, à l'aide d'un médiateur surnaturel (*mort*, en l'occurrence) et d'un récipiendaire stupéfait (et vivant), la révélation (ou la *vision*) d'une vérité « eschatologique » (ou pour le moins connexe à la question de la résurrection des corps), indispensable au salut²⁸ ? Je me limite cependant à une démonstration *visuelle* (si je puis me permettre), et renvoie au *Triumph van den Doot* (1562) de Pieter Brueghel l'Ancien, qui offre à la fois une synthèse de motifs macabres et apocalyptiques, et leur

spectaculaire dévoiement. Deux couples traditionnels, aux deux extrémités du premier plan – l'empereur et le mort à gauche, le fou/sot et le mort à droite – semblent servir de supports, d'arcabouts à un maelstrom de dérapages créatifs. La tradition augustinienne notamment (suivant laquelle la résurrection finale des corps est corrective, c'est-à-dire que les corps reviennent à la vie, pour le Jugement Dernier, en meilleur état que de leur vivant) s'y retrouve cul par-dessus tête, de même que son message : la résurrection finale n'est pas la confirmation de la *bonne nouvelle* – source d'espoir et de consolation – que fut la résurrection première de Jésus Christ, mais est une vision angoissante, voire nihiliste, où des morts à demi-décomposés, violents et effrayants, poursuivent quelques rares survivants stupéfaits, terrifiés²⁹. En dépit de l'anachronisme, mais en quelque sorte autorisé par la technique du dévoiement que semble pratiquer Brueghel lui-même, pourrait-on même oser voir, dans ce caveau claustrophobique encerclé de proto-zombies aux bras levés, en arrière-plan du *Triumph*, ou dans cette tour au sommet de laquelle se sont réfugiés quelques (sur)vivants (fig. 6), une lointaine préfiguration de deux clichés des films de zombies lancés respectivement par les *Night of the Living Dead* (1969) et *Dawn of the Dead* (1978) de George A. Romero ?

Fig. 6. Pieter Brueghel l'Ancien, *Triumph van den Doot*, c.1562 – détail

- 15 À quelques détails près, il faut bien le préciser, car ces morts en cercle sont tournés dans la mauvaise direction : ils *sortent* du caveau plutôt qu'ils ne cherchent à y entrer ; nous pouvons en conclure qu'un tel détail emprunte bien plus vraisemblablement au motif des *Morts reconnaissants* qu'à Romero... Dans l'œuvre de Gance, au contraire, l'apocalyptique résurrection des corps – qui emprunte également au dogme chrétien, à nouveau sans s'y conformer – annoncera la victoire finale du pacifisme : dans la version de 1938 de *J'accuse*, mais aussi dans sa *Fin du Monde* de 1931, tout se termine par une paix universelle, la vision optimiste d'un monde enfin uni, d'où sera exclue la violence – bref, par l'écho sécularisé du *Millénium*. D'un cas à l'autre – 1562, 1938 – le message est inversé, mais en dépit de sa valeur finale – positive ou négative – le procédé du détournement est similaire...
- 16 Quatre dévoiements – vers la narrativisation, vers la violence, vers le pathétique, vers l'apocalyptique – signalent l'importante plasticité des motifs macabres, de même que leur perméabilité. Il y en aurait d'autres ; j'en esquisse un cinquième, pour conclure, qui lui aussi atteint un premier sommet au XVI^e siècle chez Brueghel : un dévoiement vers

la militarisation. Ce dévoiement est plus rare, mais on en retrouve d'autres épures, par exemple dans les célèbres *Très riches Heures* de Jean de Berry, qui présente une version du motif des *Morts reconnaissants* – un bataillon de plus de 300 vivants mis en déroute par une centaine de morts, au devant d'un cavalier vêtu de rouge, monté sur un cheval blanc (fig. 7) – tant dévoyée que quelques historiens de l'art y ont plutôt vu une scène, ou du moins un cavalier, inspiré de l'*Apocalypse* de Jean de Patmos³⁰. Le détournement apocalyptique de cet avatar du motif mis à part, j'en souligne plutôt le caractère curieusement *militarisé* : les morts s'organisent en troupes rangées, et la rencontre entre vivants et morts, en conflit armé³¹.

Fig. 7. Très riches Heures du duc de Berry, folio 90v°

- 17 On retrouvera l'armée des morts chez Brueghel, mais les siècles suivants, et d'autres médias, offriront des expressions encore plus fortes...
- 18 Pour le XVII^e siècle, on pourrait citer la série « Les cinq morts » (c.1648) de Stefano della Bella, dont l'une des gravures présente un champ de bataille dominé par les morts-vivants³²; pour le XIX^e siècle, le « pamphlet illustré » d'Alfred Rethel, *Ein Todtentanz aus dem Jahre 1848* (Leipzig, 1849)³³. Ce sera cependant la première Guerre mondiale qui consommera enfin cette militarisation du macabre, y compris via une certaine propagande s'attaquant à l'ennemi³⁴, mais tout particulièrement grâce aux milieux pacifistes, pour lesquels le macabre servira à dénoncer le militarisme, en Allemagne³⁵ tout comme en Suisse et en France, avec Frans Masereel, Edmond Bille, Pierre-Jean Jouve³⁶... et Abel Gance.

Néo-danses macabres

- 19 Avant d'en arriver là, il y aurait fort à faire pour couvrir la vie – plutôt que la simple mort-vivance – de la danse macabre et de ses dérivés, qui perdure(nt) bien au-delà même de la destruction de la muraille des Saints-Innocents en 1669. Plusieurs chercheurs se sont intéressés à cette survie³⁷. Car quoique l'on pourrait employer le terme de mort-vivance pour les reprises constantes de la série d'Holbein, 1545-1916³⁸, il faudrait réserver un terme plus fort – plus vivant – pour les constantes mises à jour du motif – énième illustration de sa plasticité, de son adaptabilité³⁹. Quelques titres suffisent, seuls, à traduire un tel souci d'actualisation : Samuel Girardet, *La danse des morts [...]* avec le costume dessiné à la moderne (1786), I. Cruikshank (d'après G.M. Woodward), *The Dance of Death Modernised* (Londres, 1808) ; Tobias Weiss, *Ein moderner Totentanz* (Munich, 1893) ; August Hoyau, *Nouvelle danse macabre* (Chartres, 1904)⁴⁰. À l'aube de *J'accuse* (1918), le motif est encore bien connu, bien vivant.
- 20 La plasticité de la danse macabre – ou du motif plus restreint, encore mieux exportable, du squelette dansant – est cependant tout particulièrement remarquable quand elle dépasse ses propres limites médiatiques. On l'a vu, les longues farandoles des charniers et des églises, s'adaptèrent rapidement, en pièces découpées, au nouveau média qu'est l'imprimé. Prodigueuse illustration des leçons de Marshall McLuhan : ce seul transfert médiatique suffit à réorienter l'allégorique vers l'événementiel. Or il semblerait bien que *le macabre hante les nouveaux médias*. Les squelettes dansent le *totentanz* dès les premiers livrets xylographiques allemands. À Paris, la *Danse macabre* (1485) de Guy Marchant est le tout premier succès de l'impression illustrée. Un exemple précoce de *mezzotinto* (ou gravure « à manière noire », développée au XVII^e siècle) conservé au *British Museum*, offre à une Mort « invisible » une nouvelle variété de teintes lui permettant de se dissimuler en arrière-plan⁴¹. D'après P. Kaenel, il faut situer le renouveau, la renaissance des motifs macabres aux XVIII^e-XIX^e siècles, dans le contexte médiatique de « l'invention de la taille-douce, la vulgarisation de la lithographie, l'industrialisation de la xylographie, l'application des procédés de report mécanique, puis photomécaniques »⁴². C'est cependant peut-être au niveau de l'« archéologie du cinéma » que la récurrence du macabre est la plus extraordinaire. Laurent Mannoni en signale un exemple dès 1659, un avant-goût précoce de la technique connue à partir de 1668 sous le nom de « lanterne magique », et cet avant-goût fait également date pour l'histoire du macabre : Christian Huygens – qui en 1646 avait trouvé le moyen de reproduire dans son jardin, agrandies, les « figures d'Holbeens *Dodendans* » – dessine dans un manuscrit dix squelettes, aux gestes indiqués en pointillés, « Pour des représentations par le moyen de verres convexes à la lampe »⁴³. D'autres irruptions macabres accompagneront la lente invention du cinéma. Un rare exemplaire survivant de « fantascopie » français... », c.1840-1850, « représente un squelette sortant de sa tombe [...], mû par une manivelle, [qui] tourne la tête et ouvre la bouche [et qui] était projeté en mégascope »⁴⁴. Le « sujet [...] que l'on retrouve sur presque tous les modèles de choreutoscopes conservés », de la deuxième moitié du XIX^e, est « la danse du squelette » : « Ces petits squelettes peints à la main s'agitent en tous sens, plient fémurs et tibias, jouent avec leur crâne, font des pieds-de-nez ».⁴⁵ L'un des premiers courts-métrages d'Auguste et Louis Lumière est *Le squelette joyeux* (1897), qui se trémousse, se désarticule en *stop motion*. Les substitutions de personnages et de squelettes parfois dansants, dans les courts-métrages de Georges Méliès, remplacent par une alternance

séquentielle la simple alternance spatiale des danses macabres du passé : dans *l'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* (1896), un prestidigitateur en queue-de-pie fait disparaître une femme, pour la remplacer par un squelette à son tour escamoté⁴⁶. De telles juxtapositions séquentielles – tout comme la découpe des danses macabres occasionnée par le passage au codex – modifient forcément l'usage et l'effet de ces motifs néo-macabres. Par ailleurs, Abel Gance lui-même, dans *Au secours !* (1923), renouera avec le genre du cinéma truqué et l'expérimentation technique, pour offrir au public américain⁴⁷, entre autres horreurs d'une maison hantée, quelques squelettes et fantômes en linceuls...

- 21 Certains historiens du cinéma ont noté la corrélation macabre / cinéma naissant, pour la replacer dans son contexte d'expérimentations technologiques et culturelles : le spiritisme et la photographie spirite, la découverte et popularisation des rayons X, etc⁴⁸. Ce soubassement spirite, si l'on en croit J. Winter, est important pour la suite, car il s'agit précisément de l'une des « traditions » que réactualise l'effort de commémoration, ou deuil, à la fois politique et culturel, qui succède à la première Guerre mondiale⁴⁹, et dont la scène du réveil de morts de *J'accuse* (1919 et 1938) est une poignante illustration⁵⁰. Mais en deçà de tels hasards culturellement ou technologiquement féconds, il existe également entre le macabre et le cinéma, un parallèle plus profond, plus vigoureux, plus évident, quasi tautologique, que l'on pourrait résumer par le simple adjectif « visuel ». Le cinéma n'accomplit-il pas enfin le rêve de simulacre qu'exprimait Jean de Vauzelles, dans son « Epistre des faces de la mort » à l'édition lyonnaise de 1538 des gravures d'Holbein ? « Quelle figure de Mort », demande Vauzelles, « peut estre par vivant représentée ? Ou, comment en peuvent deviser ceux, qui oncques ses inexorables forces n'experimenterent ? ». Bref, comment représenter l'horreur de la mort ? Il répond :

[P]ar les choses, esquelles la Mort a faict irrevocable passaiges, c'est ascavoir par les corps es sepulchres cadaverisez & descharnez sus leur monumentz, on peut extraire quelques simulachres de Mort (simulachres les dis je vrayment, pour ce que simulachre vient de simuler, & faindre ce qui n'est point.) Et pourtant qu'on n'a peu trouver chose plus approchante à la similitude de Mort, que la personne morte, on a d'icelle effigie simulachres, & faces de Mort, pour en noz pensees imprimer la memoire de Mort plus au vif, que ne pourroient toutes les rhetoriques descriptions des orateurs.⁵¹

- 22 Pour imprimer la mort *au vif*, le simulacre – l'apparence sensible, quoique feinte – est plus puissant que la parole, que les mots.
- 23 On retrouvera la même opposition, entre l'insuffisance de la parole et la primauté de l'image (du « simulachre » pour l'un, de l'« effigie » pour l'autre) près de 400 ans plus tard, Abel Gance – dans son manifeste « Le temps de l'image est venu ! » – prêter au « nouveau langage » qu'est le cinéma un pouvoir d'*impression* semblable, supérieur aux « anciens mots usés, vieillis, dont les plus beaux même n'ont plus d'effigie »⁵². Ce pouvoir, Gance le décrit comme une *résurrection* :

En vérité, le Temps de l'Image est venu ! Toutes les légendes, toute la mythologie et tous les mythes, [...] tous les reflets objectifs des imaginations des peuples depuis des millénaires, tous, toutes, attendent leur résurrection lumineuse [...]. Toute la vie du rêve et tout le rêve de la vie sont prêts à accourir sur le ruban sensible⁵³.

- 24 Ce qui est vrai pour les *motifs* l'est également pour les artistes : à Vauzelles qui s'étonnait que la mort même de l'artiste dont il publiait l'œuvre, responsable de « si elegantes figures », n'en pouvait restreindre le pouvoir visuel⁵⁴, répondra ce poncif des

premières années de la photographie, puis du cinématographe, censés immortaliser les vivants et les morts – la mort n’a plus même le pouvoir de restreindre les mouvements des acteurs et actrices !⁵⁵

- 25 Le pouvoir du simulacre / du cinéma proprement *macabre* est cependant bien plus précis, car il relève de l’épouvante : chez Vauzelles, « Les images de Mort », aux « yeux tant effrayeuses », permettent au chrétien « qui considère comment il sera à la mort » de devenir « craintif en toutes ses opérations », et ainsi d’être « conduit à salut »⁵⁶. Chez Gance, la scène du retour des morts – en particulier celle de 1938, où figurent 40 mutilés de guerre – provoque une « saine épouvante » de la guerre : « Regardez-les bien », narre Victor Francen, « pour que l’envie de vous battre s’arrache à jamais de vos cervelles ! C’est en remplissant vos yeux à satiété de tous les cadavres horribles de la guerre que les armes tomberont de vos mains ! »⁵⁷
- 26 La résurrection de motifs macabres par le cinéma de Gance serait donc un exemple de détournement pacifiste ? Les choses ne sont pas si simples ; l’expérimentation, c’est-à-dire le dévoiement d’anciens motifs – qui attendaient leur « résurrection lumineuse » – est un lent processus. Laurent Veray et d’autres ont mis en garde contre l’illusion rétrospective qui décalquerait, sur la version de 1919, l’évident pacifisme du *J’accuse* de 1938⁵⁸. La réalisation du premier *J’accuse* (1919) est patronnée par la Section cinématographique de l’armée, qui prête son concours pour enregistrer des vues documentaires du front et permet à Gance, à l’arrière, d’utiliser des troupes au repos – la résurrection des morts est filmée à l’aide de 3000 hommes prêtés par le commandement de la 14^e région militaire⁵⁹. Malgré un indéniable « pacifisme latent », ou « semi-subversif », présent dès les carnets et notes préparatoires de Gance au premier *J’accuse*⁶⁰, certains détails ou séquences – la carte que conserve l’un des personnages, où l’Alsace-Lorraine est peinte de noir ; le viol d’Edith par des soldats allemands ; la vision d’un guerrier gaulois participant à l’offensive ; le motif du sacrifice rédempteur – sont ou semblent en effet empruntés à l’imaginaire de la propagande patriotique⁶¹. Replacé dans son contexte, si l’on omet la version de 1938, le *J’accuse* de 1919 est indéniablement une œuvre ambivalente.
- 27 Il importe peu, pour mon propos, que cette ambivalence soit explicable en définitive par la censure⁶², par les aléas de la guerre⁶³, par les défauts d’une œuvre hétéroclite⁶⁴, par l’inachèvement momentané de la vision du réalisateur⁶⁵, qu’elle soit imputable aux ambiguïtés de la « culture de guerre » contemporaine⁶⁶ ou aux complexes réorganisations des mouvements pacifistes d’alors⁶⁷. Dans tous les cas, l’ambivalence est renforcée, secondée, voire *permise*, par l’ambiguïté toute oppositionnelle des motifs macabres empruntés. C’est le rôle que joue l’intégration, en surimpression, des rondes macabres qui hantent le montage du film :
- The dead of *J’accuse* are part of a grotesque treatment of war that coalesces with, and overshadows, those patriotic and propagandist elements already mentioned. This is reflected in the motif of the *danse macabre* ; the jubilation that some of the villagers feel at the declaration of war and the singing of the *Marseillaise* thus fade into a shot of skeletons dancing in a circle. The same shot recurs at various other points in the film [...]. This grotesque treatment culminates, of course, in the return of the war dead.⁶⁸
- 28 Le macabre joue ainsi le rôle de l’antithèse obsédante, du revers sombre, qui mine forcément tout simple exposé de chauvinisme belliqueux ou de nationalisme revanchard. Cette fonction qui lui est échue – la même que celle des « trois morts » au XIII^e siècle ou du crâne des vanités du XVII^e siècle – est annoncée dès la présentation

des personnages, par l'escamotage du portrait du poète Jean Diaz, auquel se substitue le soldat Jean Diaz au visage hâve, tandis que les fleurs sur sa table se transforment en crâne sur un lutrin – juxtaposition spatiale, comme dans les *vanitas*, mais également séquentielle, comme chez Méliès (**fig. 8a** et **8b**).

Fig. 8a. Abel Gance, *J'accuse* (1919).

Fig. 8b. Abel Gance, *J'accuse* (1919).

- 29 Ces juxtapositions se multiplient : le montage de scènes et de tableaux paisibles, qui apparaît à deux reprises alors que Jean lit son « Ode au Soleil » (le dernier poème de son recueil *Les Pacifiques*), se termine par un *memento mori* : la surimpression d'une Édith dansante et heureuse se métamorphose en surimpression sceptrale. De plus, à chaque fois, immédiatement après l'« Ode », il est révélé que sa lecture dissimulait un drame qui lui était simultané : dans un cas François violentait sa femme ; dans l'autre, la mère de Jean décédait. Lorsque Jean, dorénavant fou et hâve, retrouve son recueil des *Pacifiques* à la fin du film, la série est de nouveau évoquée, bientôt interrompue par son rire dément (« Le soldat avait tué en lui le poète et il riait de ce fou qui jadis avait écrit ces vers sur la paix ensoleillée et la douceur de vivre »). Il déchire les pages du recueil, s'arrête à l'« Ode au Soleil », accuse alors directement l'astre lui-même d'avoir consenti à éclairer tant d'horreurs, « D'avoir illuminé l'effroyable Epopée / Muet, placide, sans dégoût / [...] D'avoir regardé jusqu'au bout ! » Puis l'anti-poète meurt – sa transformation en reflet ou antithèse macabre annoncée au début du film, est accomplie.
- 30 Deux tableaux contrastifs illustrent l'Ode et l'anti-Ode au Soleil : la juxtaposition macabre d'un paysage « vif » (**fig. 9a**) et de son *double*, où le soleil n'illumine plus qu'une étendue boueuse hérissée de chicots d'arbres calcinés et trouée de cratères d'obus (**fig. 9b**).

Fig. 9a. Abel Gance, *J'accuse* (1919).

Fig. 9b. Abel Gance, *J'accuse* (1919).

- 31 *Idem* pour la substitution, déjà signalée, qui marque la fin de la « Première Époque » : la *Primavera* de Botticelli se métamorphose en ronde macabre. Le contraste est d'autant plus appuyé que les deux séries de personnages semblent se répondre : aux six femmes entourant la figure centrale de la *Primavera*⁶⁹ correspondent les six squelettes en ronde

autour d'une Mort centrale. La *Primavera*, réapparaîtra à la « Deuxième Époque », alors remplacée par un triomphe de la Mort, qui faux à la main, à cheval, piétine un champ de cadavres.

- 32 Trois oppositions, dans ce premier *J'accuse* (1919), me semblent tout particulièrement dévier vers la critique antimilitariste. La première est celle signalée par Hurcombe ci-dessus, qui oppose une ronde macabre à l'enthousiasme de la mobilisation générale. La seconde est une « contre-vision », un contrepoin à une première vision triomphante et patriotique : l'apparition d'un Gaulois qui encourage les troupes françaises à s'élancer enfin. Leurs actions héroïques cependant, dès lors que Jean les observe par la fenêtre de l'infirmerie – le « visionnaire » est donc Jean – s'entachent de surimpressions macabres : des squelettes dansants. D'après les notes de Gance, à ce moment l'orchestre devait jouer la *Danse macabre* de Camille Saint-Saëns⁷⁰. La troisième est un détail qu'ajouta Gance en 1922 à la séquence du réveil des morts : à une parade militaire, filmée le 14 juillet 1919 aux Champs Élysées à Paris (introduite par l'intertitre : « Pendant que les vivants passaient musique en tête ») succède une juxtaposition macabre (« Les morts inconnus... tous les morts... tous les grands morts... passaient aussi... »), qui oppose le triomphe musical des vivants à la lente procession de l'armée des morts (fig. 10)⁷¹.

Fig. 10. Abel Gance, *J'accuse* (1919) – ajout de 1922.

- 33 Hurcombe résume excellemment l'effet produit par de telles juxtapositions de morts et de vivants : « Like the skeletons of the danse macabre, the dead combatant serves to question uncomplicated patriotic discourses concerning the war and to unsettle the viewer as much as they unsettle the villagers of the film »⁷². Aux hypothèses évoquées ci-dessus pour expliquer l'ambivalence de *J'accuse* (1919), on serait en droit d'ajouter celle-ci : s'agit-il d'un simple effet secondaire, de l'inéluctable conséquence rhétorique du recyclage de motifs macabres ? *Vanitas vanitatum, et omnia vanitas...*⁷³

- 34 La suite ou alternance macabre la plus détaillée, la plus soutenue, est cependant – paradoxalement ? – la moins traditionnelle : la résurrection de l'armée des morts. La séquence finale n'est-elle pas une longue confrontation des « vifs » et des morts – non pas trois contre trois, mais armée contre village ? Ou peut-être pourrait-on y voir un écho lointain de l'« armée » des *Morts reconnaissants*, qui sortent de leur tombeau pour affronter les vivants irrespectueux de leur sort ? Cependant – la distinction est importante – ce n'est pas la violence qui assied le pouvoir des morts-vivants de 1919 (ni non plus en 1938), mais l'épouvante qu'ils causent, c'est-à-dire leur capacité à *émouvoir* les vivants, et ce pouvoir est lié à leur rôle de *juges* des vivants.
- 35 Jean Diaz, revenu du front la tête bandée et le regard distant, rassemble les villageois, leur ayant promis « des nouvelles concernant vos morts ». Il leur rapporte sa vision. Il se dressait seul, tel un néo-Jean de Patmos, au milieu d'un champ de croix (**fig. 11a**), lorsque se produisit un « prodigieux miracle » : les morts sont soudain de retour à la surface du champ de bataille (**fig. 11b**).

Fig. 11a. Abel Gance, *J'accuse* (1919).

Fig. 11b. Abel Gance, *J'accuse* (1919).

- 36 Jean s'éloigne, terrifié. À l'appel de l'un d'entre eux, tous se lèvent : « Mes amis, le temps est venu de savoir si nos morts ont servi à quelque chose ! Allons voir au pays si on est digne de notre sacrifice : "Réveillez-vous !..." ». Ils se mettent en marche (fig. 12), alors que Jean court au devant d'eux, paniqué.

Fig. 12. Abel Gance, *J'accuse* (1919).

- 37 La séquence est entrecoupée de retours au récit cadre, où Jean annonce aux villageois qu'« Ils vont venir... » les juger tous, « et ils retourneront dormir avec joie, si leur sacrifice et leur mort ont servi à quelque chose » ; « si vous avez été fidèles à vos morts, vous n'avez rien à craindre ». Les morts s'avancent ; l'auditoire intradiégétique s'émeut aux paroles de Jean, qui interpelle nommément certains villageois, ce qui donne lieu à quelques vignettes de rencontres individualisées, avec leur propre décor, comme une gravure d'Holbein, par exemple celle d'Amélie célébrant un repas avec des amis, interrompue par son mari mort au combat : « J'accuse ! » (fig. 13a et 13b).

Fig. 13a. Abel Gance, *J'accuse* (1919).

Fig. 13b. Abel Gance, *J'accuse* (1919).

- 38 Les profiteurs – ceux qui « [ont] profité du carnage pour [s']enrichir honteusement par la guerre » – sont sommés par les morts : « J'accuse ! ». Tout cela est rapporté par Jean le visionnaire (« N'entendez-vous pas, la nuit, dans le vent du Nord, les millions de râles d'agonie vous crier : "J'accuse ! j'accuse ! j'accuse !" »), mais soudain les deux couches du récit se confondent : les villageois sont eux-mêmes confrontés aux morts – sans qu'il soit clair s'ils partagent désormais la vision de Jean, ou si une armée réelle de morts vivants vient d'arriver au village (fig. 14a et 14b).

Fig. 14a. Abel Gance, *J'accuse* (1919).

Fig. 14b. Abel Gance, *J'accuse* (1919).

- ³⁹ Un rapide decrescendo amenuise cependant aussitôt l'accusation en moment de sérénité, sans qu'il n'y ait véritablement eu de jugement à proprement parler⁷⁴ : les morts prononcent « de mystérieuses paroles d'avenir [...] toutes d'apaisement et de joie sereine » ; ils repartent lentement « reprendre leur paisible sommeil », sachant

désormais que les vivants sont « dignes de leur mort ». L'un des vivants conclut : « Avons-nous rêvé ? ». L'apocalypse fut de courte durée, de faible conséquence...

- 40 L'Apocalypse de *J'accuse* (1919) est incomplète, comme était incomplète, avortée, celle du *Triumph van den Doot* (1562) de Brueghel ; le *Triumph* offrait toute la violence et l'effroi des temps derniers, en oubliant le message d'espoir qui soutient pourtant l'édifice entier de l'Apocalypse de Jean de Patmos : « Heureux celui qui lit, et ceux qui écoutent les paroles de la prophétie » (Ap 1.3). Dans *J'accuse* (1919), c'est l'inverse : les sept trompettes sonnent – pour ainsi dire – mais la violence, l'implacable jugement, ne sont qu'une simple mise en scène, et les conséquences restent négligeables. La première armée de morts-vivants du cinéma mondial, qui traînent les pieds plutôt qu'ils ne dansent, sert bien de petite apocalypse – de « révélation » aux vivants – mais l'important dévoiement vers l'Apocalypse, la vraie, Abel Gance ne l'ajoutera au motif qu'en 1938, avec la seconde version de *J'accuse*.
- 41 Cette longue gestation *postpartum*, sur vingt ans, passe par la réalisation, entre-temps, d'un film quant à lui proprement apocalyptique : *La Fin du monde* (1931), inspiré par la première partie du curieux « roman » éponyme (1894) de Camille Flammarion, mais en en ramenant les événements à l'époque contemporaine⁷⁵. Deux frères se partagent le rôle de prophète des temps derniers. Le poète Jean Novalic prévoit le cataclysme et la société utopique qui suivra, digne du millénium de l'Apocalypse, voire de la Nouvelle Jérusalem (« Le vieux monde va finir, mais je sens qu'une partie de l'univers cependant sera sauvée ») ; l'astronome Martial Novalic découvre la comète, puis réalise l'utopie de son frère : dans la nuit précédant le choc de la comète devant détruire le monde, « en ce drame entre la terre et le ciel où les hommes ont oublié leur haine de classes et de frontières », Martial fait jurer aux délégués de toutes les nations du monde « une nouvelle loi universelle », « ciment[ée] dans le sang et le feu du cataclysme », qui sera, « pour tous les hommes qui survivront, un code sacré ». L'article premier en est : « La République universelle est proclamée ! »
- 42 Le poète et visionnaire Jean Novalic (1931) sert d'écho au poète et visionnaire Jean Diaz du *J'accuse* de 1919. De même, le personnage de Martial annonce celui de Jean Diaz du *J'accuse* de 1938 : tous deux scientifiques se spécialisant en révolutions plutôt qu'en visions, tous deux joués par Victor Francen. Par ailleurs le nom de Novalic devait être celui du protagoniste d'un projet de Gance, abandonné : *Ecce Homo* (1918) – premier film d'une trilogie jamais réalisée : 1) *Soleil Noir* (rebaptisé ultérieurement *Ecce Homo*) ; 2) *Les Atlantes* ou *Le Royaume du bonheur* (rebaptisé *Le Royaume de la terre*) ; 3) *La Fin du Monde*⁷⁶. D'après le scénario de 1918 d'*Ecce Homo*, Novalic, figure christique, devait prêcher sans être compris, être enfermé à l'asile, puis en ressortir pour « parler aux foules à l'aide du cinéma, puisqu'elles ne le comprenaient pas avec des mots. Ces images devaient constituer la fresque centrale du *Royaume de la Terre* »⁷⁷. Un « royaume du bonheur » suivra bien les actions du Novalic de 1931, et du néo-Novalic qu'est Jean Diaz en 1938, mais les visions communiquées aux foules seront plutôt apocalyptiques pour l'un, macabres (mais quasi-apocalyptiques) pour l'autre – et bien entendu cinématographiques pour Gance lui-même.
- 43 Faut-il alors être surpris si *La Fin du Monde*, qui déçoit la critique par son « insignifiante histoire d'amour », ses « dialogues à l'intérêt médiocre », son ensemble « désordonné », « incohérent »⁷⁸, frappe néanmoins grâce à certaines images, certaines séquences, pour décousues qu'elles soient ? Il semble presque superflu de préciser que le personnage de Jean Novalic, en 1931, est joué par Abel Gance lui-même... Un critique américain résume

tout cela en une phrase : « a megalomaniac's effort [...] containing a strange mixture of crazy stuff, with successfully directed spectacular sequences ». Ces séquences, précisément, sont celles de l'Apocalypse : « The acting is at most unimportant, since all worth-while sequences are either masses or cosmic phenomena »⁷⁹. Il s'agit des scènes d'extérieur tournées à Paris à l'été 1929 : le « vertige universel » et « la grande panique précédant le cataclysme » (ces scènes furent « enregistrées avec un grand déploiement technique, sous des angles infiniment variés »), de même que celles « du dépérissement des fleurs [...], de la panique chez les insectes », « de l'arrêt de la vie dans la capitale », sans oublier de « la liesse universelle, après le passage de la comète »⁸⁰. Ces séquences – détails cataclysmiques d'une part, réaction des foules terrifiées de l'autre – seront très importantes pour le *J'accuse* de 1938 : certaines y furent littéralement recyclées !

Il est [...] difficile aujourd'hui de se faire une idée exacte sur [*La Fin du monde*, car] la seule version accessible est encore plus tronquée que celle projetée en 1931, un certain nombre d'éléments du final, et non des moindres, ayant été prélevés en 1937 pour figurer dans la version sonore de *J'accuse* !⁸⁰

- 44 Cette fois-ci, c'est l'*apocalyptique* qui sera dévoyé – exporté ! – vers le *macabre*...
- 45 Comparée au *J'accuse* de 1919, celui de 1938 est indubitablement pacifiste⁸¹. De fait, puisque les deux *J'accuse* se situent aux deux extrémités d'une série d'importants développements propres au pacifisme de l'entre-deux-guerres, une analyse comparative des deux œuvres permettrait d'en illustrer plusieurs des grandes lignes⁸². La « culpabilité » allemande, par exemple, est entièrement évacuée de la version de 1938, tout comme le « pacifisme intégral » d'alors rejette l'accusation officielle que l'Allemagne fut seule responsable de la Grande Guerre⁸³. Cette version est également *activement* pacifiste : en 1937, à l'orée de la Seconde Guerre mondiale, alors que « les anciens combattants, niant l'évidence, continuent à penser que la guerre n'aura pas lieu car c'est pour eux un devoir moral que de rejeter jusqu'à son idée même », Abel Gance croit en la possibilité d'« un renversement de situation, quasi providentiel, par l'action de son cinéma » ; « il se souvient sans doute qu'en octobre 1919 plusieurs journaux, dont le *Neue Wiener Tageblatt*, déclaraient que si son *J'accuse* avait été montré sur les écrans du monde entier en 1913, le conflit aurait été rendu presque impossible. »⁸⁴ Le détail est significatif : les soldats allemands figurent parmi les juges ressuscités ; l'appel aux morts de Jean Diaz – car en 1938, c'est au tour du « vivant » de demander aux « morts » de se lever – est multilingue (français, anglais, allemand)⁸⁵. Les motifs macabres eux-mêmes auraient-ils joué un petit rôle dans ces développements ? Ce n'est pas impossible, d'autant que quelques artistes de l'Allemagne de l'entre-deux-guerres recyclèrent également certains motifs macabres pour dénoncer les velléités belliqueuses des revanchards⁸⁶.
- 46 L'expression la plus spectaculaire, la plus pathétique, de ce néo-macabre – de même que l'expression la plus spectaculaire, la plus pathétique du pacifisme que l'on vient d'évoquer – est sans conteste la participation d'une quarantaine de « gueules cassées » (vétérans aux visages mutilés par la guerre) au tournage du nouveau *J'accuse* :
- [Abel Gance fait appel] à des rescapés de la guerre très particuliers : les gueules cassées. [...] Victimes vivantes emblématiques des horreurs de la guerre, leurs corps suppliciés renvoient à la vérité atroce d'une mort inachevée. Gance est persuadé que leur participation à son film est indispensable pour convaincre le public, une fois pour toute, de la monstruosité de la guerre. Ce qu'il appelle « la grande leçon de l'épouvante » [...] Le fait que quarante de ces hommes défigurés aient accepté de défiler devant la caméra de Gance est exceptionnel. Il ne faut pas oublier en effet que, compte tenu de leur cruel handicap, beaucoup d'entre eux vivaient en reclus, à

l'abri des regards. [...] Cela explique le vibrant hommage que Gance leur adresse, au début du tournage [...] : « Merci messieurs d'être venus. Merci d'avoir consenti à reprendre une tenue et des attitudes qui pour nous ne sont plus qu'un ignoble cauchemar. Ce cauchemar, cette vision d'horreur, que vous m'aidez à réaliser, je veux qu'elle frappe tout le monde. Nul mieux que vous ne pouvait m'aider. »⁸⁷

47 Qui d'autre aurait été mieux placé, en effet, pour réaliser une « grande leçon de l'épouvante » qu'une armée de quasi-*transis* dont les traits défigurés servent de puissant *memento belli* ? En termes macabres, on croirait presque à l'évolution logique, à la mise en scène enfin réalisée, d'un motif rêvé d'abord au XV^e siècle : la mise en mouvements d'une « mort-vivance » aux leçons (quasi) entièrement visuelles... *J'accuse* (1938) souffrira de censure (« les censeurs demandent à Gance d'enlever ou de raccourcir cinq plans parmi les plus choquants avec les gueules cassées »⁸⁸), de coupures sévères imposées par les producteurs (notamment celle du lynchage final de Jean Diaz par la foule⁸⁹), mais le résultat diffusé reste néanmoins suffisamment choquant pour que le film soit interdit sur les écrans français dès le 2 septembre 1939, lorsqu'éclate la guerre...⁹⁰

48 Le plaidoyer pour la paix se poursuit cependant à l'étranger : *J'accuse* (1938) est distribué aux États-Unis en 1939 sous le titre *That They May Live*. Les critiques sont partagées, mais néanmoins deux d'entre elles – celle du *New York Herald Tribune*, celle du *Liberty* – offrent un contraste qui me semble bien significatif. La première, plutôt tiède, emploie un mot – *statement* – renvoyant d'ordinaire à une expression de la parole : « [a] daring, if somewhat confused *statement* ». La seconde, au contraire louangeuse, est quant à elle sensible, précisément, au langage visuel (quoiqu'horrifiant) de l'œuvre : « Every mature intelligent American should *see* this brave uncompromising attempt 'to visualize the revolt of men against senseless death' [...]. It isn't a pretty picture »⁹¹. Il faut savoir regarder pour comprendre ! Corrélativement, l'œuvre est d'une part à la fois confuse (« it is a mess » ; « often adventitious, random, and undramatic »⁹²) et d'autre part visuellement, voire sensoriellement spectaculaire (et efficace) : « a harrowing, terrifically effective spectacle »⁹³ ; « His march of the dead can almost be smelled »⁹⁴. Le critique newyorkais John C. Flinn résume éloquemment ce paradoxe, où l'éloquence de la *vision* – qu'il compare par ailleurs à celle de la vallée des ossements d'Ézéchiel 37.1-10 – l'emporte indubitablement sur celle des mots :

Here is an example of film showmanship where the public, exercising its American prerogative for free-speech, is spreading by word-of-mouth advertising the ballyhoo that 'That They May Live' is something that not only must be seen, but mustn't be missed. Many customers leave the theatre imbued with the idea that some Providence has appointed them special emissaries to spread the news that their friends should drop whatever presently is occupying their attention and hurry to the Filmarte. Pressed for details, the self-appointed broadcasters attempt a brief extemporaneous synopsis of the film, usually ending with a persuasive, 'I can't describe it; go see it; don't miss it.'⁹⁵

49 J'ose néanmoins me risquer à mettre en mots la longue séquence des dernières 20 minutes du film, qui sont celles qui nous intéressent. Jean Diaz, vétéran de la guerre de 1914-1918, horrifié par la course à la guerre, se rend à l'Ossuaire de Douaumont, à quelques kilomètres de Verdun ; ce sont les morts eux-mêmes, semble-t-il, qui l'y ont appelé : « Je suis venu », dit-il. « Ai-je bien compris l'ordre ? ». Jean s'adresse d'abord à ses onze compagnons de patrouille tombés au combat, mais rapidement l'appel s'élargit : « Les vivants veulent de nouveau faire la guerre. [...] Aidez-moi, mes amis, mes frères, mes copains ! C'est un des vôtres qui vous parle, qui vous crie ! Les hommes

vont recommencer à se battre ! J'appelle au secours ! ». Il s'adresse également – dans leur langue – aux soldats américains, allemands, puis à tous les morts :

Marins de toutes les mers, tués par la guerre, je vous appelle ! Aviateurs de tous les ciels, tués par la guerre, je vous appelle ! Artilleurs, fantassins, cavaliers de tous les pays, tués par la guerre, je vous appelle ! Mes 12 millions d'amis, tués par la guerre, vous sur qui les hommes, sourds et aveugles, marchent depuis 20 ans, levez-vous ! Tous ! Les vivants veulent recommencer la guerre !

- 50 Ce crescendo, sur plusieurs minutes, s'accompagne de signes pré-apocalyptiques – les animaux fuient, les plantes se flétrissent, le ciel se dérègle – et de quelques « vignettes » de *vivants* inquiets (« C'est à n'y rien comprendre, on passe de la nuit au jour et du jour à la nuit de minute en minute », dit l'un), car tout cela est désormais bien davantage qu'une simple vision de Jean Diaz contaminant les villageois qui l'écoutent, comme en 1918 ; en 1938, c'est une réalité faite chair. L'inquiétude des témoins est suivie par la peur, puis par une panique généralisée.
- 51 Trois dévoiements, par rapport à la version de 1919, me semblent tout particulièrement frappants – ce sont par ailleurs les mêmes que ceux du *Triumph van den Doot* (1562) de Brueghel : dévoiement vers le littéral, vers le collectif, vers l'apocalyptique. En 1918, la « vision » des villageois se terminait par quelques vignettes individualisées de rencontre entre un vivant et un mort – Amélie et son mari, Pierre et son père, etc. – puis Edith Laurin concluait : « Avons-nous rêvé ? ». En 1938 – double mouvement vers le littéral et le collectif – un individu rapidement détrompé parle bien d'« hallucination collective », mais ce sont bientôt les seuls mouvements des foules qui mènent la danse, y compris chez les transis bien réels (« Il y en a des milliers, des centaines de milliers, des Allemands, des Italiens, des Russes ; tous les pays », déclare un témoin). La distinction est importante : « In Gance's second version, dead combatants do not descend on their homes to demand personal justice of the living. Rather, [...] their action is primarily political rather than individual and is aimed at paralysing the mechanisms of state authority. »⁹⁶ Jamais aux XVe-XVIe siècles – mais Brueghel l'annonçait déjà – la confrontation des vivants et des morts fut à ce point collective...
- 52 Je signale au passage que l'aspect commémoratif des deux *J'accuse* (1918, 1938), qui se présentent comme deux monuments aux morts de la guerre de 1914-1918⁹⁷, suffirait peut-être seul à établir un lien direct avec l'art macabre, dont l'importance funéraire et monumentale est une évidence⁹⁸. Jean Diaz, déchaîné, s'adresse d'ailleurs jusqu'aux monuments même : il interpelle la statue du Mort-Homme (**fig. 15**), également située à proximité de Verdun – un *transi*, en parler funéraire, qui semble par ailleurs servir d'écho à la statue de la « Mort Saint-Innocent » (**fig. 16**), dernière rescapée macabre du cimetière du même nom, conservée au Louvre⁹⁹.

Fig. 15. Abel Gance, *J'accuse* (1938).

Fig. 16. La « Mort Saint-Innocent », provenant du cimetière des Innocents à Paris ; Louvre, Département des Sculptures, R.F. 2625.

53 La statue répond à l'appel : elle prend vie et se désocle ! (fig. 17).

Fig. 17. Abel Gance, *J'accuse* (1938).

- 54 Dévolement, enfin, vers l'apocalyptique : les morts marchent, ressuscités, accompagnés d'une musique triomphale¹⁰⁰ ; les cieux tremblent ; les foules paniquent (**fig. 18a**), abandonnent les villes (**fig. 18b**), dans des scènes dignes de la fin du monde – et empruntées, on l'a vu, à *La Fin du Monde* (1931).

Fig. 18a. Abel Gance, *J'accuse* (1938) – scènes reprises de Abel Gance, *La Fin du Monde* (1931)

Fig. 18b. Abel Gance, *J'accuse* (1938) – scènes reprises de Abel Gance, *La Fin du Monde* (1931)

- 55 Enfin apparaissent les gueules cassées, avec cette narration déjà citée : « [...] Remplissez vos yeux de cette horreur, et les armes tomberont de vos mains. » Là où les mots ont échoué, la vision agit, et les conséquences sont immédiates ; les télégraphes annoncent : « L'ÉPOUVANTE PARALYSE L'EUROPE » ; les gares, les usines, les dépôts d'armement, les rues sont désertées. On retrouve ici deux des caractéristiques fondamentales de la littérature apocalyptique judéo-chrétienne (de 250 av. J.-C. à 250 après) telle qu'analysée par Collins dans l'article cité *supra* : A) le message de la révélation est à contenu visuel¹⁰¹ ; B) la réaction du récipiendaire est de nature pathétique¹⁰². Là, cependant, où les traits bouleversés de Daniel seul se décomposaient, que seul il tombait en léthargie (Dn 10.8-9), là où la vision de Jean de Patmos le laissait seul « tomb[er] comme mort » (Ap 1.17), ici la révélation est collective, la panique, universelle, ou du moins pan-européenne. La suite est un emprunt direct à *La Fin du Monde* : les « États généraux » sont convoqués – les mêmes qu'en 1931, quoiqu'avec un nouvel orateur. On y déclare qu'« [e]n conséquence des délibérations des états généraux universels, la guerre est solennellement abolie entre tous les États, et le désarmement immédiat est décrété à l'unanimité. La guerre est morte, le monde est renouvelé ! » Cette proclamation est entrecoupée, de même, par des aperçus d'une foule désormais délirante d'applaudissements. Puis les morts rentrent chez eux...
- 56 Cependant, plutôt que de « dévoiement », il conviendrait peut-être de parler de « précision », voire de « distillation ». Les motifs macabres connexes – les rondes de squelettes, en particulier – disparaissent de la version de 1938, ou alors sont épurés, car l'accessoire disparaît au profit d'un summum d'emphase portée au principal – qui est également le plus expérimental – c'est-à-dire l'armée de transis, sans cesse juxtaposée (séquentiellement, plutôt que spatialement) à des vivants dont la panique est proprement apocalyptique, ou du moins partiellement apocalyptique – comme l'était

de même partiellement le *Triumph* (1562) de Brueghel, mais inversement, pour ainsi dire.

- 57 Voilà donc mon portrait d'Abel Gance, non pas en tant qu'artiste moderne, irrévérencieux, qui récupérerait à ses fins un genre ancien et codifié, mais en tant que participant à une longue farandole, à une œuvre collective multiséculaire, qui lui permet de préciser – à l'aide d'un nouveau média – des potentiels intrinsèques au genre, des dévoiements depuis longuement travaillés. Une distinction cruciale, cependant : je proposais en début de parcours de définir le proto-zombie comme un *actant*, un mort *violent*, s'attaquant – souvent collectivement – aux vivants *terrifiés*, parfois dans un contexte *apocalyptique*. On l'aura compris, les quatre mots soulignés correspondent aux quatre dévoiements – vers la narrativisation, vers la violence, vers le pathétique, vers l'apocalyptique – identifiés chacun dès le XVe siècle, mais pour la plupart développés surtout au XVIe. La *violence* est cependant absente des deux *J'accuse* de Gance, en particulier de celui de 1938, où les morts sont littéralement pacifistes. De plus l'absence de violence n'est pas un détail, mais le message même de l'œuvre ! Le contraste du *J'accuse* (1938) de Gance et du *Triumph* (1562) de Brueghel est tout particulièrement éloquent sur ce point – ce qui ne veut pas dire que Brueghel est plus traditionnel, ou plus près de l'esprit de l'*Apocalypse* de Jean de Patmos, bien au contraire. Ou est-ce que la violence n'a tout simplement fait que changer de camp ? Est-ce là un retour à la source ? Les morts ne font que danser ou se traîner les pieds, ce sont les vivants qui s'entretuent¹⁰³...
- 58 Une troisième version de *J'accuse* existe, présentée en 1956 : une nouvelle version de celle de 1938, retravaillée par Abel Gance, qui fut à la fois écourtée – moins d'une heure, plutôt que près de deux – et multipliée, car conçue pour être projetée sur trois écrans, c'est-à-dire en triptyque. Une version en a récemment été reconstituée pour un coffret de *J'accuse* (1918, 1938) mis en vente par Gaumont en 2007. Le *J'accuse* de 1956 est certainement – pour recycler le vocabulaire propre à ce type de produit – un ajout « *collector* » essentiel pour tout historien du macabre ! L'importance de la séquence finale est mise de l'avant, d'abord car les coupures n'attaquent que le reste, ensuite car la disposition en triptyque, qui n'est pas constante (plusieurs scènes ne sont projetées que sur un seul écran) et ne sert qu'à accentuer certaines séquences, accentue justement le réveil et la marche de l'armée des transis dans leur totalité. Tous les éléments décrits ci-dessus se déploient grandiosement en 1956, avec certains ajouts hyperboliques – la quasi-Apocalypse, par exemple, s'accompagne d'un déchaînement des éléments : le feu, l'eau... Il me semble tout particulièrement significatif que la projection sur triple écran permette donc de réunir (enfin ?) les deux types de juxtapositions discutées *supra* : la juxtaposition macabre d'ordre spatial, où les vivants et les morts se côtoient sur l'espace d'un mur ou d'une page de codex – détail, s'il en est, essentiel au motif de la danse macabre – et le macabre séquentiel, que pratiquait déjà Méliès, qu'amendera Gance en lui ajoutant *pathos* et *apokalupsis*, où le mort remplace le vivant – où le mort *devient vivant*. L'ajout de la parade militaire en 1922, qui cédait la moitié de l'écran à la marche des morts, annonçait déjà une telle juxtaposition de juxtapositions, mais c'est en 1956 que l'expérimentation atteint son paroxysme (**fig. 19a et 19b**). N'est-ce pas là également – paradoxalement, en dépit de tous les développements, ou peut-être grâce à eux – la version la plus rapprochée, visuellement, de l'esthétique des premières danses macabres ?

Fig. 19a. Abel Gance, *J'accuse* (1956). Fig. 19b. Abel Gance, *J'accuse* (1956).

- 59 J'en reviens, en fin de parcours, à la généalogie des films de zombies proposée par Glenn Kay. Je l'ai signalé, l'opposition « *spirits* » (1919) et « *reanimated dead* » (1938) qu'il établit – pour ne mentionner qu'un détail – est à la fois inexacte et difficile à corriger. Il en va de même pour le rapprochement dans son ensemble : *J'accuse* (1919, 1938 ou 1956) est-il un film de zombies ? Non – peut-être ? – mais le verdict lui-même importe-t-il, tant est intéressante la complexité de l'enquête ? Si l'on conçoit l'invention des films de zombies comme un lent processus s'étendant sur près de 100 ans, comme une entreprise collective de travail sur divers motifs connexes et perméables, dont les résultats sont incrémentiels, expérimentaux, adaptables, exportables, révocables, alors dans ce cas Abel Gance y a certainement sa place, parmi les tous premiers danseurs de la farandole. *Idem* pour l'art macabre, conçu de la même manière, mais alors c'est parmi les derniers danseurs que l'on l'y retrouve.
- 60 Ou pourrait-il s'agir d'une seule et même farandole, comme le démontrerait au milieu l'œuvre gancienne ?

NOTES

1. Voir en particulier Roger Icart, *Abel Gance, ou Le Prométhée foudroyé*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.
2. Chicago, Chicago Review Press, 2008, p. 12.
3. Kay, *op. cit.*, p. x.
4. *Film Daily*, 15 mai 1921, p. 3.
5. Le premier film américain de « zombies » – *White Zombie* (1932), des frères Haleprin – se déroule dans une Haïti inspirée par le récit de voyage *The Magic Island* (1929) de William Seabrook. Ce n'est qu'avec un deuxième film des mêmes frères, *Revolt of the Zombies* (1936), que le zombie s'extrait de son contexte quasi-ethnographique pour se relocaliser en Thaïlande et s'y

multiplier – il s'agit désormais d'une armée de zombies. Résumé contemporain : « A Yogi priest introduces a regiment of zombies to the French forces during the World War. Fearful that these living dead creatures will destroy civilization, the various governments appoint delegates to an expedition to learn the secret of zombie-izm » (*Film Bulletin*, 17 juin 1936, p. 12) ; version courte : « Zombie idea moved to Indo-China » (*Variety*, 19 août 1936, p. 31).

6. Icart, *op. cit.*, p. 115 ; Laurent Véray, « *J'accuse*, un film conforme aux aspirations de Charles Pathé et à l'air du temps », 1895, *Revue d'histoire du cinéma*, no 21, 1996, p. 100 ; Paul Cuff, « “The Reawakening of French Cinema” : Expression and Innovation in Abel Gance's *J'accuse* », in Olaf Brill & G.D. Rhodes (éd.) *Expressionism in the Cinema*, Édimbourg : Edinburgh University Press, 2016, p. 145-146 et *passim*.

7. Agnes Smith, « The Screen in Review », *Picture-Play Magazine*, vol. XIV, no 6, août 1921, p. 64-65.

8. Kay ose même, quant à lui, affirmer que le célèbre prototype canonique de Georges A. Romero, *Night of the Living Dead* (1968), réactive en quelque sorte Gance : « *Night* put forth powerful, unmistakable political and social observations that had not been seen in the subgenre since Abel Gance's *J'accuse*! in 1938 » (Kay, *op. cit.*, p. 320).

9. ... d'après ceux du roman de Richard Matheson, *I Am Legend* (1954).

10. Il est par ailleurs remarquable que *J'accuse* (1919) n'est que l'un des 82 films muets, 1896-1926 que répertorie Tom Ruffles, où figurent fantômes ou morts-vivants (*Ghost Images: Cinema of the Afterlife*, Jefferson, McFarland, 2004, p. 207-209).

11. Outre la *Primavera* (c.1480) de Sandro Botticelli, on aperçoit *La Victoire de Samothrace* (II^e s. av. J.-C.), *Le Départ des volontaires de 1792* (1836) de François Rude et *La Jeune Martyre* (1855) de Paul Delaroche. Certains critiques contemporains virent même un défaut majeur dans cette propension de Gance à la « citation » ; Louis Delluc, par exemple, s'en prend à l'utilisation de la *Victoire de Samothrace* (que Gance « cite » également dans *La Dixième Symphonie*, 1917) : « [elle] se suffit à elle-même. Laissez-là où elle est [...]. Dans votre film, [...] c'est une étrangère » ; (« Notes pour moi », *Le Film*, vol. V, no 99, 4 février 1918, p. 14-15).

12. On retrouve par ailleurs un bel exemple de farandole provençale dans les premières scènes ensoleillées de *J'accuse* (1919).

13. Rare exemple imprimé au XVI^e siècle, un *broadsheet* anglais : *The Dance and Song of Death* (Londres, 1569 ; British Library Huth 50(32)) ; pour quelques exemples plus tardifs (XVII^e-XVIII^e s.), voir Aleksandra Koutny, « Dancing with Death In Poland », *Print Quarterly*, vol. XXII, no 1, 2005, p. 14-31. Dans tous les cas les morts alternent avec les vivants.

14. Quelques travaux récents illustrent bien le caractère expérimental des toutes premières danses macabres : Sophie Oosterwijk & Stefanie Knoll (dir.), *Mixed Metaphors: The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011 ; Ashby Kinch, *Imago Mortis – Mediating Images of Death in Late Medieval Culture*, Leiden, Brill, 2013, ch. 5-6 ; Maja Dujakovic, *Death and the Illustrated Book: Printers, Experimentation and the Reinvention of the Danse Macabre, 1485-c.1530s*, thèse doctorale, University of British Columbia, 2015 ; voir également Christian Kiening, « Le double décomposé. Rencontres des vivants et des morts à la fin du Moyen Âge », *Annales – Histoire, Sciences Sociales*, vol. 50, no 5, 1995, p. 1157-1190.

15. Morgan Library, MS M.359, f123r^o-151r^o ; voir Sophie Oosterwijk, « “For no man mai fro dethes stroke fle”, Death and danse macabre iconography in memorial art », *Church Monuments*, no 23, 2008, p. 64-65 ; Kinch, *op. cit.*, p. 265-267.

16. Kinch, *op. cit.*, p. 214-216 et *passim* (ch. 5-6).

17. *Ibid.*, p. 258-261.

18. Sur Husz, voir surtout Dujakovic, *op. cit.*, en particulier le ch. 5.

19. La formulation est de Philippe Ariès.

20. Caroline Denhez, « Du cimetière des Innocents aux sermons sur la mort », dans J.-F. Kosta-Théfaine, *La mort dans la littérature française du Moyen Âge*, Villers-Cotterêt, Ressouvenances, 2013,

p. 270-271 ; Sophie Oosterwijk, « Dance, dialogue and duality: Fatal encounters in the Medieval *Danse Macabre* », dans Oosterwijk & Knoll (dir.), *op. cit.*, p. 27.

21. Caroline Zöhl, « A phenomenon of parallel reading in the Office of the Dead », dans Oosterwijk & Knoll (dir.), *op. cit.*, p. 325-360. Voir également Christine Kralik, « Dialogue and violence in medieval illuminations of the Three Living and the Three Dead », *ibid.*, p. 133-154, de même que Kiening, *op. cit.*, en particulier p. 1172-1173.

22. Kralik, *op. cit.* ; cette évolution renforce le « caractère événementiel » du motif (Kiening, *op. cit.*, p. 1172).

23. Add MS 35313 (http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_35313), f158vo.

24. Add MS 20927 (http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_20927), f119vo.

25. Pour Philippe Ariès, « dans les danses antérieures au XVI^e siècle, [...] la rencontre de l'homme et de la mort n'est pas brutale » ; « c'est à peine si la mort touchait le vif pour l'avertir et le désigner » ; « [les vivants] esquissent de la tête un geste de recul, de dénégation, mais ils ne vont pas plus loin que ce réflexe de surprise et ne laissent paraître ni angoisse profonde ni révolte ». Au contraire, « celles qui ont été créées au XVI^e siècle sont à la fois violentes et érotiques » ; « la mort est désormais de plus en plus considérée comme une transgression qui arrache l'homme à sa vie quotidienne, à sa société raisonnable, à son travail monotone, pour le soumettre à un paroxysme et le jeter alors dans un monde irrationnel, violent et cruel » (*Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris : Seuil, 1975, p. 52-53 ; *L'homme devant la mort*, Paris : Seuil, 1977, t. 1, p. 118-119 ; t. 2, p. 79).

26. Deux manuscrits survivent : F.-Ed. Schneegans, « *Le mors de la pomme*, texte du XV^e siècle », *Romania*, no 46, 1920, p. 537-570 ; Maria Colombo Timelli, « Une nouvelle édition du *Mors de la pomme* », *Romania*, no 130, 2012, p. 40-73 ; les enluminures de la copie fr. 17001 de la BNF sont reproduites dans Leonard P. Kurtz, *Le mors de la pôme*, New York, Institute of French Studies, 1937.

27. Robert Gobin, *Les loups ravissants cestuy livre*, Paris, Antoine Verard, c.1505 [BNF, RES-YE-851]. Sur la danse macabre qui termine cet ouvrage, on consultera Jessica Horobetz, « L'art de vivre, de mourir et de revenir : une étude des éléments apocalyptiques et didactiques de la "danse macabre" des *Loups ravissants* (1505) de Robert Gobin », mémoire de maîtrise sous la direction de Vincent Masse, Université Dalhousie, 2021.

28. Je m'inspire de l'importante définition proposée par John J. Collins : « "Apocalypse" is a genre of revelatory literature with a narrative framework, in which a revelation is mediated by an otherworldly being to a human recipient, disclosing a transcendent reality which is both temporal, insofar as it envisages eschatological salvation, and spatial insofar as it involves another, supernatural world » (« Introduction: Towards the morphology of a genre », dans J.J. Collins (dir.), *Apocalypse: The Morphology of a Genre*, Semeia 14, 1979, p. 9. Pour une analyse de la danse des *Loups ravissants* à l'aune de cette définition, voire Horobetz, *op. cit.*

29. Brughel, selon Christian Kiening, « pousse l'agression des "autres" [des morts] vers un point culminant qui exclut une consolation chrétienne » (*op. cit.*, p. 1166).

30. DiKlara H. Broekhuijsen, « The Legend of the Grateful Dead: a Misinterpreted Miniature in the *Très riches Heures* of Jean de Berry », dans « *Als ich can* ». *Liber Amicorum in Memory of Professor Dr. Maurits Smeyers*, Louvain, Peeters, 2002, p. 213-230 ; Didier Jugan, « La légende des morts reconnaissants, à propos du folio 90v° des *Très riches Heures* du duc de Berry », texte inédit, d'après « La légende des morts reconnaissants » présentée au colloque de l'Université de Picardie *Les contacts entre les vivants et les morts de l'Antiquité à la Renaissance*, Beauvais, 2013.

31. Kurtz en cite un curieux exemple textuel, tiré du *Respit de la Mort* (1376), qui de même combine l'apocalyptique à la violence collective : « Jean Le Fèvre does not fancy being piled up with the heap of bones of the Cemetery of the Innocents, collected in the ossuary. Perhaps there will be a terrible fight at the time of resurrection : "Je ne veil pas quelle me boutte (reference to Atropos) / Avec ceulz de saint Innocent. / Quatre vans dix noef ou cent / On met tout ensemble

sans faille. / Il porroit bien faire bataille / Au iour quil resusticeront, / Esloit quil sentrehurteront / Car povre gent font tel dangier” (B.N. fr. 1543, fol. 261) » (p. 72)

32. Metropolitan Museum of Art (New York) : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/376680> ; cf. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/363470>. Les quatre autres gravures sont plus conventionnelles : divers morts-vivants transportent par la main, ou à l'épaule, quelques vivants paniqués.

33. Philippe Kaenel, « “Ceci tuera cela” ? À propos de la vitalité de la danse macabre contemporaine », dans P. Kaenel, F. Knoery, F. Muller, F. Stiffer *et. al.*, *Dernière Danse – L’imaginaire macabre dans les arts graphiques*, Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2016, p. 43.

34. Franck Knoery, « L’inspiratrice funeste », in Kaenel, Knoery, Muller & Stiffer, *op. cit.*, p. 146-155.

35. Knoery, « Totentanz. Les arts graphiques et l’imagerie macabre en Allemagne, d’une guerre à l’autre », *Ridiculous*, no 20, 2013, p. 81-96 ; Knoery, « Le réveil des morts. Le genre macabre et les arts graphiques dans l’Allemagne de l’entre-deux-guerres », dans Kaenel, Knoery, Muller & Stiffer, *op. cit.*, p. 69-79.

36. Kaenel, « “Ceci tuera cela” », *op. cit.*, p. 43, 47-55.

37. On consultera en premier lieu le quasi-répertoire très utile de Léonard P. Kurtz, *The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature*, Genève, Slatkine Reprints, 1975 [1934].

38. Kurtz, *op. cit.*, p. 196-206 ; outre de nombreuses éditions des XVII^e-XIX^e siècles, Kurtz en cite quatre au XX^e siècle, qui toutes précèdent *J’accuse* (1919) : Munich, 1903 ; Stuttgart / Leipzig, 1912 ; New York, 1912 ; Londres, 1916. Cette liste est incomplète.

39. Kurtz, *op. cit.*, p. 214-280.

40. Il faut cependant noter qu’un tel souci d’actualisation n’a rien de « moderne » : Guyot Marchant lui-même, dès 1486, produit une *Danse macabre hystoriée et augmentée de pleuseurs parsonnages et beaux dis*, laquelle contient notamment la danse macabre des femmes ; en 1490, il choisit un nouveau titre : *La nouvelle danse macabre*. Sur le procédé de l’augmentation ou de la nouveauté aux débuts de l’imprimerie, voir mon « Newness and discovery in Early Modern France », dans James D. Fleming (dir.), *The Invention of Discovery 1500-1700*, Surrey, Ashgate, 2011, p. 167-179.

41. Gravure de Jacques Meheux, *British Museum* no 1877,0811.920, disponible en ligne : https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1490828&partId=1.

42. *Op. cit.*, p. 46-47.

43. Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l’ombre – Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1994 p. 41, 46-48 (avec reproduction, p. 47). D’après Mannoni, « Pour fabriquer sa plaque animée, Huygens a très certainement superposé deux plaques de verre : l’une, fixe, représente le squelette sans crâne et sans bras droit par exemple ; et sur l’autre, mobile, il a dessiné le bras droit et le crâne seulement ».

44. *Ibid.*, p. 152.

45. *Ibid.*, p. 222.

46. On retrouve de tels escamotages d’un « vivant » pour un « mort » (squelette ou fantôme), et/ou vice-versa, également dans *Le château hanté* (1897) et *la Tentation de Saint Antoine* (1898), et ces morts se mettent même à danser dans *L’antre des esprits* (1901), *Le revenant* (1903) et *Le monstre* (1903)

47. Ce court métrage « ne put être projeté en France, la société américaine distributrice des films de [l’acteur] Max Linder s’y étant opposée » (René Jeanne & Charles Ford, *Abel Gance*, Paris, Seghers, 1963, p. 33).

48. Tom Ruffles, *Ghost Images – Cinema of the Afterlife*, Jefferson : McFarland & Co, 2004, ch. 1-2 ; Murray Leeder, *The Modern Supernatural and the Beginnings of Cinema*, Londres : Palgrave Macmillan, 2017, ch. 5 et *passim*.

49. Jay Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning – The Great War in European Cultural History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, ch. 2 ; la revitalisation expérimentale de motifs anciens constitue la pierre de touche de cet ouvrage important.
50. La scène du réveil des morts d'Abel Gance sert d'ouverture à J. Winter (*op. cit.*, p. 15-22), de cas de figure (p. 133-142) et de leitmotiv (*passim*).
51. *Les simulachres & historiées faces de la mort*, Lyon, 1538, « Epistre ».
52. L.-P. Quint, G. Dulac, L. Landry & A. Gance, *L'art cinématographique II*, Paris : Félix Alcan, 1927, p. 84.
53. *Ibid.*, p. 96. Sur le thème de la « résurrection » chez Gance, voir Gérard Leblanc, « L'utopie gancienne », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, no 31, 2000.
54. Vauzelles, *op. cit.*, « Epistre »; Vauzelles renvoie au graveur Hans Lützelburger, mort en 1526, plutôt qu'à l'artiste Holbein, mort en 1543.
55. Gance, par exemple, invente et prête ces mots posthumes à l'acteur Séverin-Mars (qui jouait le rôle de François Laurin dans le *J'accuse* de 1919), lors d'une cérémonie à sa mémoire : « Je reviendrai tous les soirs sur les écrans du monde entier » (cité dans Laurent Véray, « Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, no 31, 2000).
56. Vauzelles, *op. cit.*, « Epistre ».
57. Commentaire de Laurent Véray : « Pour bien comprendre le sens de cette représentation de la mort, sous les traits d'hommes agonisants, de corps atrocement mutilés, il faut se rappeler que dès le début des années vingt les anciens combattants étaient persuadés que pour mobiliser l'opinion contre la guerre il fallait d'abord l'émouvoir et l'impressionner. On parlait ainsi de "saine épouvante" et "d'éducation par l'image" pour éviter le retour de la barbarie » (Veray, « Œuvre cicatricielle », *op. cit.*).
58. Veray, « Œuvre cicatricielle », *op. cit.*, et « *J'accuse*, un film conforme aux aspirations de Charles Pathé et à l'air du temps », 1895 *revue d'histoire du cinéma*, no 21, 1996, p. 93-123 ; John Horne, « Film and Cultural Demobilization after the Great War: the Two Versions of *J'accuse* by Abel Gance (1918 and 1938) », dans H. Diamond & S. Kitson (dir.), *Vichy, Resistance, Liberation – New Perspectives on Wartime France*, Oxford : Berg, 2005, p. 131-141 ; Martin Hurcombe, « Raising the dead: visual representations of the combatant's body in interwar France », *Journal of War & Culture Studies*, vol. I, no 2, 2008, p. 159-174.
59. Icart, *op. cit.*, p. 105; Veray, « Fiction et "non-fiction" dans les films sur la Grande Guerre de 1914 à 1928. La bataille des images », 1895 *revue d'histoire du cinéma*, no 18, 1995, p. 245.
60. Veray, « *J'accuse* », *op. cit.*, p. 106 ; Hurcombe, *op. cit.*, p. 163.
61. Veray, « *J'accuse* », *op. cit.*, p. 118-119 ; Hurcombe, p. 161, 163. Un document promotionnel de 1918, reproduit par Icart (*op. cit.*, p. 117), annonce que « *J'accuse* ! est un cri d'homme contre le bruit belliqueux des armures, un cri "objectif" et triomphant contre le militarisme allemand et son assassinat de l'Europe civilisée ».
62. Icart, *op. cit.*, p. 105-106.
63. D'après Horne, alors que Gance termine le scénario, « [c]ivilian war weariness was [...] widespread », et « the purpose of the war was questioned by many » ; cependant, au cours du tournage : « Allied soldiers reversed the offensive and entered regions which the Germans had utterly devastated as they withdrew. Tales of 'German atrocities' revived along with demands for retribution ». L'Armistice survient lors du montage. Horne conclut : « The first *J'accuse* is an amalgam of these elements » (Horne, *op. cit.*, p. 132-133).
64. Veray remarque que souligner les « ambiguïtés » de *J'accuse* (1919) est un poncif des *Histoires du cinéma*, et cite Joseph Daniel condamnant ce « fatras où l'on ne sait ce qui prime, de l'humanisme ou du chauvinisme, de la condamnation de la guerre ou de celle de l'Allemagne », etc. (« *J'accuse* », *op. cit.*, p. 100-101).
65. D'après Icart, la « première version » du *J'accuse* de 1919 risquait, « par ses aspects nationalistes », d'en limiter l'intérêt à l'international, « [a]ussi en 1922 Gance établit-il

une nouvelle version profondément remaniée dans son montage comme dans ses sous-titres pour mieux exalter les tendances pacifistes de l'œuvre » (*op. cit.*, p. 110-111).

66. Veray, « J'accuse », *op. cit.*

67. Veray, « Œuvre cicatricielle », *op. cit.* ; Van Kelly, « The ambiguity of individual gestures : Revisions of World War I in Abel Gance's *J'accuse*, Alain's *Mars* ou *La guerre jugée*, and Bertrand Tavernier's *La vie et rien d'autre* », *South Central Review*, vol. XVII, no 3, 2000, p. 7-34.

68. Hurcombe, *op. cit.*, p. 162.

69. La figure de l'homme, à l'extrémité gauche du tableau, est dans *J'accuse* coupée par le cadrage.

70. Cuff, « The Reawakening », *op. cit.*, p. 155.

71. Winter, *op. cit.*, p. 21-22.

72. Hurcombe, *op. cit.*, p. 162-163.

73. Comme le remarque Franck Knoery à propos de l'Allemagne, le macabre est malaisé à récupérer à des fins de propagande : « Ne pouvant cependant s'accorder à la propagande officielle, car jugé démobilisateur, le thème des danses macabres était associé au début de la guerre à une production relativement confidentielle, mais qui s'était développée à la faveur des premières expressions pacifistes » (« Totentanz », *op. cit.*, p. 84).

74. Il est cependant remarquable qu'une importante séquence abandonnée de *J'accuse* (1918) était une vision de la « Cour d'assise des peuples », avec un jury, des accusés, des victimes, des pièces à conviction, etc. (scénario reproduit dans Icart, *op. cit.*, p. 118-124). Cette scène pourrait être lue comme un chaînon manquant reliant le jugement des villageois du *J'accuse* de 1918, au quasi-Jugement Dernier du *J'accuse* de 1938.

75. La première partie de *La Fin du Monde* (1894) de Flammarion, où une comète menace de détruire la Terre, se déroule au XXV^e siècle ; la seconde partie couvre tous les siècles suivants, jusqu'à la véritable destruction de la planète « dans dix millions d'années ». Sur l'adaptation d'Abel Gance, on consultera surtout Paul Cuff, *Abel Gance and the End of Silent Cinema*, Pgrave MacMillan, 2016.

76. Icart, *op. cit.*, p. 104, 210.

77. *Ibid.*, p. 210-111. Gance avait par ailleurs prévu une autre trilogie, dont *J'accuse* était le premier volet, suivi de *Les Cicatrices* et *La Société des Nations*, jamais réalisés. Le héros de cette trilogie devait être Jean Diaz, frère – du moins dans la version de 1917 – de Novalic (*ibid.*, p. 104 ; Cuff, *Abel Gance*, *op. cit.*, p. 6).

78. Critiques de *L'Illustration* (1931), de René Jeanne, de Pierre Leprohon, cités dans Icart, *op. cit.*, p. 216-217, 219.

79. *Variety*, 11 février 1931, p. 29. Le film sera une deuxième fois distribué aux États-Unis en 1934, dans une version très écourtée, qui priorisera ces séquences : « An American distributor, Harold Auten, bought up the rights to the film and trimmed it down to an unbelievable 54 minutes. [...] The American edition eliminated almost all the dialogue scenes in the film, [...] created a series of title cards to explain the action, and stitched together all the crowd and group scenes in the picture. The resulting film is a series of montage sequences. » (Charles P. Mitchell, *A Guide to Apocalyptic Cinema*, Westport, Greenwood Press, 2001 p. 70-71).

80. *Ibid.*, p. 221 ; voir également Cuff, *Abel Gance*, *op. cit.*, p. 129. Un critique contemporain déclarera alors que « les meilleures scènes de *La Fin du monde* (les paniques, les Etats généraux) [...] n'ont pas vieilli, mais [...] prennent dans ce cadre un caractère anthologique assez fâcheux » (Maurice Bessy, *Cinéma*, no 485, 3 février 1938, p. 83).

81. Horne, *op. cit.* ; Van Kelly, *op. cit.* ; Veray, « Œuvre cicatricielle », *op. cit.*

82. Exercice auquel se livrent par ailleurs Laurent Veray et Van Kelly, dans leurs articles respectifs cités.

83. Kelly, *op. cit.*, p. 20 ; l'ajout du personnage de Chimay, de même, démontre bien l'évolution des choses : « The enemy of peace in the 1938 *J'accuse* is no longer the

hereditary Prussian foe across the Rhine, but an opponent within, the industrial-military complex animated by the unscrupulous personal ambitions of Third Republic parliamentarians and demagogues, personified in Chimay. One legendary enemy has been replaced by a conspiratorial shadow figure that is just as mythical: the plutocrat who risks the nation to pursue personal profit, public visibility, and careerism » (*ibid.*, p. 17).

84. Veray, « Œuvre cicatricielle », *op. cit.* ; Gance « pense que *J'accuse* pourrait être diffusé dans l'Allemagne nazie. Un échange épistolaire datant de 1938 avec la cinéaste officielle du III^e Reich, Leni Riefenstahl, qui fait partie de ses connaissances, prouve qu'il compte sur son influence pour convaincre Hitler » (*ibid.*).

85. Comme le souligne Horne : « war is the sole enemy [...]. The war dead are presented purely as victims, with none of the hatred of the enemy or martial masculinity so important in the earlier film. On the contrary, the final sequence shows the dead of all nations arising as one. » (*op. cit.*, p. 138-139).

86. Knoery, « Totentanz », *op. cit.*, en particulier p. 15-16.

87. Veray, « Œuvre cicatricielle », *op. cit.*

88. *Ibid.*

89. *Ibid.*

90. Rolland, p. 96.

91. Toutes deux reproduites dans *Motion Picture Review Digest*, vol. 4, no 52, 25 décembre 1939, p. 101 ; je souligne.

92. *Ibid.*, p.101.

93. *The Exhibitor*, vol. 22, no 25, 1er novembre 1939, p. 28.

94. *The New York Times*, 7 novembre 1939, p. 31.

95. *Variety*, vol. 136, no 10, 15 novembre 1939, p. 8 ; plus loin : « [T]he French film director [...] dramatizes a theme suggested by a passage in the Old Testament (Ezekiel 37: 1-10). Herein the Prophet, acting under Divine revelation, calls upon the dead warriors of ancient Judah to rise from their heroic graves and resume their martial careers. It is a hair-raising piece of Biblical text, explicit in describing how the bones of the dead shall rejoin themselves, and the wind of the desert will blow breath in the mouths of soldiers ».

96. Hurcombe, *op. cit.*, p. 171.

97. Winter, *op. cit.*, *passim* ; ce lien est évident tant en 1918 (une affiche publicitaire annonce « C'est un monument cinématographique érigé à la mémoire de ceux qui sont morts pour nous » ; cité dans Veray, « *J'accuse* », *op. cit.*, p. 105) qu'en 1938 (« [Gance] conçoit [...] son film comme un véritable monument, au sens propre du terme (d'ailleurs le générique a l'apparence d'un texte gravé dans une pierre tombale) », Veray, « Œuvre cicatricielle », *op. cit.*).

98. Voir notamment Sophie Oosterwijk, « 'For no man mai fro dethes stroke fle' : Death and danse macabre iconography in memorial art », *Church Monuments*, no 23, 208, p. 62-87.

99. http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=2050.

100. On se souvient de l'ajout de 1922 : la parade militaire, au cours de laquelle « les vivants passaient musique en tête ». En 1938, c'est la marche de l'armée des morts qui s'accompagne d'une musique triomphale.

101. Collins distingue plusieurs catégories « médiatiques », mais de loin les deux plus communes sont les visions (où un contenu visuel est révélé au récipiendaire humain) et les voyages vers l'au-delà (où le « vivant » se rend lui-même sur place, pour ainsi dire).

102. « 3.3 *The Reaction of the Recipient* usually describes the awe and/or perplexity of the recipient confronted with the revelation. » (Collins, *op. cit.*, p. 6).

103. En 1938, un vivant propose de s'attaquer aux morts (pensant qu'ils sont vivants) : « Ce sont les ennemis ! La guerre est commencée ! C'est une gigantesque mystification ! Ce sont les

ennemis qui sont habillés en fantômes ! Méfiez-vous. Armons-nous, et quand ils passeront, tirez dans le tas ! »

INDEX

Mots-clés : horreur, proto-zombie, zombie, Abel Gance, guerre, J'accuse, cinéma français, macabre, films

AUTEUR

VINCENT MASSE

Vincent Masse est professeur agrégé à l'Université Dalhousie, où il enseigne principalement la littérature du XVIe siècle. Il travaille sur la littérature de contact (récits de voyage, etc.), l'histoire des médias et la littérature apocalyptique. Il vient de co-diriger, avec Vittorio Frigerio, un numéro thématique consacré aux « Infox, *Fake News* et "Nouvelles faulses" : perspectives historiques (XVe-XXe siècles) » (*Dalhousie French Studies* 118). Sa présente contribution à *Belphégor* est extraite de son cours consacré à l'archéologie des contributions françaises et francophones aux récits apocalyptiques et post-apocalyptiques de la culture populaire contemporaine.