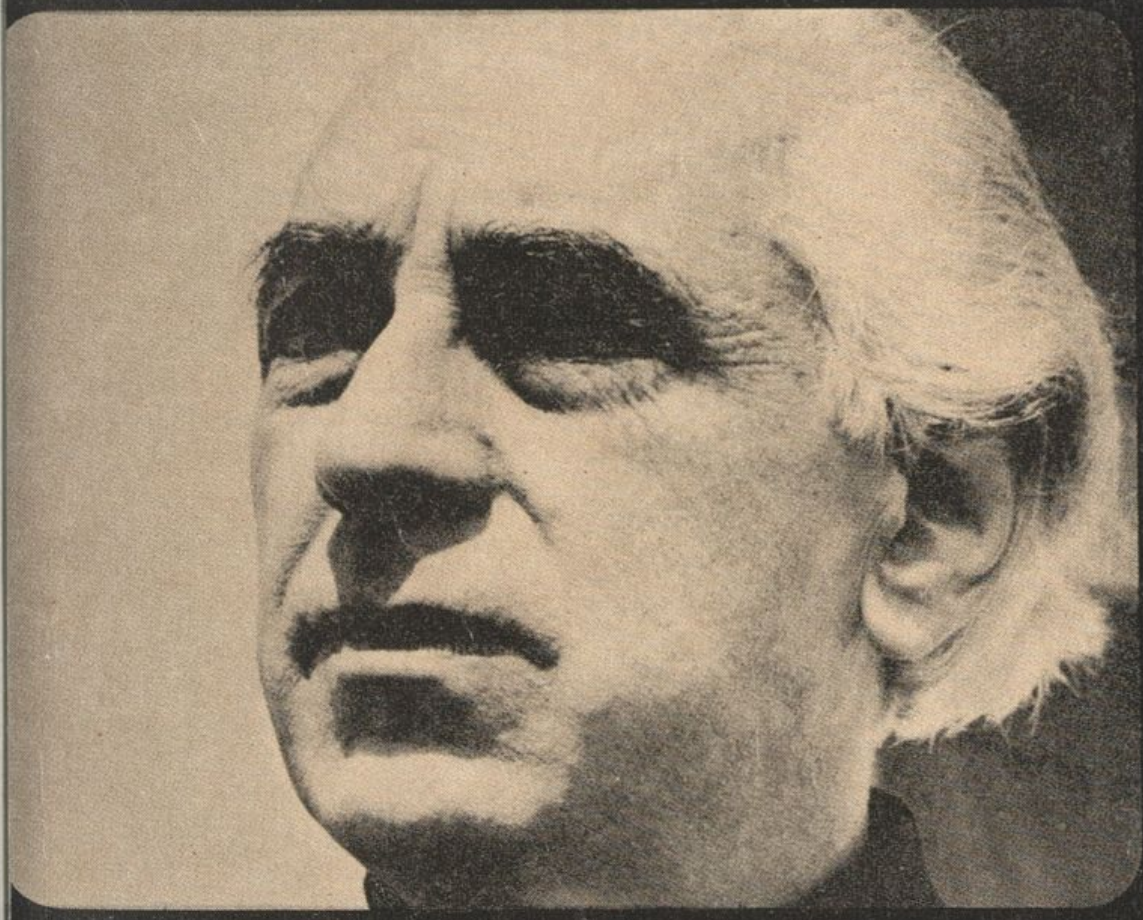
R
7 B

abel

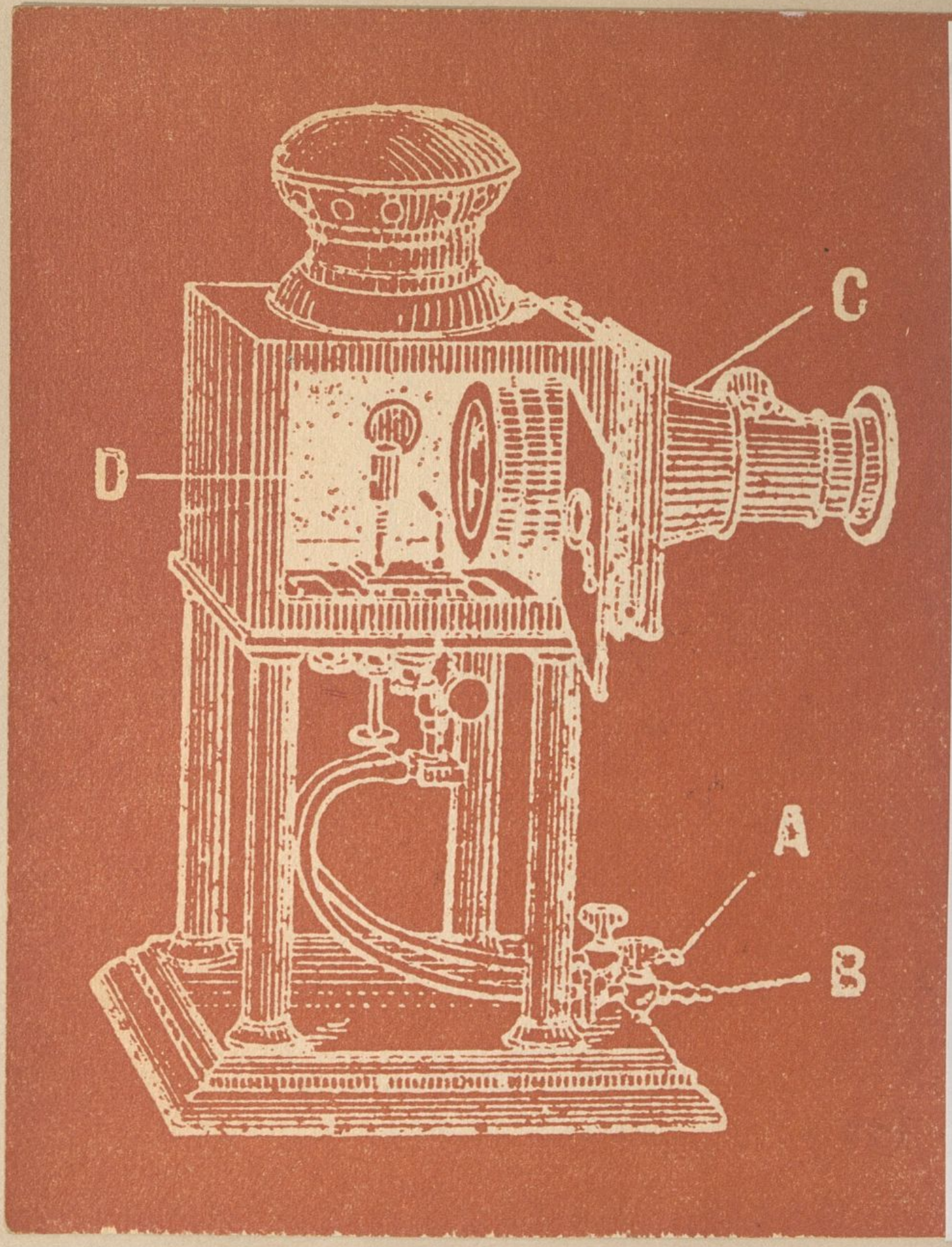
gance

par rené jeanne et charles ford



CINEMA D'AUJOURD'HUI

SEGHERS


C
D
A
B

22

Abel Gance

57

16°V
6196
(14)

JL - 5 7 1983 9093

Collection dirigée par Pierre Lherminier

La couverture a été dessinée par Jean Fortin

CINÉMA
D'AUJOURD'HUI

14

Abel Gance

Présentation par RENÉ JEANNE et CHARLES FORD
Choix de textes et propos d'Abel Gance
Extraits de découpages. Scénarios inédits
Panorama critique. Témoignages
Filmographie. Bibliographie
Documents iconographiques

ÉDITIONS SEGHERS



TOUS DROITS DE REPRODUCTION, D'ADAPTATION
ET DE TRADUCTION RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS.
© 1963 by ÉDITIONS SEGHERS, PARIS.

Abel Gance

par

René Jeanne et Charles Ford

Gance bafoué par une génération de critiques ricaneurs, nous nous proposons de la dédouaner. Le cinéma a besoin aujourd'hui d'ambitions forcenées, de démesure, de folie, de rêves idiots, d'hypertrophie du cerveau, d'orgueil volontaire, d'éclatements du crâne, de dérèglements glacés autant que de conscience ou de volonté de choix.

ALEXANDRE ASTRUC (1949).

On ne parle de moi que sur hier, rarement sur aujourd'hui, jamais sur demain.

ABEL GANCE.

— C'est un mort qui vous parle d'un autre!

Cette petite phrase, Abel Gance l'a prononcée à Cannes, le 25 avril 1953, au cours de la cérémonie organisée par la direction du « Festival » en hommage à Jean Epstein qui venait de mourir à Paris.

Ce disant, Abel Gance n'avait soulevé aucune protestation ni seulement provoqué le moindre étonnement : il y avait plus de dix ans que son nom n'avait paru dans le générique d'aucun film — c'est en 1942 que les écrans avaient accueilli *Le Capitaine Fracasse*. Et, depuis *Le Capitaine Fracasse*, rien! Le cinéma français continuait à dévider des kilomètres de pellicule sans penser à lui. C'était comme s'il n'eût jamais existé. Son nom était un épouvantail pour les producteurs et l'auteur de *La Roue* et de *Napoléon* avait toutes raisons de se croire rejeté à jamais de la vie cinématographique et, avant de se proclamer mort, de gémir : « Si ma voix est brisée, ma pensée hagarde et mes pauvres mots infirmes c'est que, moi aussi, j'ai la bouche pleine de terre et que moi aussi, le cinéma français m'a tué[1]! »

Le cinéma français a tué — ou du moins, laissé mourir — beaucoup de ceux qui s'étaient mis à son service de toute leur

1. A la même époque, dans le film de Charles Ford et Jacques Guillon, *Les Eloquents*, il déclarait : « Les cinéastes ont oublié jusqu'aux noms de ceux qui ont construit les ponts sur lesquels ils dansent aujourd'hui. »

foi, de tout leur enthousiasme et avec toute leur intelligence, tout leur cœur et tout leur talent. Et, rapprochant son cas de celui de son ami Jean Epstein, Abel Gance n'était pas sans excuses quand, avec amertume, il prononçait ce bref et rude réquisitoire à l'adresse d'un monde qui se hérisse et s'estime en état de légitime défense dès qu'un audacieux veut l'entraîner hors des chemins battus et rebattus dans les voies de la vérité, du progrès et du salut.

Abel Gance se trompait. Il n'était pas mort et, dix ans plus tard ou presque, il est plus vivant que jamais. Si vivant que les plus obstinés de ceux qui se mettaient les poings devant les yeux pour ne pas voir ont été obligés de lui rendre justice et de proclamer que, si le cinéma est aujourd'hui ce qu'il est, c'est parce que, il y a un quart de siècle un Abel Gance a osé regarder devant lui dans l'avenir et loin, très loin dans cet avenir. Et non seulement vivant mais plus d'actualité que jamais, non pas parce que son nom vient d'être donné à une grande salle parisienne d'obédience américaine, temple du « Cinérama », fils naturel, né en 1952 et resté dix ans inavoué de son « triple écran » mais parce que, dépassant, à son habitude le présent, le visionnaire qu'il est continue à être riche d'idées, de projets auxquels on rendra justice dans vingt-cinq ans. Mais bien que sa sympathie aille moins à ceux qui évoquent ce qu'il a fait qu'à ceux qui envisagent ce qu'il ne peut manquer de faire, avant de parler de son avenir, il faut bien parler de son passé et en parler longuement car il n'en est cinématographiquement pas de plus riche.

★

Abel Gance est né le 25 octobre 1889, à Paris. Dans le 18e arrondissement sur les pentes de Montmartre, exactement rue de la Charbonnière.

Peut-être n'est-il pas inutile d'ouvrir ici une parenthèse et de noter que, si « le cinématographe » — le sérieux « cinématographe » enregistreur de « documents » — est fils de la province française — les frères Auguste et Louis Lumière étaient lyonnais et Lyon fut son berceau — ce qu'il est convenu d'appeler « le spectacle cinématographique » est enfant de Paris, la plupart de ceux qui en ont marqué la naissance ayant ouvert les yeux à la lumière sur les rives de la Seine, à commencer par Georges Méliès qui en fut le créateur, né boulevard Saint-Martin, Alice Guy à Vaugirard, Émile Cohl, rue Cadet... Hasard ? Coïncidences ? Sans doute mais auxquelles il n'est pas interdit de se plaire à accorder une signification... Fermons la parenthèse et revenons au petit parisien Abel Gance : école primaire, lycée Chaptal, premières aspirations littéraires.

La personnalité d'Abel Gance est une des plus complexes que l'art des images animées ait vues venir à lui. C'est pour cela qu'elle est si attachante et si difficile à saisir pour ceux qui ont l'esprit de classification et voient la vie comme une suite de casiers sans communication entre eux. Cette personnalité évoluera à mesure que sa vie s'orientera et se développera mais elle est tout d'abord et ne cessera jamais d'être essentiellement celle d'un homme de lettres et cela jusque dans son aspect physique qui, sans concession aux influences du sport dont ont été marquées plusieurs générations de jeunes Français, reste, la septantaine sonnée, celui de l'homme de lettres tel que, héritage du romantisme, tout bon étudiant 1900 le concevait et l'a, une fois pour toutes, fixé.

Donc ce à quoi, dès les bancs du lycée, rêve Abel Gance c'est « écrire ». Écrire quoi ? Des vers, bien sûr! Toute la jeunesse d'alors a dans l'oreille les tirades de *Cyrano de Bergerac* et de *L'Aiglon* bien plus que les strophes de Verlaine ou de Rimbaud. C'est pourquoi, s'étant, si l'on peut dire, fait la main sur quel-

ques poèmes du romantisme le plus conformiste c'est, respectueux de la Tradition, à un drame en cinq actes et en vers qu'il qualifie de « Fresque tragique » : *La Victoire de Samothrace* qu'il va demander, en 1913, renommée et fortune. Mais une pièce de théâtre achevée il faut la faire jouer et ce n'était pas plus facile en 1913 qu'aujourd'hui[2].

L'auteur nous a raconté l'aventure que fut la mise au monde de *La Victoire de Samothrace* : « J'avais vingt ans et *L'Origine de la tragédie* de Nietzsche était mon livre de chevet. J'étais extrêmement pauvre. Attiré par les premiers balbutiements de la nouvelle machine à fabriquer des rêves : le Cinéma, je pris le parti de m'en servir pour ne pas mourir de faim et j'enfermai *La Victoire de Samothrace* dans mes tiroirs. En juin 1914, je décidai de la faire lire au tragédien célèbre de ce temps : Edouard de Max[3]. Il me remit pour Sarah Bernhardt le billet suivant : « Madame Sarah, le jeune poète Abel Gance me demande un mot pour vous. Sa *Victoire de Samothrace* est une œuvre admirable qui m'a souvent fait penser à Eschyle. Lisez-la et croyez au respect de votre vieux fidèle ami qui vous remercie. » Sarah, quelques semaines après, me télégraphiait de Belle-Isle son enthousiasme et demandait à me voir à la fin du mois pour monter ce qu'elle considérait comme une des plus belles tragédies — quant au sujet — qu'il lui avait été donné de lire dans les temps modernes. J'étais fou de joie. Mais nous étions le 2 août 1914! » Des années passèrent et Abel Gance conclut : « Il n'était plus concevable pour moi qu'une autre artiste que Sarah puisse

2. Pendant son séjour à Bruxelles (voir p. 13), il avait écrit une autre pièce en vers *La Dame du lac* (intitulée par certains *Merlin l'enchanteur*), sur le cycle arthurien. Le prélude musical en avait été composé par Roland Manuel.

3. Édouard de Max avait été l'interprète d'un des premiers films d'Abel Gance : *Le Masque d'horreur* (1912). V. p. 17.

interpréter un rôle aussi paroxystique que son génie seul était capable de soutenir et de transfigurer. Or elle venait de subir l'amputation d'une jambe et mon rêve d'interprétation idéale s'effondrait. Je remis *La Victoire* dans mon tiroir[4]. »

C'est chose vaine et quelque peu ingénue de se demander : « Que serait-il arrivé si ?... » et d'échafauder des hypothèses; c'est-à-dire dans le cas présent, si Sarah Bernhardt avait joué *La Victoire de Samothrace*. Sans doute, quoiqu'il ait dit : « Si Sarah Bernhardt avait pu me jouer, il est probable que je n'aurais jamais fait de cinéma[5] », est-ce tout simplement l'homme de lettres qui réparait avec le besoin inconscient de se leurrer soi-même car, à l'heure où il soumettait sa « Fresque tragique » à celle qu'Edmond Rostand avait surnommée « Reine de l'attitude et Princesse du geste », il y avait un lustre que, sous différentes formes, il sacrifiait au jeune dieu-cinéma et que, sans celui-ci, il n'aurait jamais pu toucher Sarah Bernhardt puisque c'était Edouard de Max, interprète d'un de ses premiers films, qui l'avait introduit auprès d'elle.

Irrésistiblement attiré par le Théâtre, il s'était présenté au Conservatoire mais il n'y avait pas été admis[6]. Malgré cet échec il s'était entêté et avait réussi à décrocher un engagement au Théâtre du Parc de Bruxelles. Il y avait passé la saison 1908-1909 au cours de laquelle *La dernière dulcinée* d'Albert du Bois (15 octobre 1908)[7] et *La Patronne* de Maurice Donnay, entre autres, l'avaient compté parmi leurs interprètes. La saison terminée, il était revenu à Paris où, tout en tenant de petits rôles à

4. Inédit; déclaration écrite aux auteurs (1962).

5. Sophie Daria, *Abel Gance, hier et demain*, Éditions La Palatine, Paris-Genève, 1959.

6. Cela tout en gagnant sa vie comme gratte-papiers chez un huissier, Me Benoît, rue Turbigo, puis chez Me Pages et chez Me Bertin, rue Auber.

7. Bulletin de déclaration à la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques.

la Porte-Saint-Martin, à l'Ambigu, à l'Athénée il avait tâté du cinéma où il avait débuté par le rôle du jeune J.-B. Poquelin dans un *Molière* de Léonce Perret. Puis il avait été le frère de Max Linder dans un des innombrables films de celui-ci. Plus tard, n'ayant jamais mis le pied à l'étrier, il devra être un intrépide cavalier et manquera se noyer dans une sorte de « western » de Georges Lacroix tourné à Montigny-sur-Loing. Mais il n'a pas très bonne santé : « Être acteur m'épuise », s'avoue-t-il à lui-même[8]. Pourtant, bien qu'il ne doive jamais résister au plaisir qu'il éprouve à se glisser provisoirement dans un personnage autre que le sien puisque, devenu son maître, il s'attribuera des rôles dans *Napoléon* (Saint-Just) et dans *La Fin du monde* (Le Christ), c'est finalement l'homme de lettres qui l'emporte en lui.

Le cinéma a besoin de sujets. Il les absorbe avec une sorte de frénésie : chez Gaumont comme chez Pathé on « tourne » un film en une journée et, si les prises de vues sont terminées plus tôt que prévu, on commence un autre film sans attendre le lendemain. Abel Gance se met donc à écrire des scénarios. Ce ne sont pas les idées qui lui manquent. Il les place sans peine[9] et les metteurs en scène en sont quelques-uns des meilleurs de l'époque : Louis Feuillade, Albert Capellani, Camille de Morlhon, Henri Pouctal.

C'était non sans hésitation ni appréhension et uniquement parce qu'il voyait en lui un gagne-pain qu'Abel Gance s'était tourné vers le cinéma. Il ne s'était pas trompé : écrire des scénarios lui permettait de vivre plus ou moins bien mais en tout cas mieux qu'à courir après des engagements théâtraux.

8. *Prisme.*

9. « Je viens de vendre à la Société Gaumont, écrit-il dans son *Journal*, deux scénarios intitulés, l'un *Paganini*, pour 40 F, et l'autre, *Un Clair de lune sous Richelieu*, pour 100 F » (*Prisme*).

Mais du même coup, il s'était rendu compte que dans le cinéma comme ailleurs il est plus avantageux d'être patron qu'employé et commerçant qu'artiste. Il créa alors sa propre société de production : *Le Film français* dont la marque est un trèfle à quatre feuilles accouplé avec le blason de la ville de Paris surmonté de sa devise : *Fluctuat nec mergitur* — est-ce un pressentiment de la situation qui sera la sienne des années durant ? — comme celle de Pathé est un coq et celle de Gaumont une marguerite (1911).

C'est une nouvelle facette de sa personnalité qu'Abel Gance révèle là, celle de l'homme d'affaires. Un homme d'affaires assez spécial. Si, en effet, l'artiste qu'il est ne s'est jamais laissé mener par des considérations d'ordre bassement matériel, s'il n'a jamais consenti à faire un film dont il n'avait pas choisi le sujet — et les seuls sujets en face desquels il se sent vraiment à l'aise sont ceux qu'il a conçus — si ce n'est lorsqu'il y était forcé pour ne pas mourir de faim comme ce sera le cas pour la période 1933-1936, en revanche il n'a jamais rejeté les obligations auxquelles « le cinéma-commerce » soumet « le cinéma-art ». « Je ne suis pas entièrement libre, confie-t-il en 1923 à André Lang. Avant d'aborder le film, il faut que je m'engage dans la roue financière et, après avoir tourné le film, il faut passer dans la roue commerciale. Je suis placé entre ces deux roues. Comprenez-vous qu'il ne m'est pas permis de commettre de trop lourdes erreurs. Je ne puis donner mon effort et remplir en quelque sorte ma mission que si les deux roues tournent. Il faut assurer la réussite matérielle [10]. »

Conscient de ces réalités et en parlant aussi raisonnablement, il n'est pas étonnant que, chaque fois qu'il a été son maître, il se soit montré aussi sûr et habile dans la défense de ses droits

10. *Revue hebdomadaire*, juin-juillet 1923.

et de ses intérêts que dans celle de ses idées. N'a-t-il pas su intéresser à son activité des hommes qui n'étaient pas des enfants de chœur en matière de comptabilité et qui, bien que ayant voué leur intelligence au jeune cinéma, n'auraient pas sacrifié à des considérations d'ordre purement artistique, intellectuel ou amical la bonne santé de leurs comptes en banque, tels Louis Nalpas qui, directeur du « Film d'Art » après le départ de Charles Delac mobilisé, fait de lui un de ses metteurs en scène (1914) avant de lui offrir, en 1917, la direction artistique de la maison et surtout Charles Pathé qui, étant le distributeur de la production du « Film d'Art » avait eu à s'occuper des films qu'il y avait faits et qui lui fera suffisamment confiance pour ouvrir dans l'activité de sa maison un rayon de « Production Abel Gance »[11] et qui financera plus ou moins largement plusieurs de ses films[12] sans oublier l'industriel allemand Hugo Stinnes qui fut le premier à s'intéresser financièrement à *Napoléon*. Tout cela malgré la réputation que les bons petits camarades lui ont faite

11. La première manifestation de « la Production Pathé-Abel Gance » sera *L'Atre*, réalisé par Robert Boudrioz sur un scénario d'Alexandre Arnoux, un des très rares films français avant *Goupi-Mains rouges* où l'on ait vu vivre des paysans, non seulement vraisemblables, mais vrais. Quand, au printemps de 1921, Abel Gance ira aux U.S.A. pour la présentation de *J'accuse !* il présentera aussi *L'Atre*, sous le titre *Au Creux des sillons*, à la Société des « United Artists » qui, malgré son insistance, refusera d'en assurer la distribution en Amérique.

12. « On est souvent fort injuste envers les milieux commerciaux cinématographiques et je voudrais dire qu'un homme comme Charles Pathé a fait preuve, jusqu'au moment où il s'est retiré de la bataille, de la plus remarquable intuition et du plus grand bon vouloir. J'ai, pour ma part, toujours trouvé auprès de lui le plus encourageant accueil. » (Déclarations à André Lang, *Revue hebdomadaire*, juin-juillet 1923.) Ce soutien apporté par Charles Pathé à l'œuvre d'Abel Gance a été proclamé par Jean Arroy qui a dédié à Charles Pathé son volume : *En tournant « Napoléon » avec Abel Gance* : « A Charles Pathé qui, en soutenant les efforts d'Abel Gance, a fait plus pour le rayonnement de la cinématographie française dans le monde que tous les autres par leurs discours et leurs promesses. »

d'être un gaspilleur d'argent, réputation parfaitement imméritée qu'il traînera tout au long de sa carrière. « Abel Gance est un poète qui connaît l'heure des trains » a dit un de ses amis : c'est l'amitié qui a raison contre la camaraderie professionnelle.

Voici donc, en 1911, Abel Gance auteur, réalisateur et producteur de films. Il a vingt-deux ans. Et c'est en cette triple qualité que, en quelques mois, il donne quatre films aux écrans. Le premier est *La Digue ou Pour sauver la Hollande* où, comme le Zuyderzee c'est bien loin et que les voyages coûtent cher, il fait tremper, deux longues journées durant, Pierre Renoir dans les eaux du réservoir municipal de la rue Lauriston. Puis viennent *Le Nègre blanc* où il redevient acteur avec Jean Toulout pour partenaire. *Il y a des pieds au plafond*, parodie de film policier et *Le Masque d'horreur* pour lequel il ouvre les portes du studio du « Film d'Art » à Edouard de Max qui, nous l'avons dit, présentera *La Victoire de Samothrace* à Sarah Bernhardt [13].

Le sujet du *Masque d'horreur* mérite à plus d'un titre d'être résumé en quelques lignes, d'abord parce qu'il montre qu'à l'époque le sens critique des spectateurs n'était pas très développé et aussi parce qu'il donne une idée du romantisme de l'auteur, un romantisme qui ne craignait pas d'aller s'exaspérer du côté du théâtre du Grand Guignol dont les spectacles justement dits « d'horreur » faisaient courir tout Paris : un sculpteur a, des années durant, cherché à modeler un masque qui exprime l'horreur portée à son paroxysme. A cette vaine recherche son

13. Producteur, Abel Gance le redeviendra chaque fois qu'il en aura l'occasion et c'est comme tel que, entre autres, il soutiendra en 1928 Jean Epstein pour *La Chute de la maison Usher*, d'après Allan Poe, dont Marguerite Gance était la vedette féminine auprès de Jean Debucourt et de Charles Lamy.

esprit s'est déséquilibré. Ne trouvant pas de modèle qui le satisfasse, il se prend lui-même pour modèle en se plaçant devant une glace, s'empoisonne et *tandis que le poison agira, il travaillera.* Et pour que l'horreur soit à ses yeux complète, il s'ouvre une veine du poignet et colore de son sang le verre de la lampe qui l'éclaire. *Il boit le poison et la glace nous reflète sa figure à chaque instant plus hâve et plus crispée. Le masque avance : c'est le summum de l'horreur. Le masque devient fantasmagoriquement ressemblant sous cette lumière rouge! L'œuvre géniale est achevée. Le fou, chancelant, embrasse éperdument son œuvre! Que lui importe de mourir maintenant? Éperdu, heureux, il meurt après avoir embrassé le chef-d'œuvre tant poursuivi et enfin réalisé*[14]. Pour atteindre l'effet cherché, une importante partie des images du positif servant à la projection avait au développement été teintée chimiquement en rouge. On ne peut pas dire qu'il n'y avait pas là hardiesse de conception et hardiesse d'exécution. On ne peut pas dire non plus qu'Abel Gance n'a pas été sage en se libérant de telles outrances.

C'est alors que Louis Nalpas lui accorde un crédit de cinq mille francs pour faire un film dans ses studios du « Film d'Art » : *Les Morts reviennent* qui, avant d'arriver devant le public, devient : *Un Drame au château d'Acre.* De la part d'un homme comme Louis Nalpas c'était là la preuve qu'Abel Gance n'était déjà plus n'importe qui. Ce film ayant été favorablement accueilli, Nalpas, grand seigneur, renouvelle l'expérience. Cette fois Abel Gance crut qu'il pouvait se laisser aller à être lui-même et que, le Cinéma étant évidemment fait pour autre chose que raconter des *Drames au château d'Acre,* il allait pouvoir « faire du Cinéma ». Il choisit parmi ses nombreux scénarios

14. Les phrases en italiques sont extraites du texte de présentation du film aux exploitants (cité par Henri Fescourt, *La Foi et les Montagnes*).

en instance, un de ceux qui lui plaisaient le mieux : *La Folie du Docteur Tube* où, le héros de l'histoire étant un savant qui a trouvé le moyen de décomposer les rayons lumineux, l'occasion lui était offerte de s'évader du réalisme et de montrer les choses autrement que sous les apparences auxquelles l'homme de la rue est habitué. Mais il était trop pressé : les déformations à la mise au point desquelles, en usant pour la première fois de miroirs convexes et concaves, il avait consacré tant d'intelligence, tant d'ingéniosité, tant de prescience et d'exacte compréhension des ressources de la technique cinématographique, tant d'amour et tant de foi, Louis Nalpas estima que le public n'était pas mûr pour les accepter et que le film risquait de recevoir un accueil dénué d'aménité : *La Folie du docteur Tube* ne sortit pas des tiroirs du « Film d'Art ». Révélant une nouvelle facette de sa personnalité, celle du chercheur, du technicien, de l'innovateur imaginant et combinant des procédés insoupçonnés de l'imaginatif Georges Méliès lui-même, Abel Gance s'était montré trop audacieux. Il lui fallut se résigner à ne pas vouloir être en avance sur son temps et les autres films qu'il réalise en 1916 sont plus sages, plus conformistes qu'il s'agisse de *L'Héroïsme de Paddy*, film patriotique où, comme dans *La Folie du docteur Tube* il a pour interprète Albert Dieudonné qui, dix ans plus tard, sera son Bonaparte ou encore de *Barberousse*[15] qui reposait sur les robustes épaules de Léon Mathot, grande vedette de la Maison Pathé que Charles Pathé avait prêté à Nalpas, Léon Mathot que l'on retrouve dans trois autres films d'Abel Gance :

15. *Barberousse* contait l'ingénieuse histoire d'un journaliste, avide de fournir à tout prix à ses lecteurs des nouvelles sensationnelles, qui, afin d'être le premier à en parler, commet des méfaits et des crimes plus ou moins mystérieux, situation dont on retrouvera, quarante ans plus tard, le point de départ et les péripéties essentielles, à peine modifiées, dans un des films américains de Fritz Lang, *Beyond Reasonable Doubt* (*L'Invraisemblable Vérité*).

Les Gaz mortels (appelé parfois : *Brouillard sur la ville*), *Le Droit à la Vie* et *La Zone de la Mort* (1917) qui attira sur son auteur l'attention clairvoyante et plus que sympathique de Louis Delluc[16].

La guerre, on le voit, n'a pas interrompu l'activité d'Abel Gance, son état de santé ne lui permettant pas de revêtir l'uniforme. Pourtant, en 1917, il est mobilisé dans les services auxiliaires et, après avoir été ballotté de bureau en bureau, il finit par être affecté à « la Section Photographique et Cinématographique de l'Armée ».

La Direction, les services techniques et administratifs de celle-ci étaient installés au Palais Royal dans des locaux appartenant à la Direction Générale des Beaux-Arts et dans des baraquements en bois construits dans la grande cour derrière le Conseil d'État et ses services d'information et de propagande auxquels j'appartenais à « la Maison de la Presse » 3, rue François Ier. Tous les matins, avant d'aller à mon bureau de la rue François Ier, je passais pour le rapport au Palais Royal. C'est là que j'ai connu Abel Gance et je n'ai pas besoin de fermer les yeux pour le revoir dans une grande pièce où la lumière n'entrait que chichement par des fenêtres donnant sur la galerie de Valois. Il était sagement installé à une petite table de bois blanc voisinant avec d'autres tables occupées par Marcel L'Herbier et Jaque Catelain. Que faisaient-ils exactement tous les trois ? Je ne l'ai jamais su, ne le leur ayant jamais demandé parce que, à l'époque où je les voyais là, ce qu'ils pouvaient faire m'était indifférent et que, plus tard, je m'en suis bien gardé, préférant me dire qu'ils préparaient le cinéma de l'avenir[17].

16. Cf. notre *Panorama critique* en seconde partie du présent volume.
17. Souvenirs personnels de René Jeanne.

Avec une charmante franchise, Marcel L'Herbier a confessé[18] que c'était son passage à « la Section Photographique et Cinématographique de l'Armée » qui lui avait fait découvrir ce qu'était, ce que pouvait être l'art des images animées » et, témoignage de gratitude, c'est au lieutenant Pierre Marcel, chef de la Section qu'il a dédié son premier film *Rose-France* (1919). On aimerait en dire autant d'Abel Gance mais ce serait fausser la vérité au profit de la légende car, sans forcer le sens des mots, on pouvait déjà le regarder comme un auteur de films chevronné. L'administration militaire allait d'ailleurs très vite en fournir la preuve en estimant qu'il rendrait plus de service derrière une caméra aux studios de Neuilly que sous l'uniforme rue de Valois.

En effet, le cinéma français était alors dangereusement anémique et il tournait au ralenti. Les studios qui, au mois d'août 1914 avaient été réquisitionnés pour servir de cantonnements ou de dépôts de matériel, avaient bien été rendus à leur destination naturelle mais ils manquaient de personnel et on s'était rendu compte qu'il fallait des films pour distraire les permissionnaires et maintenir le moral de la population civile. Le « Film d'Art » demanda à récupérer Abel Gance. Étant donné la récente activité de celui qui en était l'objet, cette demande fut accueillie favorablement et Abel Gance fut mis en sursis afin de faire des films. Ce fut donc un soldat de 2e classe en sursis qui donna à l'art cinématographique *Mater Dolorosa*, *La Dixième Symphonie* et *J'accuse!*

★

C'est ici que commence vraiment l'œuvre d'Abel Gance.

18. Avant-propos au *Bréviaire du cinéma*, de Charles Ford, J. Melot, édit., Paris, 1945.

Si l'on ne regarde que son scénario, *Mater Dolorosa* n'est rien de plus qu'un de ces drames se déroulant dans la grande bourgeoisie comme Georges Ohnet en a développé dans ses romans et Paul Hervieu sur les planches de la Comédie-Française pour Mme Bartet et de Feraudy et Le Bargy, comme Gabrielle Robinne encadrée d'Alexandre et de Gabriel Signoret, dans les années 1912-1914, en a animé sur les écrans en d'innombrables moutures sous la direction de René Le Prince et de Camille de Morlhon, drame noué avec adresse encore que bien conventionnellement autour d'un enfant qu'un père arrachera à sa mère si elle ne lui avoue pas le nom de son amant. Rien là d'original. On est même tenté d'y regretter, comme on le regrette pour *Forfaiture* de Cecil B. de Mille, une tendance mélodramatique sur laquelle la remarquable interprétation d'Emmy Lynn et de Gémier réussissait à faire illusion. Rien d'original non plus dans la forme, aucune innovation technique comme dans *La Folie du docteur Tube*, mais une mise en pages des images, un art dans l'utilisation de la lumière et, plus encore peut-être, un mouvement, une progression dans la conduite de l'action qui entraînait le spectateur et ne lui permettait pas de se rendre compte que sa bonne foi était surprise, que, jouant avec lui comme le chat avec la souris, l'auteur en homme de théâtre en pleine possession de son métier, le menait vers le but qu'il s'était fixé par des chemins plus ou moins contestables. Le grand public ne résista pas à tant d'émouvant savoir faire : *Mater Dolorosa* fut un grand succès, le plus grand du cinéma français des années 1917-1918.

Il y a plus d'ambition, sinon de prétention dans *La Dixième Symphonie*. Plus d'audace aussi. Le titre beethovenien qu'Abel Gance avait donné à son film laissait bien voir qu'il avait l'intention d'y accorder un rôle à la musique. Il avait, en effet, demandé à un jeune musicien, Michel-Maurice Levy d'écrire pour lui une

partition originale : idée intéressante dont on dit souvent qu'Abel Gance fut le premier à l'avoir eue. Ce n'est pas exact et Abel Gance a dans l'évolution de l'art cinématographique suffisamment de mérites pour qu'on soit gêné de lui en attribuer un qui ne lui appartient pas. C'est, en effet, dès 1908 que les fondateurs du « Film d'Art », les frères Lafitte avaient demandé à Camille Saint-Saëns de composer une partition originale pour leur premier film : *L'Assassinat du duc de Guise*, partition qui devait être exécutée par l'orchestre de la Salle Charras pour accompagner la projection du film. Mais ce n'était pas seulement de cela qu'il s'agissait pour *La Dixième Symphonie*. Ici, la musique devait non seulement être étroitement mêlée à l'action dont le personnage principal était un compositeur de génie mais exprimer les sentiments de celui-ci et influencer le comportement de ses partenaires. Cette collaboration qu'Abel Gance essayait d'établir entre le cinéma et la musique pouvait apparaître comme une bien grande hardiesse à certains qui n'avaient jamais envisagé la possibilité d'une telle collaboration et ne voyaient dans la musique qu'une sorte de fond sonore composé de rengaines à toutes fins capable de couvrir le bruit causé par le fonctionnement de l'appareil de projection. La plupart des salles ne disposaient donc pas des moyens d'assurer convenablement l'exécution de la partition de l'œuvre de Michel-Maurice Levy. Le succès commercial de *La Dixième Symphonie* ne fut donc peut-être pas aussi grand que celui de *Mater Dolorosa* en dépit de l'interprétation de Séverin-Mars qui s'y révéla grand acteur d'écran, d'Emmy Lynn et de Jean Toulout. Mais aucun de ceux qui rêvaient d'un meilleur, d'un « autre » cinéma ne s'y trompa. Ce qui ne veut pas dire que *La Dixième Symphonie* fut une œuvre sans défaut : Abel Gance y cédait notamment à quelques-unes des faiblesses que l'on retrouvera tout au long de son œuvre : goût du lyrisme et du symbole — souvent trop facile — com-

plaisance envers sa propre inspiration, amour de la littérature se traduisant par des citations bien inutiles dans les sous-titres[19]. En revanche, il avait cinématographiquement tiré de la musique des effets intéressants dont on ne retrouvera l'équivalent que dans *La Roue* et *Un grand amour de Beethoven*. Sur ce point comme sur tant d'autres Abel Gance est un précurseur.

Dès lors, l'attention sympathique de tous ceux qui espéraient que, un jour, le cinéma français reprendrait sur le marché mondial la place qu'il avait occupée avant 1914 était restée fixée sur Abel Gance et *J'accuse!* qui parut au lendemain même de l'armistice allait donner à tous ceux-là une raison nouvelle de penser qu'en Abel Gance le cinéma français avait un champion capable de tenir tête à un Griffith, à un Th. H. Ince, à un Sjöström dont les œuvres qui commençaient à aborder aux écrans français ouvraient à tous les amateurs de cinéma des perspectives nouvelles.

Comme *Mater Dolorosa*, *J'accuse!* n'est, quant à son sujet,

19. Sur ce point, Abel Gance s'est expliqué de façon précise dans sa conversation avec André Lang : « Pourquoi ces longues citations ? — Parce que, lorsque naît le symbole, il est besoin de le souligner dans l'esprit populaire, d'ouvrir au public d'autres fenêtres sur des horizons nouveaux, de lui montrer le chemin qui reste à parcourir de l'idée suggérée par l'image à l'idée exprimée par le style. — Pourquoi ne pas chercher à obtenir ce résultat vous-même et seul ? Pourquoi ne pas substituer à ces textes qui ne semblent pas toujours s'imposer des textes qui soient vôtres et dans le ton de vos images ? — Parce qu'on ne voudrait pas comprendre et qu'on rirait. Avec les citations de ces maîtres, je suis tranquille. On peut en nier l'opportunité ou l'utilité; on ne peut condamner la citation elle-même qui demeure inattaquable. — Cependant ce scrupule discutable crée dans votre œuvre une rupture d'équilibre qui peut conduire jusqu'au malaise. On passe d'un monde dans un autre et c'est fâcheux. — Oui, peut-être est-ce une faiblesse que de vouloir ainsi étayer mes idées de telles autorités et je me rends compte que souvent les citations n'ajoutent rien au film. Je persiste pourtant à les préférer à mon texte, convaincu qu'on me reprocherait alors bien davantage mes intentions symboliques. » (*Revue hebdomadaire*, juin-juillet 1923.)