

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

31 | 2000

Abel Gance, nouveaux regards

Le celluloïd et le papier

Les livres tirés des films d'Abel Gance

Alain Carou



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/62>

DOI : 10.4000/1895.62

ISBN : 978-2-8218-1038-9

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2000

Pagination : 103-128

ISBN : 2-913758-07-X

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Alain Carou, « Le celluloïd et le papier », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 31 | 2000, mis en ligne le 06 mars 2006, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/62> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.62>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

Le celluloïd et le papier

Les livres tirés des films d'Abel Gance

Alain Carou

- 1 Les rapports de la culture audiovisuelle naissante avec la culture littéraire, et plus largement avec la culture de l'imprimé, ont atteint dans la France des années vingt une richesse rare, faite de conflits, d'alliances, d'emprunts, d'hommages, d'instrumentalisations. L'adaptation en est une des principales modalités : adaptations d'ouvrages littéraires au cinéma, mais aussi adaptation des films en textes, sous forme de scénarios édités ou plus souvent de récits romancés, publiés en feuilleton dans les journaux, en fascicules ou en volumes. Ce second phénomène, considéré avec beaucoup moins d'intérêt que le premier, revêt pourtant une importance historique considérable à tous égards : sur le plan économique, avec l'émergence des premières synergies entre industries culturelles et d'une logique de « produit dérivé » ; sur le plan de la réception et de la mémoire du spectateur, qui subissent l'influence de ces lectures préalables ou postérieures à la vision ; sur le plan créatif même, ainsi que l'on va s'en apercevoir. Pratique anti-cinématographique, purement mercantile ? L'exemple d'Abel Gance nous invite à en douter et à interpréter la mise en livre de ses films à la lumière de ses idées et de sa stratégie artistiques.

L'idée originelle

- 2 En 1916, Abel Gance, âgé de vingt-sept ans, se trouve à la croisée des chemins. Comme la majorité des auteurs de scénarios de cette époque, il a des ambitions d'auteur dramatique. Il travaille notamment à une *Victoire de Samothrace* qu'il espère voir représentée. Certes, son attitude vis-à-vis du cinéma a évolué. Ses premiers travaux cinématographiques, à partir de 1907 ou 1908, avaient une motivation purement alimentaire. Puis quelques-uns de ses scénarios ont été vendus à un bon prix, notamment à la SCAGL, et l'ont fait sortir de l'anonymat, décidant d'une inflexion de sa stratégie de carrière. En 1912, il a créé sa propre société, le Film Français, et après l'interruption de la production cinématographique au début de la guerre, il cherche à se lier durablement avec le Film d'Art.
- 3 Il ne faudrait pas en déduire qu'il a décidé de se vouer au cinéma. Au milieu des années 1910, les ressources de la mise en scène et du montage commencent tout juste à être

soupçonnées et le statut d'auteur n'est pas reconnu au metteur en scène. Dans ces conditions, l'ambition de créer et d'être reconnu grâce au cinéma – ambition dont Gance sera l'un des inventeurs – ne peut s'affirmer qu'au fil d'un chemin semé de doutes. Quelques passages relevés dans son carnet en 1915-1916 attestent ce cheminement heurté :

Je dois arriver à gagner beaucoup d'argent avec le cinématographe. Il n'est pas indispensable que ma *Victoire* soit jouée [...] mais je sens que je verrai cette œuvre un jour sur une grande scène. [septembre 1915]

Peut-être pourrai-je parler plus tard aux hommes avec le cinématographe. [septembre 1915]

Le cinématographe a développé en moi un côté d'homme cupide qui n'existait pas – et qui ira en s'accroissant si ma volonté ne se met pas en travers. Depuis un an je suis au Film d'Art – et je n'ai pas eu depuis une pensée intéressante. [12 mars 1916]

[...] le cinématographe comme moyen de subsistance – la philosophie comme moyen de recherche et d'évolution et le théâtre comme moyen d'expression. [mars ou avril 1916]

[...] il me faut prouver à moi-même que je suis toujours l'homme de la *Victoire de Samothrace* [...] [avril 1916]

Le 27 avril 1916 – après plusieurs longues causeries avec mon directeur [Louis Nalpas, directeur artistique du Film d'Art] sur le cinématographe – j'arrive exactement à reprendre mes idées du début – mes larges idées sociales. Le pain – etc. De l'ampleur et de l'audace dans les vues. Il est incontestable que j'ignorais alors les ressources de ce nouvel art.

Je me reconnais à peine, me débattant pour vivre dans l'explication embarrassée d'un scénario qui absorbe une part de mes forces créatrices quand je sais pertinemment que cette part sera gâchée – et méconnue complètement. [27 juin 1916]¹

4 À travers ces courts passages, on perçoit bien ce qui déchire Gance : il gagne confortablement sa vie mais il se sent insensiblement dépossédé de sa personnalité, dénaturé par son travail, éloigné de sa vocation première ; il ne parvient à placer ses espoirs dans l'art naissant que de manière épisodique, à la suite d'une conversation réconfortante par exemple.

5 C'est dans cet état d'esprit qu'il jette par écrit un nouveau projet, sous une forme plus développée que d'ordinaire :

Le 8 octobre [1916] – Il me vient une excellente idée qui aura un très gros avenir – j'en suis persuadé – mais là-dedans comme dedans la stéréoscopie cela aura encore été à moi de voir clair pour les autres. La faiblesse du film vient surtout de ce que, disparu de l'affiche, il disparaît presque de la mémoire – la force du théâtre vient de ce que la belle pièce redonne encore plus de joie si possible à être relue chez soi tranquillement – ce qui permet d'en dégager les beautés que l'ambiance du théâtre masque souvent. Faire ainsi avec mes films. Les écrire très artistiquement – et les illustrer avec les photos du film – et dire sur l'écran : « Le drame de M. Gance paraîtra dans la collection... La semaine prochaine avec illust[rations] du film ». Le succès serait certes très grand pour les films d'envergure. Je pourrais réunir ainsi par an une dizaine de beaux contes qui, réussissant littérairement, redonneraient une nouvelle force aux films que l'on reverrait avec plaisir. Imaginez une *Aphrodite* filmée avant le roman. Ne reverrait-on pas après l'*Aphrodite* filmée avec encore plus de plaisir, en sachant que le même auteur a participé aux deux succès de son idée énoncée sous des formes presque contraires. Belle synthèse à obtenir. Le roman et l'écrivain se complétant [sic]. Je dis l'idée à Nalpas qui en marque la bonne compréhension.

A.G. 8 Oct.²

- 6 Ce projet vise en fait rien moins qu'à remédier à la grande faiblesse que Gance trouve au cinéma : sa fugacité, qui condamne à l'oubli tout effort artistique. Il veut en fixer les beautés et les livrer à la contemplation paisible de la lecture, prenant pour modèle l'édition des textes dramatiques. Cette idée présente en outre l'avantage – jamais négligeable pour Gance – de pouvoir lui rapporter de l'argent. On a là un excellent exemple de la manière dont le jeune Gance se construit une vocation cinématographique : en y réinvestissant des aspirations et des valeurs associées au théâtre de son temps. Pour autant, il a déjà conscience de l'irréductibilité foncière du cinéma (ou en tout cas du cinéma qu'il veut pratiquer) au langage verbal. Il ne peut y avoir de système d'équivalences entre deux « formes presque contraires ». En cela, l'idée de Gance a peu à voir avec les récits de films à épisodes (ou « romans-cinéma ») publiés en feuilletons dans les journaux à partir de 1915. C'est l'écart et même la complémentarité des deux moyens d'expression qui lui font penser qu'il tient une clé de l'expression totale – ou, comme il dit, de la « synthèse » – à laquelle il aspirera sans cesse. Il n'est pas anodin qu'il fasse allusion à la stéréoscopie appliquée au cinéma : il cherchera toujours à élargir les dimensions du cadre cinématographique, que ce soit par le relief, la surimpression, le triple écran. Même s'il ne fait pas la comparaison, risquons-la : Gance envisage aussi le film publié comme un moyen d'ajouter une dimension supplémentaire à ses images.

J'accuse, ou le temps des expériences

- 7 Il semble que le projet de Gance n'ait pas connu de réalisation concrète avant *J'accuse*, en 1919. Le film fait l'objet d'un supplément illustré au journal *l'Afrique du Nord*, sur le format de *la Petite Illustration théâtrale*. L'adaptateur est Edmond Gojon, un romancier et poète d'Algérie³. Si cet écrivain n'est pas connu pour avoir fait partie des proches de Gance⁴, on peut en revanche soupçonner l'intervention de ce dernier dans la conception visuelle du fascicule. Son portrait en médaillon orne le frontispice, précédant les photographies des trois principaux interprètes dans leur rôle. Cette mise en valeur du metteur en scène est sans précédent dans un film raconté et à une époque où les noms des grands maîtres commencent seulement à être assimilés par le public averti. Elle a pour corollaire un respect de l'image cinématographique tout aussi inconnu des publications ordinaires. Le texte de Gojon a en effet pour vis-à-vis des photographies pleine page de belle qualité, ni retouchées ni apparemment recadrées.
- 8 C'est également à *J'accuse* qu'il faut associer la première publication d'un scénario « brut ». Dans un numéro spécial de l'hebdomadaire *Filma* consacré à Abel Gance en 1920 est reproduit le découpage intégral de la troisième partie du film⁵. Quelques passages évoquant l'impression visuelle recherchée sont de type littéraire, mais le reste est dominé par le vocabulaire technique : cadrages, fondus, cartons à insérer, etc. Alain et Odette Virmaux, auteurs d'une belle étude sur le « ciné-roman », interprètent cette nouveauté comme le signe « qu'une fraction du public appelait de ses vœux autre chose que les “films racontés” »⁶. Il est permis d'en douter, car une courte introduction ne laisse aucun doute sur l'objectif poursuivi :

Les spectateurs qui ont suivi avec émotion la projection de cette œuvre liront avec un vif intérêt le plan de ce film, tel qu'il a été conçu par l'auteur et dont les circonstances n'ont pas permis la réalisation intégrale. Les curieux d'art cinématographique verront le travail considérable qu'est le « découpage » d'une production de ce genre, véritable écriture mathématique où rien de ce qui doit être « tourné » n'est laissé au hasard.

- 9 Manifestement, ce scénario n'a pas vocation à faire (res)surgir des visions du film sous les yeux du spectateur, mais à satisfaire une curiosité d'ordre technique⁷. Sa publication est du même ordre que les fréquents articles dans lesquels la presse spécialisée prétend « dévoiler les coulisses du tournage » ou « les secrets de fabrication » d'un film. L'introduction suggère même au lecteur de voir en ce document la démonstration de la maîtrise *a priori* de Gance sur son film. Elle contribue modestement à installer la figure du visionnaire démiurge qui « ne laisse rien au hasard ».
- 10 En 1922 sort une version tronquée de *J'accuse*, qui fait connaître le nom de Gance auprès du grand public et à l'étranger. Les éditions de la *Lampe Merveilleuse* profitent de l'occasion pour publier un récit d'une centaine de pages. Il faut dire quelques mots de cette marque. Elle a été créée en 1921 par Louis Nalpas, après qu'il eut quitté les studios de la Victorine pour n'avoir pas obtenu les moyens de ses ambitions. Le nom choisi n'est certainement pas étranger à ses origines levantines, et l'idée elle-même doit sans doute un peu à Gance qui l'en a entretenu dès 1916. La Lampe Merveilleuse est hébergée par les Éditions de la Sirène, que dirige Paul Laffitte, toujours passionné de cinéma malgré son échec au Film d'Art et à la Compagnie des Cinémas Halls en 1908-1909⁸. Le critique Léon Moussinac, démissionnaire de *Comœdia Illustré*, en assure la direction littéraire. Celle-ci sera de courte durée puisque seuls trois livres seront publiés. Le premier est probablement le plus abouti. Il s'agit d'*Eldorado*, de Marcel L'Herbier, adapté par Raymond Payelle (pseudonyme de Philippe Hériat, acteur de cinéma, futur romancier et membre de l'académie Goncourt)⁹. Le troisième et dernier titre sera *les Aventures de Robinson Crusoe*, réécriture de Daniel Defoë présentée d'une manière comparable à celle des films complets de Tallandier ou Ferenczi.
- 11 *J'accuse* est le second titre publié par la *Lampe Merveilleuse*. Curieusement, il n'est pas signé. Sa réclame pourrait avoir été soufflée à l'éditeur par Gance lui-même, tant elle fait écho aux carnets intimes. Avec force, elle pointe le besoin d'un texte comme pierre de touche de la mémoire des films :

Un film comme *J'accuse* est une chose si riche, si touffue, qu'il n'est pas mauvais d'en avoir à portée de la main un souvenir concret, matérialisé, auquel l'on puisse confronter les images que la projection en a laissées en nous. C'est ce souvenir matériel que les éditions de la Lampe Merveilleuse vont nous permettre de conserver dans notre bibliothèque sous forme d'un élégant volume abondamment illustré de scènes empruntées au film. Le texte de ce volume est volontairement sobre, chacune de ses lignes n'est que l'analyse d'une image du film, si bien que l'ensemble n'est pas un roman, à peine un récit, mais donne bien plutôt l'impression d'avoir été le fil d'Ariane qui a guidé M. Abel Gance à travers la mise en scène de son admirable film. La lecture pourtant ne cesse d'en être émouvante et cette constatation est sans doute encore un hommage rendu à la valeur de ce film qui, à l'heure actuelle, est un des chefs-d'œuvre de l'art cinématographique.¹⁰

- 12 Le texte de ce « quasi-récit » qu'est *J'accuse* cherche visiblement à se rapprocher du rythme d'un découpage. La phrase, courte, se cantonne presque toujours à la description des faits et à une analyse succincte des raisons d'agir des personnages. Outre un portrait de Gance en frontispice, les 46 planches hors texte sur papier glacé font la part belle à la représentation du cinéaste au travail (par exemple : « Abel Gance règle avec des squelettes les apparitions de la danse macabre au-dessus des combattants »). La légende decode et invite à admirer les images emblématiques, telle celle-ci : « 4 000 soldats agenouillés forment les lettres vivantes et implacables du mot "J'accuse" ». Cette dernière adaptation de *J'accuse* présente déjà quelques caractéristiques des publications à venir : partenaires de confiance, recherche d'un

compromis entre récit et fidélité à la forme cinématographique, célébration du génie du cinéaste.

La Roue, ou l'adaptation comme hommage critique

- 13 Tourné à partir de 1921, sorti en 1923 après une longue attente, *la Roue* est adapté par Ricciotto Canudo pendant l'année 1922¹¹. Le poète futuriste, théoricien précoce d'un art de l'écran, fondateur du Club des Amis du Septième Art (CASA), est lié à Gance depuis 1911¹². En 1921, il invite déjà celui-ci à le laisser imprimer le scénario de *la Dixième Symphonie* (1919) pour « inaugurer » la collection qu'il doit diriger à la Renaissance du Livre, « Les plus beaux scénarios du cinéma français ». « Je compte sur votre amicale collaboration », lui écrit-il, « pour le lancement idéal de cette collection. Elle est destinée, vous le savez, à la défense et illustration et à la plus grande gloire du Film français, dont vous êtes un sommet clair.¹³ » Cette collection de scénarios ne verra en fait pas le jour et reporte la collaboration des deux hommes.
- 14 Curieusement, c'est l'éditeur populaire Ferenczi qui publie les trois volumes de *la Roue* dans la collection des « Grands Romans-Cinéma ». Cet exemple montre bien la relative porosité des hiérarchies culturelles naissantes au cinéma : *la Roue* est au plus haut point un « film d'auteur » et vise néanmoins la conquête d'un très large public. Dans un avant-propos, Canudo, attaché (tout comme Gance) à une éthique de la création individuelle, anticipe les critiques : « Il peut paraître étrange qu'un écrivain, qui s'en défendit toujours, par principe, mette ici sa pensée au service de la pensée d'autrui. » Il rejette l'idée de collaboration artistique, mais en l'occurrence, écrit-il, il s'est reconnu dans la « vision de l'œuvre [achevée] d'un autre » parce qu'elle répondait à ses « propres penchants esthétiques ». *La Roue* est pour lui le premier film de la « psychologie des foules », qui cherche à « remplacer la figuration artistique de la passion individuelle par l'évocation des collectivités auxquelles et desquelles ils participent. Une vie immense grouille autour des millions d'êtres que le train, comme un geste implacable du destin des distances, remue, brise ou allonge à travers les espaces ». Cet éloge appuyé se double d'une dimension critique, nécessairement discrète, vis-à-vis de la mise en scène de Gance et vis-à-vis du cinéma en tant que tel. Canudo a exprimé dans d'autres textes ses réserves sur *la Roue*, où il trouve beaucoup du « fatras mélodramatique » des vieux romans-feuilletons¹⁴. Sur ce point, il est d'ailleurs en phase avec l'appréciation dominante de la critique. Aussi, quand il écrit que « Gance a tenté le premier cette synthèse au cinéma » dans son avant-propos, le mot « tenté » doit-il être entendu avec son poids de réserves quant au résultat. De manière tout aussi voilée, Canudo trace les limites de l'art muet :
- Les « faits » sont un aboutissant visible de mille raisons, de mille causes subtiles et lointaines, qui composent les nuances d'âmes déterminant un « acte ». Le cinéma, essentiellement visuel, ne saurait toujours le rendre. Je les ai cherchées autour de l'œuvre d'Abel Gance. Ce livre est de la sorte moins l'adaptation, ou le récit du film, que sa synthèse psychologique, exprimée par l'organe plus souple de la parole.
- 15 La posture prise par Canudo est tout à fait caractéristique de sa manière d'aborder le cinéma. Alors que les intellectuels « convertis » au cinéma de fraîche date expriment souvent leurs goûts et leurs dégoûts de manière catégorique, lui a coutume de ménager le cinéma tel qu'il est et, réciproquement, ne se laisse pas déborder par ses enthousiasmes, remettant en perspective les progrès artistiques de l'art naissant¹⁵. Le roman de *la Roue* se justifie par l'admiration de son auteur pour le film, mais son propos est d'en pallier les carences. Cette approche de la complémentarité entre littérature et cinéma diffère sensiblement de celle de Gance. En dépit d'atours avant-gardistes,

l'adaptation de Canudo anticipe simplement les novélisations « à la française » de la deuxième moitié des années vingt, qui revendiquent leur caractère romanesque et dont toute l'ambition consiste à approfondir la matière humaine du film.

Napoléon, ou le couronnement éditorial

- 16 Monument du cinéma français des années vingt, *Napoléon vu par Abel Gance* se distingue aussi par sa valorisation éditoriale : pas moins de trois livres vont être tirés de ce film, dont un – le premier – sans équivalent en son temps.
- 17 Ce n'est évidemment pas le lieu de revenir en détail sur les péripéties du tournage. Rappelons seulement qu'il débute en janvier 1925, s'interrompt après le krach de l'empire de Hugo Stinnes en juin 1925, reprend en janvier 1926, et qu'enfin le 30 juillet 1926 la Société générale de films signe un traité d'exploitation du film avec la Gaumont-Métro-Goldwyn. Avant même l'accomplissement de cette formalité, Abel Gance s'est mis d'accord avec la librairie Plon sur les termes d'un contrat d'édition¹⁶. Selon l'acte officiellement signé le 7 décembre 1927, Gance cède le scénario de son film et « un récit établi d'après le scénario, à paraître dans la Collection du Film avec les photographies tirées du film nécessaires à l'illustration de ce volume, qui seront fournies gracieusement ». Éditeur prudent mais confiant dans le succès de ce film, Plon fait « une exception [...] au principe de notre collection qui est de n'accepter que des romans déjà parus en librairie et ayant fourni ultérieurement des scénarios de film »¹⁷. Le tirage minimal est fixé à 6 000 exemplaires pour le scénario (édité dans la collection à 16 francs) et à 30 000 pour le récit du film. Le bordereau du dépôt légal indique que le scénario de *Napoléon* a en fait été mis en vente avant la signature du contrat, très exactement le 28 novembre 1927, soit deux semaines seulement après la sortie du film en salles, et tiré à 7 000 exemplaires.
- 18 Le statut de ce texte pose problème, compte tenu des multiples versions du scénario et du film lui-même. Dans la réédition érudite publiée par Bambi Ballard en 1991, les plans conservés, perdus ou coupés au montage sont clairement identifiés¹⁸ ; mais l'origine du texte reste elle-même assez énigmatique, hormis une mention de date (3 décembre 1925). Or, les archives Gance renferment sous forme dactylographiée le début de ce scénario, précédé d'un avertissement en date du 4 décembre 1925 :
- Cette nouvelle version a été construite pour des fins dissemblables et je prie de ne pas considérer la longueur totale en raison des trois buts différents cherchés. Il y aura en effet trois versions :
- une version dramatique européenne
 - une version dramatique anglo-saxonne
 - une version historique
- L'examen bien compris des nécessités commerciales internationales d'une part, et des nécessités artistiques et historiques d'autre part – pour les lycées, collèges, etc. – m'a amené à cette conception, fruit de longues réflexions. Et je ne pense pas qu'on doive s'en écarter sous aucun prétexte.
- 19 Ce scénario date donc de la période où Gance cherchait à reprendre son tournage interrompu et il correspond à une sorte de film fictif, synthèse des trois versions, correspondant à trois publics distincts, qu'il avait en projet à ce moment. Henri-Pierre Roché, le futur auteur de *Jules et Jim*, a pris une grande part à son écriture, bien qu'il ne soit pas crédité dans le livre. Peut-être a-t-il rencontré Gance à la Sirène – il y a publié un *Don Juan* sous le pseudonyme de Jean Roc. En 1924, il a proposé à Gance de lui apporter son aide sur l'écriture de *Napoléon*, précisément pour rendre le film exportable dans les pays anglo-saxons¹⁹. Ses cahiers conservés à l'université d'Austin (Texas)

indiquent qu'il a terminé ce travail en août de la même année²⁰. Dès la réception du premier à-valoir de 12 500 francs, Gance en reverse à Roché 50 %, comme pour une collaboration littéraire, ce qui prouve l'importance de sa contribution.

- 20 Le texte publié par Plon reprend, on l'a dit, l'essentiel du scénario de décembre 1925. Toutefois, les données techniques (cadrage, fondu, mouvement de caméra, mention d'intertitre, etc.) ont été systématiquement laissées de côté, de sorte que seule reste la description concise et généralement objective de chaque plan l'un après l'autre, à la façon dont un spectateur les verrait à l'écran. La force d'évocation de ce texte est évidente. Citons par exemple le célèbre plan d'ouverture :

De la neige partout. Un mur de neige au premier plan. Peu à peu le CHAPEAU célèbre émerge *comme un soleil noir qui monterait* sur la ligne d'horizon formée par le mur. Quand le chapeau est visible presque en entier, les boules de neige pleuvent, le chapeau disparaît. Au troisième escamotage, le chapeau reparait plus haut et nous pouvons distinguer deux ou trois secondes la jeune TÊTE qui le porte. Elle est petite, maigre, si bronzée, si nerveuse, *si comique à force d'autorité précoce, qu'on comprend qu'elle soit prise comme cible.* [...] ²¹

- 21 Les procédés que nous soulignons, par lesquels la comparaison et la notation psychologique apparaissent dans le fil d'une description d'abord objective, sont employés de manière exceptionnelle. Il ne s'agit pas d'une simple licence que l'auteur s'accorderait de temps à autre par rapport à la règle de stricte objectivité : ces écarts répondent eux-mêmes à la volonté de faire saillir les plans fortement symboliques ou métaphoriques mis par Gance dans son film. Sans parler de la propension naturelle de Gance à la littérature, n'oublions pas que le scénario de décembre 1925 cherchait à parler à l'imagination des commanditaires, avant de s'adresser à celle du public...
- 22 La comparaison entre la version originale et la version éditée de la séquence de la tempête à la Convention est très instructive. Le tapuscrit énonce une proclamation d'intention sur le mode impératif :

Cette vision devra être très courte et prise avec le même rythme et dans les mêmes mouvements visuels que les scènes de tempête objective. Mordre. Broyer l'analyse. Subjuguer. Il doit y avoir une étroite corrélation entre les deux tempêtes, pour que la signification profonde s'en détache. L'appareil tombera de haut en bas de vagues de trente mètres suivant la barque qui semble s'engloutir, comme dans le plan suivant il tombera du haut des tribunes jusque sur les Girondins saisis d'épouvante devant la fureur de l'assemblée. [...] Le cinéma devient là une telle fonction directe de l'émotion que les notes ne peuvent plus traduire ni trouver les équivalences. Explique-t-on de la musique ?

- 23 Le scénario publié réassemble les mêmes termes sur le mode indicatif, comme si la « vision » intérieure s'était tout bonnement réalisée sur l'écran :

Cette vision est courte, avec les mêmes rythmes et dans les mêmes mouvements que la tempête. Étroite corrélation entre les deux tempêtes. La signification profonde s'en détache. La barque semble s'engloutir. L'œil tombe du haut des tribunes, jusque sur les Girondins saisis d'épouvante devant la fureur de l'Assemblée. [...] Les mots ne peuvent plus traduire les équivalences. Explique-t-on de la musique ?

- 24 Les deux phrases finales tirent un sens assez différent de ces modifications. Le scripteur dit l'impossibilité où il est de rendre justice aux images. Pourtant, dans les deux paragraphes qui précèdent, il énonce clairement l'intention symbolique qui motive le montage parallèle de l'arrestation des Girondins et de la tempête essuyée en mer par Bonaparte. Mais il la formule déjà d'une manière qui sous-entend son impuissance devant la capacité du montage cinématographique à faire sens, comme si celle-ci n'était

pas de nature discursive : « Étroite corrélation entre les deux tempêtes. La signification profonde s'en détache. » Pour justifier de ses limites, le texte établit quasiment une analogie avec le commentaire des différents arts : comme un plan est offert à la lecture à la manière d'un tableau, le montage impose le même silence que la musique. Comme l'a très bien montré Alain Masson, cette révérence d'essence symboliste devant l'image mouvante est fortement ancrée dans les représentations du temps – en France du moins²². Elle a aussi pour corollaire l'élévation de la mise en scène au rang d'art majeur : désigner de l'indicible dans *Napoléon*, c'est pointer du génie en Gance.

- 25 Le luxueux ouvrage sorti des presses de Plon fait partie des plus remarquables publications jamais consacrées à un film. Plon en a repris jusqu'au sous-titre du scénario de décembre 1925 – « Épopée cinématographique en cinq époques » (Gance a barré « sept », puis « huit ») – alors qu'il n'est plus d'actualité en 1927. La mise en page et la typographie offrent une vision ample et structurée de l'œuvre, autorisant un critique à parler d'un « essai de projection typographique »²³. Les titres des parties (« la Jeunesse de Napoléon », « Au Club des Cordeliers », « Adieux à la Révolution », etc.) sont en haut de page, en grandes capitales, entourés d'un double cadre ; les titres intermédiaires en capitales centrées, dans le fil du texte ; les intertitres dans un corps plus grand que le reste du scénario, en gras et centrés. Chaque plan est introduit par son numéro en gras. Des majuscules font de temps en temps ressortir un mot dans une phrase. Des passages en italique correspondent à des plans formant vis-à-vis avec l'action du ou des protagonistes, qu'il s'agisse d'un lieu (par exemple, plan 177 : « *Un coin de quai. Clair de lune. Toujours du vent. Quelques cinquents. Des patrouilles de temps en temps.* »), d'un contexte (par exemple, la description des méfaits des soldats à Toulon au plan 610), d'un contrechamp (par exemple, plans 472 et 473 : « Il désigne... *Une petite embarcation à 50 mètres du rivage, amarrée à un rocher entourée d'eau* »).
- 26 Cette publication constitue une opportunité de citer les sources du scénario et d'attester son respect de la vérité historique. Des notes assez longues renvoient, pour des épisodes peu connus ou d'une authenticité contestable, aux historiens et aux mémorialistes sur lesquels il s'appuie. Le livre dit aussi sans cesse le primat absolu du metteur en scène sur son film. En frontispice, une photo montre le metteur en scène surplombant ses techniciens du haut d'une plate-forme et leur donnant ses instructions par porte-voix. La légende insiste sur le sens de cette image : « La voix du maître ». Dans la suite, plusieurs planches mettent en miroir une photographie de l'équipe de tournage et une photographie du film. Le parallélisme est soigneusement entretenu : de la bataille de boules de neige dans la cour de Brienne au siège de Toulon, l'une et l'autre image se peuplent. Ainsi, en même temps qu'elles « dévoilent » au lecteur les coulisses du film, ces photographies établissent une analogie entre le charisme de Bonaparte et l'empire du metteur en scène sur ses propres troupes.
- 27 La critique accueille l'ouvrage sans grand enthousiasme. Cependant, les ventes satisfont pleinement les espérances de Plon²⁴, pour qui il est grand temps de sortir l'édition « populaire », autrement dit le roman tiré du film. En vertu du contrat qu'il a signé avec Plon, c'est Gance qui doit fournir ce récit à l'éditeur. Il aurait pu se contenter de céder les droits d'adaptation littéraire, mais il a voulu conserver la mainmise sur l'écriture d'un récit qui conditionnera la mémoire de son film. Sa correspondance atteste le soin qu'il aura apporté à cette question.
- 28 À l'automne 1925, Gance sollicite la collaboration de Georges d'Espèrès, conservateur du palais de Fontainebleau, poète et romancier à grand succès de l'épopée

napoléonienne (*la Légende de l'Aigle, les Demi-Soldes, l'Épopée du sacre...*). Il est en correspondance avec lui depuis plusieurs mois déjà, car Esparbès prétend pouvoir le mettre en contact avec Mme Caillaux et Mme Boas de Jouvenel, intime d'Édouard Herriot ; par l'intermédiaire de ces deux femmes proches du pouvoir, Gance espère trouver de nouveaux bailleurs de fonds pour lui permettre d'achever son film²⁵. Tenu par les obligations de sa fonction, Esparbès décline dans un premier temps la proposition de Gance :

Mon cher ami,

[...] J'ai senti le froid de la mort dès les premières paroles que j'ai dites, en confidence, [barré : au sujet de *Napoléon*] à l'un de mes chefs. On verrait avec surprise (en termes administratifs : mécontentement) que mon nom soit publié au sujet de votre « *Napoléon* ». Toutefois, je devine à la cantonnade une profonde sympathie et une admiration sans bornes pour votre personne et pour votre œuvre ; mais nous sommes, nous tous les artistes, sous le régime des « petites lâchetés ». Pas d'histoires, tel est le mot d'ordre général. [...] Je vous embrasse.²⁶

- 29 S'agit-il déjà d'écrire le roman de *Napoléon* ? La question est en tout cas soulevée quatre mois après par le metteur en scène, qui évoque également l'activité épisodique et sans doute bienveillante du romancier sur le tournage :

Mon cher ami,

Vous m'aviez promis une réponse, et Dieu sait si je l'attends avec impatience, pour le roman de « *Napoléon* ».

Chaque jour perdu, comme Il [sic] l'a dit, est une chance de plus pour le malheur.

Le temps matériel fera bientôt défaut si vous ne répondez d'urgence. Je ne puis imaginer, devant la double considération morale et pécuniaire, que vous refuserez ; j'en aurais vraiment du chagrin. Il s'agit d'écrire une œuvre très publique, très simple, très humaine, et vous savez bien que vous n'avez pas de rival.

J'aimerais vous voir au Studio plus souvent, où votre généreuse exaltation pourrait jouer un rôle dans certaines scènes difficiles que nous tournons en ce moment. Mais ceci est moins important que cela, et j'attends impatiemment la Bonne Réponse [sic].²⁷

- 30 Deux ans après, alors que *Napoléon* est sorti sur les écrans, le roman n'est toujours pas écrit et le gérant de Plon commence à s'inquiéter, manifestement ignorant des démarches entreprises par Gance auprès d'Esparbès :

Le moment nous semble venu d'envisager la publication dans notre collection du film à 3 francs du récit que vous deviez tirer de votre scénario.

Nous nous rendons bien compte des difficultés que présente la réalisation de ce projet ; il est cependant nécessaire de le réaliser, mais pour obtenir le succès que nous escomptons, il faut publier un récit qui reproduira sous une forme accessible au grand public tout ce que vous avez réussi à exprimer du héros et de sa magnifique épopée, d'une façon aussi saisissante et souvent géniale. Un seul écrivain, à notre avis, serait capable d'écrire le récit dont nous rêvons ; c'est le grand admirateur passionné de Napoléon qu'est Monsieur Georges d'Esparbès. [...] Voulez-vous examiner cette question, car il serait intéressant de pouvoir lancer votre nouvelle édition le plus tôt possible.²⁸

- 31 L'éditeur fixe désormais le premier tirage à 50 000 exemplaires et, ne reculant devant aucun argument, estime les possibilités de vente à 100 000 exemplaires, soit 24 000 francs de droits d'auteur. Cependant, il s'accorde avec le cinéaste sur la nécessité d'un travail d'écriture particulier pour que le roman reflète quelque chose de la forme singulière du film.
- 32 Deux semaines plus tard, Plon demande une réponse ferme à Georges d'Esparbès. Devant le mutisme de ce dernier, Gance doit se résoudre à trouver un autre auteur. Ce

sera J.-K. Raymond-Millet, déjà auteur d'une adaptation de *Rue de la paix* pour « Cinéma-Bibliothèque ». D'après une lettre de Raymond-Millet à Gance, il semble que celui-ci ait reçu une première mouture du roman courant mai 1928 et n'en ait pas été satisfait. Le romancier réclame alors une meilleure rémunération :

J'ai commencé à me documenter, et me suis procuré quelques volumes.

La lecture de ces volumes, le travail de classement et de comparaison, et l'écriture matérielle de l'œuvre demandent beaucoup de temps, d'autant plus que je voudrais faire quelque chose d'honorable dans la forme et en profondeur. À ma nouvelle lecture, je comprends la faiblesse de ce que je vous ai déjà soumis. Et je désirerais que l'œuvre que je vais commencer soit réellement supérieure.

Comme elle m'attire particulièrement et que je serais heureux de la mener à bonne fin, j'avais pensé qu'il me faudrait interrompre et quitter un des travaux que j'assume actuellement [...] Je quitterai donc *Le Quotidien* si je fais *Napoléon*, c'est-à-dire, en corollaire, si la réalisation de ce livre me permet, pendant les deux ou trois mois de sa confection, d'espérer un revenu à peu près égal.²⁹

- 33 Comme Gance refuse, Raymond-Millet cède et s'engage à effectuer « la mise en roman, dans une forme populaire, d[u] premier scénario sur *Napoléon* »³⁰. Il livre son manuscrit, revu par Gance, au début de septembre 1928³¹. À ce moment, le film a disparu des écrans d'exclusivité mais Gance conseille à l'éditeur de « sortir ce roman le plus rapidement possible car je crois qu'on va reprendre incessamment *Napoléon* un peu partout en France »³².
- 34 Illustré uniquement par des photographies du film³³, ce court roman obéit à peu près aux mêmes règles que tous les films racontés, en particulier la substitution d'un strict ordonnancement narratif aux ruptures et aux ellipses du récit cinématographique. L'ouverture *in medias res* du film est ici précédée par une copieuse introduction : « Le 14 mai 1779, entrant à l'École royale militaire de Brienne, pour y recevoir l'enseignement des Minimes, un élève de dix ans, mince, pâle, au visage déjà grave, et d'une taille de quatre pieds et dix pouces [...] » Suivent le récit des dix premières années de sa vie, la caractérisation psychologique du jeune Bonaparte (« Si l'on touchait à sa patrie, il fallait le voir riposter ») et la citation d'une lettre à son père. C'est seulement à la troisième page que débute le récit du film proprement dit, signalé par le passage de l'imparfait au présent : « Nous sommes au 14 décembre 1783. La bataille à coups de boules de neige fait rage ». Le romancier privilégie les phrases courtes, retrouvant par moments le rythme du scénario. Mais les scènes essentielles du film n'apparaissent pas telles dans le livre. La séquence de la tempête, notamment, est évoquée très vite par une succession de paragraphes courts sur les événements à la Convention (en caractères droits) et sur Bonaparte en mer (en italique). Plutôt que la traduction des visions ganciennes, le livre est une biographie romancée de Napoléon. D'ailleurs, Plon a hésité à donner au roman le même titre qu'au film et au scénario³⁴. Comme on l'a vu, Raymond-Millet s'est documenté lui-même et cite dans le corps du récit des passages entiers de documents historiques absents du film. La citation n'a pas comme dans le scénario un caractère érudit, mais une vocation pédagogique.
- 35 En 1928, *Napoléon* fait l'objet d'une troisième adaptation, cette fois dans la collection « Ciné-Or » éditée par Tallandier. La formule du récit en images trouve un matériau particulièrement adéquat dans la recherche plastique de Gance. Les tableaux larges fixent avec vigueur les contrastes de caractère et les rapports de force : victoire du jeune Bonaparte à Brienne, réunion du Comité de Salut Public (Danton lève le bras avec fougue, Robespierre reste assis imperturbable), Danton à la tribune, Bonaparte prisonnier de Pozzo... Cette iconographie rappelle souvent celle de la peinture

d'histoire, impression renforcée par le contenu strictement factuel des légendes de René Jeanne³⁵.

36 Plon avait projeté de poursuivre l'édition du scénario par un volume consacré à « la grande innovation d'Abel Gance, les Triptyques, appliqués à la Tempête et à l'Entrée en Italie ». ³⁶ Ce qui aurait probablement consisté en un album de photographies ne verra jamais le jour, pour une raison inconnue. Par ailleurs, le tournage des époques suivantes n'est plus à l'ordre du jour. Serge Sandberg est à un moment tenté de produire la dernière d'entre elles, *Sainte-Hélène*, avant que le scénario ne soit finalement vendu à l'Allemand Peter Ostermayr. Gance en conserve les droits de publication « sous forme littéraire en entier ou en partie », ainsi que l'établit une lettre du producteur ; il a également le droit « d'utiliser dans son œuvre littéraire des photos de notre film, que nous mettrons à [s]a disposition en les prenant dans le matériel dont nous disposons »³⁷.

37 Gance soumet logiquement le scénario de *Sainte-Hélène* à Plon. La réponse de l'éditeur est tardive et gênée :

Au premier examen, le scénario nous avait semblé très prenant et évocateur mais, en le relisant de plus près et en étudiant les modalités d'une publication éventuelle, nous avons dû nous rendre compte qu'il ne nous serait pas possible d'entreprendre la publication de cet ouvrage. Un premier obstacle se rencontre dans la présentation matérielle du livre. Lorsque nous avons fait le *Bonaparte*, nous avons cherché à donner un aspect nouveau à la typographie. Pour celui-ci, il était entendu que nous ne recommencerions pas le même effort, mais cependant un scénario ne peut se présenter comme un roman ou comme un livre quelconque et on ne comprendrait pas pourquoi nous ne reprenons pas la présentation utilisée pour le *Bonaparte*. Nous aurions l'air de nous donner, à nous-mêmes, un désaveu qui serait assez sensible étant donné les critiques qui se sont mêlées aux louanges lors de la mise en vente du premier volume.³⁸

38 En clair, Plon n'est pas certain de rentrer dans ses frais en publiant dans les mêmes conditions que le *Bonaparte* le scénario d'un film allemand dont la sortie n'aura pas été précédée, loin s'en faut, d'une publicité aussi intense. Il existe aussi une autre raison :

Au point de vue moral, la publication nous semble encore plus difficile, tout au moins pour notre maison, car nous devons dès maintenant vous préciser que l'ouvrage nous semble très digne d'être publié et d'atteindre un public [...] Cette objection d'ordre moral provient de l'impression pénible que laisse à la lecture le personnage de Napoléon. Vous vous êtes tenus certainement très près de la vérité historique, mais la vérité elle-même est souvent difficile à publier. Nous devons tenir compte que nous avons été et que nous sommes encore les éditeurs d'ouvrages touchant de très près les héritiers de l'Empereur et que nous avons, par suite, une clientèle bonapartiste très fidèle et relativement importante. D'ailleurs, d'une façon générale, dans notre public habituel, nous aurions à craindre une réaction contre votre évocation trop pénible, peut-être même d'ailleurs, trop vraie, de Napoléon. Nous ne nous sentons pas, par suite, qualifiés pour faire rendre au livre ce qu'il peut donner.

39 De fait, Gance n'a pas cédé à la représentation mythique de l'exil de Napoléon. Il montre une fin de vie « sans fastes, déchirée de regrets, de révoltes sourdes, de tristesse, et empoisonnée par les querelles intestines du clan français »³⁹. Pour mettre en scène ce scénario, le producteur n'a pas choisi par hasard Lupu-Pick, réalisateur marqué par le Kammerspiel, qui avait excellé dans ses collaborations avec l'auteur naturaliste Carl Mayer (*le Rail, la Nuit de la Saint-Sylvestre*). Cela ne pouvait convenir à Plon, comptable de son passé d'imprimeur des œuvres de Napoléon III⁴⁰.

La fin d'une époque

- 40 En quête d'un éditeur pour *Sainte-Hélène*, Abel Gance consulte Blaise Cendrars, qui lui donne quelques pistes :

Je ne connais pas d'éditeurs ayant une collection cinéma. Il y a encore Ferenczy [sic], mais il publie surtout des scénarios romancés et ce n'est pas encore ce qu'il te faut, n'est-ce pas ?

Pourquoi ne vas-tu pas voir Gallimard, c'est, je crois, actuellement le seul qui puisse s'intéresser à ton affaire, il publie des tas de choses, a deux collections cinéma, une revue cinéma, etc. Personnellement, je suis plutôt en froid avec la NRF mais Gallimard te connaît. À ta place, j'irais le voir directement.⁴¹

- 41 À ce moment, Gance a peut-être déjà pris contact pour cette affaire avec Gallimard, qui doit publier *Prisme, carnets d'un cinéaste*. Deux semaines seulement après la lettre de Cendrars, il signe le contrat d'édition de *Sainte-Hélène*. La publication du « scénario romancé » dans la collection « le Cinéma romanesque » présente probablement pour lui un intérêt davantage financier qu'artistique, même s'il n'est sans doute pas insensible au prestige de la NRF : il reçoit 10 000 francs sur les 30 000 premiers exemplaires et 10 % du prix de chaque exemplaire supplémentaire⁴². Il écrit à Robert Aron, directeur de la collection : « Je pense faire avec votre maison des affaires de longue haleine, et par conséquent il y va de mon intérêt de vous donner toutes mes publications »⁴³. Intéressé au succès du roman, il encourage l'éditeur à le sortir avant même l'arrivée du film sur les écrans français, car il « pourrait profiter de l'intense publicité qui sera faite autour de mon film *la Fin du Monde* si vous la sortiez en octobre ou novembre [1929] au plus tard »⁴⁴. Manifestement, Gance aimerait détenir le même pouvoir sur la mise en valeur commerciale de ses idées que sur leur réalisation. Le retard pris, probablement dû à une hésitation de Gallimard quant à l'avenir de la collection, le déçoit et le conduit, en avril 1930, à chercher une solution de rechange en Tallandier⁴⁵.

- 42 En mai 1929, alors qu'il est plongé dans la préparation de *la Fin du Monde*, Gance contacte Bosch-Stein, directeur de « Cinéma-Bibliothèque », en vue d'une nouvelle publication de *la Roue*⁴⁶. Il a déjà choisi un nouvel adaptateur : Jean Arroy, jeune journaliste à *Cinémagazine* et fidèle admirateur de son œuvre⁴⁷. Avec son ami Jean Mitry, Arroy a été en 1923 l'un des critiques les plus dithyrambiques au sujet de *la Roue*. Il écrivait :

Le jeu des contrastes ne s'est peut-être jamais affirmé avec autant de force, de volonté, et de sûreté que dans cette tragédie moderne, tumultueuse, grandiloquente, mais d'une inspiration et d'une exécution géniales quand même.⁴⁸

- 43 En 1926, il a traversé une phase d'adoration tourmentée pour Gance, dont la correspondance de celui-ci porte témoignage. Reporter et figurant sur le tournage de *Napoléon*, il en a publié un récit « autorisé » en 1927, sous le titre *Souvenirs d'un sans-culotte*.

- 44 Pourquoi Gance veut-il réadapter *la Roue* ? Les motifs pécuniaires ne sont certainement pas à exclure : la cession des droits d'adaptation à Tallandier doit en principe lui rapporter 5 000 francs. Toutefois, il accepte volontiers que cette somme soit révisée à la baisse pour satisfaire les exigences de Jean Arroy, ce qu'il avait refusé à un Raymond-Millet⁴⁹. Sans doute faut-il invoquer une raison d'un autre ordre, même si elle ne peut être formulée qu'à titre d'hypothèse : c'est qu'à la faveur de la ressortie de *la Roue*, Gance espère voir son film réhabilité, lavé des critiques lancées en 1923. Il se situe alors au grand tournant de sa carrière, comme l'a bien souligné Roger Icart : durant tout le reste de sa vie, il ne cessera de vouloir faire reconnaître son grand œuvre des années

vingt. La publication d'un texte plus fidèle que le roman de Canudo représente pour lui une chance de renouveler le regard des spectateurs.

45 Sur la formule que devrait prendre ce texte, les vues affichées par Gance varient en fonction des événements. Ferenczi a autorisé Tallandier à publier une nouvelle adaptation du film, le roman de Canudo ayant achevé sa carrière⁵⁰. En revanche, Gance et son éditeur, qui veulent se prémunir contre tout contentieux, peinent à obtenir l'accord de la veuve de Canudo. Dans sa première missive, Gance lui écrit que Tallandier veut « faire une adaptation de *la Roue* pour le gros, gros public, en style adéquat », sous-entendant qu'il ne s'agit pas de surpasser le premier roman⁵¹. Après plusieurs relances infructueuses, Gance doit mettre en veille son projet à la fin juin pour se consacrer au tournage de *la Fin du Monde*⁵². Quelques jours après, la veuve Canudo lui réclame que « *la Roue* reste littérairement l'œuvre de Canudo » et ne dissimule pas ses motivations financières⁵³. Une note manuscrite de Gance sur la lettre montre qu'il incline alors à « rééditer [le] roman de Canudo ». Mais « malgré les promesses réitérées » de sa correspondante, aucune offre ne lui parvient, ce qui le conduit à trancher en faveur de « la publication pure et simple de mon scénario qui m'appartient en pleine propriété », ainsi qu'il l'écrit dans une lettre sans ménagement à Madame Canudo, bien obligée de se plier⁵⁴.

46 Gance renégocie alors un contrat plus avantageux avec Tallandier. Il doit désormais percevoir 10 000 francs, soit la somme qu'il aurait dû antérieurement partager avec Jean Arroy. Sans doute a-t-il annoncé ses intentions de manière ambiguë à l'éditeur, car celui-ci s'empresse de lui écrire :

Il [Jules Tallandier] désirerait avant tout que votre scénario ne soit pas uniquement présenté sous la forme de découpage comme celui de Plon pour *Napoléon*, mais au contraire qu'il ait une forme un peu plus romancée, car cette forme est nécessaire pour le genre de public auquel nous nous adressons. [...] Je serais très désireux de savoir à qui vous confierez le soin de mettre en forme votre œuvre, mais j'espère que vous signerez vous-même, ce serait très préférable pour la vente de l'ouvrage.⁵⁵

47 Or, précisément, Madame Canudo spécifie à Gance qu'elle « ne voi[t] aucun inconvénient à ce que vous publiiez votre propre scénario de *la Roue*, remanié dans ce but, comme vous l'avez fait pour *Napoléon* »⁵⁶. Comme elle souhaite rééditer le roman de son mari en même temps, Gance lui répond non sans hypocrisie :

Il est évident que l'éditeur ne veut publier le scénario de *la Roue* qu'à la condition de ne pas trouver concurrentement sur le marché une œuvre du même titre s'y apparentant.

Je n'ai pu le faire revenir sur sa décision. [...] Si donc je vous donne l'autorisation pour la réédition du roman de Canudo, je m'aliène la possibilité de faire sortir mon scénario, et j'aurais à le regretter d'autant plus que j'avais toujours attaché à cette publication possible un intérêt particulier, en-dehors de toute considération d'argent, cette affaire ne présentant pour ainsi dire aucun intérêt à ce point de vue là.⁵⁷

48 En échange de la promesse faite par Gance de l'aider à rééditer dignement le roman de son défunt mari le moment venu, Madame Canudo consent à suspendre son projet pendant deux ans, bien qu'Offenstadt – prétend-elle – soit preneur⁵⁸.

49 En octobre 1929, avec six mois de retard, Gance peut donc définitivement convenir avec Tallandier de « l'édition d[u] scénario de *la Roue* dans une forme se rapprochant le plus possible de l'original et dont les liens entre les scènes seraient arrangés par M. Jean Arroy pour en rendre la lecture encore plus attrayante »⁵⁹. Le travail de Jean Arroy prendra en fait plusieurs mois et ne s'achèvera qu'à la fin mars 1930. Confronté à

« plusieurs centaines de pages, raturées, surchargées, souvent maculées et déchirées », le jeune écrivain devra « défricher » et « alléger » en profondeur le scénario original, pour lui donner la forme d'un récit⁶⁰. Une de ses lettres extravagantes à Gance donne une idée de son investissement personnel dans une entreprise d'ordinaire dévolue à des professionnels du genre :

Votre scénario est lent à s'accrocher, mais au bout de cinquante pages de lecture, c'est la lecture la plus prodigieuse qu'on peut encore faire sur le cinématographe. [...] Je reste toujours profondément convaincu que *la Roue* est le plus grand film de toute l'histoire cinématographique mondiale, et aussi élevés que soient les sommets auxquels vous atteindrez dans votre prochain film, je ne pense pas qu'il puisse jamais surpasser *la Roue*. Ce qui caractérise cette tragédie avant tout, c'est le style et la PURETÉ. En plus des cornes que je porte au front, il m'en pousse au bout des doigts, à force d'écrire, et ma plume en est usée. J'ai 50 francs d'électricité de plus ce mois-ci et des crampes à force de rester assis. J'ai la tête pleine de vues gigantesques et la nuit, je me réveille en sursaut pour gueuler : - « Fermez les désengageurs, tas d'affolés !... 45 secondes pour bloquer la voie 6 au 2020 qui vient sur nous !... Merde ! alors, dégrouillez-vous ! » Il paraît qu'on m'a aperçu ces jours-ci dans les rues nocturnes de Montmartre, faisant la locomotive en somnambule. Cela me vaut d'être convoqué chez le commissaire de police, pour être confronté avec les témoins qui m'ont vu culbuter un autobus.

Je vous dis très loyalement que je ne recommencerais jamais à transposer une œuvre de cette envergure, même pour vous, dans les mêmes conditions de temps et d'argent. C'est trop long, trop fatigant. J'ai été obligé de balancer deux de mes femmes sur trois parce que je n'avais plus le temps de leur donner mes leçons pratiques d'éducation sexuelle. Elles sont donc parties la parfaire ailleurs. Une d'elles s'est embarquée pour Buenos-Ayres et l'autre est entrée dans un couvent de la rue des Martyrs. Mon gigolo m'a plaqué, il s'est mis à aimer les femmes. C'est une catastrophe ! Vous m'avez littéralement mis sur la paille. J'espère que vous tiendrez à réparer et que vous me ferez nommer cheminot honoraire de première classe, et adjoint à un chef de gare marié. [...]

Épilogue

- 50 Pour la sortie de *la Fin du Monde*, Gance désire éditer un découpage. Quoique son film soit inspiré du roman d'anticipation homonyme de Camille Flammarion (ainsi que de *la Fin du Monde filmée par l'Ange Notre-Dame* de son ami Cendrars), le cinéaste prétend détenir sans réserve les droits d'adaptation littéraire et théâtrale⁶¹. Il s'adresse à Boschstein, qui l'a invité de longue date à traiter avec lui⁶². Mais Tallandier ne veut pas « envisager d'autre formule que celle de la collection "Cinéma-Bibliothèque" » et craint, en tant qu'éditeur populaire, de « n'avoir pas un public suffisant, malgré tout l'intérêt que cela puisse présenter pour votre découpage, dans une édition à douze francs »⁶³. Il lui propose simplement d'éditer un roman à 30 000 exemplaires dans « Cinéma-Bibliothèque ».
- 51 Dans la filmographie d'Abel Gance, *la Fin du Monde* représente l'entrée dans le cinéma parlant, mais elle marque aussi le terme de la partie de sa carrière où il a presque incarné tous les espoirs du cinéma français, bénéficiant d'une liberté assez grande et de moyens exceptionnels pour mettre à exécution ses projets. La valorisation éditoriale subit les contrecoups de l'échec du film, d'autant que Gance, dépossédé de son œuvre remontée contre son gré, paraît s'en désintéresser. En effet, la novélisation est effectuée par Joachim Renez, un professionnel de la « novélisation » en série, avec qui il n'a apparemment pas eu de relations personnelles. Le roman, « inspiré du scénario d'Abel Gance » selon les termes prudents de la page de titre, est publié en 1932 par Tallandier dans la première série de « Cinéma-Bibliothèque », celle des productions les

plus ordinaires – les films français qui se détachent tant soit peu du lot ont d'habitude droit à la seconde série et à de meilleures plumes.

- 52 L'histoire de la mise en livres des films de Gance aura en somme épousé fidèlement sa trajectoire de cinéaste. Les expériences novatrices de l'après-guerre trouvent en partie leur consécration avec *Napoléon*, couronnement teinté pourtant d'hésitations et d'adversités. S'ensuit un déclin qui s'accompagne de la tentation, chez Gance, de faire revenir le public sur l'œuvre accomplie. Durant toute la période, Gance intègre le livre à sa stratégie, l'utilise comme faire-valoir. Mais probablement aussi le sentiment est-t-il resté vif, chez cet écrivain manqué, de la fragilité de l'expérience du cinéma par rapport à celle de la littérature – la ressortie périodique de ses films est là pour le suggérer. Ainsi, la fixation des « beautés » fuyantes de l'écran a peut-être eu aussi pour lui – au moins quand elle a été réalisée d'une manière point trop éloignée de ses idéaux – la valeur d'une conjuration, même imparfaite, de la vulnérabilité du septième art au passage du temps.

NOTES

1. Carnet IV (janvier 1915-mai 1917), BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/458.
2. Carnet IV, BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/34, p. 72.
3. Edmond Gojon fait partie des principaux auteurs d'une *Anthologie algérienne* parue en 1906. Ce fait incite bien sûr à penser que le journal a été le commanditaire du récit, mais il n'est pas exclu que d'autres titres l'aient acheté et publié.
4. Aucune lettre de lui n'est conservée dans le fonds de la BnF, Arts du spectacle.
5. *Filma*, 15 mai 1920, n° 67, p. 9-16.
6. Alain et Odette Virmaux, *le Ciné-roman : un genre nouveau ?* Paris, Edilig, s.d. [1984], p. 106.
7. Dans un autre numéro de *Filma*, un court extrait du découpage du *Père Goriot* de Jacques de Baroncelli est publié de même « à titre de curiosité et pour renseigner les lecteurs » (*Filma*, 11 octobre 1920, n° 88).
8. La Sirène a publié en 1920 *la Jungle du Cinéma* de Louis Delluc et *Bonjour Cinéma* de Jean Epstein, sans parler des projets non réalisés de Blaise Cendrars et d'Abel Gance ; Pascal Fouché, *la Sirène*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine, 1984.
9. *Ibid.*
10. *Le Petit Journal*, 24 février 1922.
11. Canudo écrit à Gance : « Quant au roman, le premier volume est déjà sous presse, et le second très avancé. Il est donc nécessaire que vous m'envoyiez d'urgence la suite et fin » ; lettre de Ricciotto Canudo à Abel Gance, 31 octobre 1922, BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/190.
12. Cf. Ricciotto Canudo, *L'Usine aux images*, éd. intégrale établie par Jean-Paul Morel, Paris, Séguier, 1995.
13. Lettre de Ricciotto Canudo à Abel Gance, 12 mars 1921, BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/190.

14. Jean Caneparo, « Canudo et la Roue d'Abel Gance », in *Ricciotto Canudo 1877-1977 : atti del congresso internazionale nel centenario della nascita*, éd. Giovanni Dotoli, Fasano, Grafischena, 1978, p. 231-235.
15. Christophe Gauthier, *la Passion du cinéma : ciné-clubs, cinéphiles et salles spécialisées à Paris (1920-1929)*, Paris, AFRHC/École nationale des Chartes, 1999, p. 78.
16. Dans une lettre du 8 décembre 1927, Plon lui écrit : « nous [étions] déjà d'accord sur les conditions, en particulier par votre lettre du 6 juillet 1926 dont nous avons repris les termes dans la rédaction du traité » ; BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/554.
17. Lettre de Joseph Bourdel (co-gérant de la librairie Plon) à Abel Gance, 5 septembre 1928, *ibid.*
18. *Napoléon : épopée cinématographique en cinq époques...*, éd. Bambi Ballard, Paris, Jacques Bertoin, 1991.
19. Lettres d'Henri-Pierre Roché à Abel Gance, BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/458.
20. Philippe et Scarlett Reliquet, *Henri-Pierre Roché : l'enchanteur collectionneur*, Paris, Ramsay, 1999, p. 185, n. 1.
21. Nous soulignons.
22. Alain Masson, *l'Image et la parole : l'avènement du cinéma parlant*, Paris, Éd. de la Différence, 1989.
23. Pierre-F. Quesnoy, « Littérature et cinéma », *le Rouge et le Noir*, juillet 1928, p. 85-104.
24. Lettre de Joseph Bourdel à Abel Gance, 5 avril 1928, BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/554. En 1957, la maison d'édition informe Abel Gance du pilonnage des exemplaires restants, au nombre de 450 seulement.
25. Correspondance entre Abel Gance et Georges d'Esparbès, BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/272.
26. Lettre de Georges d'Esparbès à Abel Gance, 12 octobre 1925, *ibid.*
27. Copie de lettre d'Abel Gance à Georges d'Esparbès, 26 février 1926, *ibid.*
28. Lettre de Joseph Bourdel à Abel Gance, 5 avril 1928, *ibid.*
29. Lettre de J.-K. Raymond-Millet à Abel Gance, 23 mai 1928, BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/554.
30. Lettre de J.-K. Raymond-Millet à Abel Gance, 7 juin 1928, *ibid.*
31. Lettres de Bourdel à Abel Gance, 9 juin 1928 et 5 septembre 1928, BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/554.
32. Lettre d'Abel Gance à Plon, 8 septembre 1928, *ibid.*
33. C'était l'exigence de Plon : « éliminer toutes les photographies de prises de vues et s'en tenir uniquement à des vues du film, même au besoin dans les parties qui ont été coupées pour la présentation à l'Opéra et à Marivaux » ; lettre de Joseph Bourdel à Abel Gance, 5 septembre 1928, *ibid.*
34. « Nous n'avons pas encore de propositions ferme [sic] à vous faire pour le titre » ; *ibid.*
35. Notre analyse se fonde seulement sur les trois premiers cahiers du livre, car nous n'avons pas pu en trouver d'exemplaire entier.
36. C'est ce qui est annoncé à la fin du scénario édité.
37. Traduction d'une lettre de Peter Ostermayr Produktion à la SIC Éclair, 9 janvier 1929, BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/557.
38. Lettre de Maurice Bourdel à Abel Gance, 26 janvier 1929, *ibid.*
39. Art. paru dans *Cinémonde*, 13 mars 1930, *ibid.*
40. Jean-Yves Mollier, *l'Argent et les Lettres : naissance du capitalisme d'édition (1880-1920)*, Paris, Fayard, 1988, p. 110.

- 41.Lettre de Blaise Cendrars à Abel Gance, 16 mars 1929, BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/200.
- 42.Contrat entre Abel Gance et la librairie Gallimard, 15 mars 1929, BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/839.
- 43.Lettre d'Abel Gance à Robert Aron, 30 mars 1929, *ibid.*
- 44.Lettre d'Abel Gance à Raymond Gallimard, 8 août 1929, *ibid.*
- 45.Lettre d'Abel Gance à S. Bosch-Stein (directeur de la collection « Cinéma-Bibliothèque »), 11 avril 1930, BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/190. *Sainte-Hélène* ne paraîtra qu'en 1931, peu de temps avant que la collection de Gallimard ne s'interrompe.
- 46.Lettre de S. Bosch-Stein à Abel Gance, 16 mai 1929, *ibid.*
- 47.Arroy et Gance se sont mis formellement d'accord par un échange de lettres en date du 25 mars 1929 ; lettre d'Abel Gance à Jean Arroy (copie), 28 juin 1929, *ibid.*
- 48.Cité par Roger Icart, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1983, p. 137.
- 49.Lettre de S. Bosch-Stein à Abel Gance, 29 mai 1929, BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/190.
- 50.Lettre de Ferenczi à Tallandier (copie), 24 mai 1929, *ibid.*
- 51.Lettre d'Abel Gance à J. Canudo, 12 juin 1929, *ibid.*
- 52.Lettre d'Abel Gance à Jean Arroy (copie), 28 juin 1929, et lettre d'Abel Gance à S. Bosch-Stein (copie), 28 juin 1929, *ibid.*
- 53.Lettre de J. Canudo à Abel Gance, 3 juillet 1929, *ibid.*
- 54.Lettre d'Abel Gance à J. Canudo (copie), 31 juillet 1929, *ibid.* Gance a ajouté au crayon sur la copie qu'il conserve : « Suspens ».
- 55.Lettre de S. Bosch-Stein à Abel Gance, 20 septembre 1929, *ibid.*
- 56.Lettre de J. Canudo à Abel Gance, 1er octobre 1929, *ibid.* Nous soulignons.
- 57.Lettre d'Abel Gance à J. Canudo (copie), 2 octobre 1929, *ibid.*
- 58.Lettres de J. Canudo à Abel Gance, 7 et 14 octobre 1929, *ibid.*
- 59.Lettre d'Abel Gance à Tallandier, 19 octobre 1929, *ibid.*
- 60.Lettre de Jean Arroy à Abel Gance, 19 mars 1930, *ibid.*
- 61.Art. 26 du premier et du deuxième contrat avec l'Écran d'Art, art. 43 du troisième, BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/558. Dans un document préparatoire à l'établissement du deuxième ou du troisième contrat, l'Écran d'Art a demandé que les droits de Gance soient « formellement réservés à la condition de ne pas léser les droits d'auteur de Camille Flammarion ». Gance répond : « Ne pas accepter puisque par leur rachat [des droits] ils se sont mis à couvert et que c'est eux qui doivent pâtir de tout procès de cet ordre. Leur lettre d'achat de droits aurait (sic) dû en effet comporter cette clause de sauvegarde de mes droits littéraires. Ils ne l'ont pas fait, tant pis. »
- 62.Lettre de S. Bosch-Stein à Abel Gance, 16 mai 1929, *ibid.*
- 63.Lettre de S. Bosch-Stein à Abel Gance, 18 septembre 1930, *ibid.*