

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

L'utopie gancienne

Gérard Leblanc



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/60>

DOI : 10.4000/1895.60

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 : 89-102

ISBN : 2-913758-07-X

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Gérard Leblanc, « L'utopie gancienne », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 31 | 2000, mis en ligne le 28 novembre 2007, consulté le 27 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/60> ; DOI : 10.4000/1895.60

Ce document a été généré automatiquement le 27 septembre 2019.

© AFRHC

L'utopie gancienne

Gérard Leblanc

- 1 L'utopie gancienne, c'est d'abord une exaspération hypertrophiée du moi dont l'origine est dans un besoin de reconnaissance éperdue qui ne pourra jamais être satisfait : le père – qui fit de son jardinier l'époux de sa mère – restera éternellement muet. Tout se passe comme si, au fil plusieurs fois rompu de sa carrière, le cinéma que Gance projetait devant lui – je fais ici référence à ses grands projets, réalisés ou non, et non aux films qu'il réalisa « pour ne pas mourir » – ne pouvait pas avoir (de) lieu. Quant aux films qu'il parvient à réaliser, aussi audacieux et risqués soient-ils, il en réduit lui-même la portée.

Si je me trouve devant l'œuvre achevée – déclare-t-il au cours d'une émission radiophonique, intitulée symptomatiquement *Le bureau des rêves perdus* –, ce qu'il est convenu d'appeler au cinéma une œuvre achevée, on est très loin d'avoir réalisé son rêve, il y a une telle perte de courant, de voltage... Notre métier si difficile passe dans tant de mains, par tant de censeurs, à travers tant de gens qui ont des goûts différents, des habitudes différentes, et qui sont en général fort peu artistes, c'est très rare que la vie reste dans un film qu'on a créé.¹

- 2 « Je ne sais pas pourquoi vous vous intéressez à mes films », décline-t-il sur différents modes, s'adressant à Jacques Rivette et à François Truffaut venus l'interviewer pour les *Cahiers du Cinéma*². « Il n'y a pas grand chose dedans. En tout cas, rien à côté de ce que j'aurais pu y mettre ». C'est ainsi que, lorsque Gance déclare qu'il n'est rien, il faut évidemment entendre le contraire : qu'il est tout. À l'image des héros qu'il affectionnait, et en particulier de Napoléon, il était trop grand pour le monde dans lequel il était né. Et ce monde a tout fait, à l'instar de *l'Albatros* de Baudelaire, pour l'empêcher de voler.
- 3 Dès les années vingt, le cinéma européen est trop petit pour lui. C'est dans le monde entier qu'il rêve de faire rayonner son cinéma, avec des sujets et des héros à la mesure de son ambition. Ainsi, un de ses plus grands scénarios inaboutis – *la Divine Tragédie* – se proposait-il de dépasser les divisions introduites par les religions en montrant leurs convergences. Gance se pose volontiers en sauveur suprême de l'humanité. Acteur, il joue le rôle du Christ dans *la Fin du Monde* (1930). Cinéaste, il affirme à maintes reprises que l'acte de création est souffrance dans un monde souffrant, en proie aux

destructions générées par les guerres. Il s'agit de réconcilier les hommes par la paix universelle. Le « pacifisme humanitaire » de Gance est d'autant plus utopique qu'il transite par des institutions, telle la Société des nations (SDN), dont la fonction est de gérer les conflits, sur la base des rapports de force établis dans le monde, sans pouvoir en aucune façon les résoudre dans le sens d'une réconciliation universelle.

- 4 La naïveté politique de Gance n'est pas totale. Il croit que le cinéma, par la mise en jeu de ses pouvoirs, est susceptible de dépasser les clivages et les oppositions habituelles. Comme il l'explique dans *le Temps de l'image est venu*³, il pense que le cinéma peut « modifier à volonté toutes les psychologies » et il propose d'ailleurs à la SDN, la même année, la création d'un Laboratoire de recherches psychologiques⁴.
- 5 D'où vient cet étonnant pouvoir du cinéma ? – Du pouvoir affectif de l'image qui, en se déployant comme l'envisageait Gance, c'est-à-dire « en frappant l'imagination plus que les yeux », aurait pour effet de faire réagir l'ensemble des spectateurs comme un seul homme. Mais la résorption de la rationalité dans l'affect relève elle aussi de l'utopie. Le cercle des intérêts – individuels, de classe, de nation – ne se laisse pas aussi aisément déborder par les affects, ou alors ce sera le temps de la projection d'un film, après quoi chacun reprendra ses esprits. Gance n'est pas tout à fait naïf non plus sur ce terrain. Il tentera d'arrimer les rails de son cinéma, selon les circonstances, à de grandes figures politiques que tout oppose en principe, par exemple Franco, Mao tsé Toung ou le Général de Gaulle.
- 6 Au-delà des finalités qu'il affiche, en particulier dans sa jeunesse biologique, Gance cherche avant tout à faire exister son cinéma comme le plus grand qui ait jamais été conçu. Peu importe la nature des alliances politico-économiques qu'il doit nouer pour atteindre cet objectif. Néanmoins, l'intérêt de la démarche cinématographique n'est pas réductible à la psychologie de son auteur, à sa mégalomanie qui l'a rendu si antipathique à nombre de ses contemporains. Elle soulève des questions fondamentales qui demeurent ouvertes et vivantes aujourd'hui, et sa trajectoire – plutôt que son œuvre, décidément inégale – fait d'une certaine façon transition entre l'avant et l'après cinéma.
- 7 Pour aborder ces questions, liées me semble-t-il au caractère utopique de sa démarche, il est intéressant de partir de son dernier film réalisé pour le cinéma, *Cyrano et d'Artagnan* (1964), où le cinéaste, grâce à une critique désenchantée du pouvoir, parvient à libérer les forces de la création et à les situer, non plus du côté des pouvoirs, non plus du côté de la souffrance, mais du côté de la liberté et du plaisir. Gance ne prétend plus alors prendre en charge les malheurs de l'humanité mais accompagner son aspiration au bonheur. Le Christ descend de sa croix, les mains intactes, et peut maintenant se couler dans la peau d'un personnage auquel il s'est identifié plus qu'à aucun autre et qui, utopiste comme lui, n'était pas un homme de pouvoir : Cyrano dit de Bergerac. Ce déplacement, qui s'apparente plutôt à un renversement, lui permet de se débarrasser de tout moralisme et de donner libre cours à ce vers quoi le meilleur de son cinéma avait toujours tendu, y compris dans son *Napoléon muet*⁵, une tendance que je qualifierai volontiers « d'orgasmique ».
- 8 *Cyrano et d'Artagnan*. Avant de se rencontrer chez Abel Gance, ils avaient déjà fait connaissance chez Edmond Rostand puis ils avaient transité par plusieurs auteurs que Gance tenait en médiocre estime. « Après avoir lu le tome II de *Cyrano contre d'Artagnan* de Féval – relève-t-il le 9 août 1960, dans ses notes à garder pour un historique du film demeurées inédites –, je prends peur de ce sujet si superficiel, si invraisemblable, si

poncif et j'aimerais mieux qu'il ne se réalise pas : je ne me sens pas capable d'être aussi bête ».

- 9 De fait, le cinéaste a réinventé la rencontre en réinventant les personnages et les situations. A-t-elle vraiment eu lieu ? Aucun historien ne s'aventurerait à l'affirmer. Mais, comme Gance le déclare, citant Goethe, en exergue de son film : « Il n'y a point, à proprement parler, de personnages historiques au théâtre ou en poésie. Seulement, quand le poète veut représenter le monde qu'il a conçu, il fait, à certains individus qu'il rencontre dans l'histoire, l'honneur de leur emprunter leurs noms pour les appliquer aux êtres de sa création ».
- 10 Le d'Artagnan revu et corrigé par Gance a certes beaucoup à voir avec le modèle dumasien d'origine. Il demeure le bouillant et courageux mousquetaire que Dumas nous a appris à connaître et à aimer. Mais le cinéaste s'est intéressé également à un autre aspect de la légende du personnage, celui d'écrivain, auteur de ses propres mémoires que de Courttilz, le véritable auteur, avait accréditée.
- 11 Voici donc d'Artagnan, auquel Gance a emprunté dans ses *Mémoires* une des principales situations du film, promu, dans la « Préface aux lecteurs du scénario », au rang de scénariste ou du moins au rang de fournisseur de matière première scénarique. Gance a en effet poussé beaucoup plus loin les prolongements et les implications possibles de cette « équation nouvelle de l'amour ». Mais, dans le scénario, outre qu'il ne reste rien de cette qualité d'écrivain dans le personnage de d'Artagnan, c'est à Cyrano que Gance attribue la paternité de cette idée audacieuse de se substituer l'un à l'autre, protégés par un masque, pour tenir dans leurs bras la femme qu'ils aiment.
- 12 Quant au Cyrano de Gance, il ne ressemble plus guère à celui de Rostand que par certains traits physiques et comportementaux. Il conserve son long nez et une solide réputation de laideur qui ne lui rend pas les femmes faciles. Il continue de souffler des vers de sa composition à un homme plus beau et moins inspiré que lui et demeure querelleur et batailleur à l'extrême. Chez Rostand, Cyrano est un personnage virevoltant et infiniment sympathique mais dépourvu de toute signification subversive.
- 13 Gance ne l'entend pas ainsi. Pour lui, Cyrano est avant tout le philosophe, le physicien et le poète subversif du XVII^e siècle. Celui qui lutta pour ses écrits dans lesquels, entre autres, il s'envolait vers la lune pour faire accepter la conception du monde défendue par Galilée et Gassendi dont il suivit les cours (en ces temps reculés, on ne l'aura pas oublié, il fallait « se rétracter » lorsqu'on avait découvert et prouvé que la terre tournait bien autour du soleil).
- 14 Gance admirait que Cyrano, comme l'écrit un de ses biographes, de Juppon, « ait osé s'affranchir de tout *a priori* ». Il admirait autant le Cyrano réel que le Cyrano auquel la légende, à travers ses écrits, attribuait de réelles tentatives d'ascension vers la lune, liant ainsi dans son œuvre la pensée à l'action. Il admirait en lui que la science s'alliant à la poésie, lui ait permis d'imaginer un engin spatial si visionnaire du futur dans son fonctionnement et qu'il ait en même temps participé dans son utopie, *l'Autre monde*, à l'anticipation de mondes inconnus. Aux constructions poétiques et littéraires, les machines volantes répondent ainsi en écho.
- 15 Si l'on ajoute que ce personnage célèbre fut envié, jaloué, plagié, conspué et trahi et que la poutrelle qu'il reçut accidentellement sur la tête devint dans la légende une tentative d'assassinat, on se demande comment Gance, l'assassinat physique en moins, ne se serait pas reconnu en lui. Ne fut-il pas lui-même philosophe et inventeur (entre

autres du Pictographe-Pictoscope, de la Polyvision et de la Perspective Sonore), ne fut-il pas lui-même « envié, jaloué, plagié, trahi », puis finalement abandonné par l'industrie cinématographique avec, dans la tête et dans les mains, plein de projets à jamais inaboutis ?

- 16 Même s'il ne savait pas encore que si peu d'honneurs lui seraient rendus à son décès en 1981, et que l'assistance à la cérémonie de son enterrement serait à ce point clairsemée que, parmi les rares personnes qui s'étaient déplacées, l'une d'elles nous a confié avoir été recrutée d'office par les croque-morts pour faire nombre dans le corbillard qui l'accompagnait au cimetière... Gance reconnaît dans celui de Cyrano de Bergerac son propre destin, un destin contraire, un parcours semé d'embûches et d'obstacles.
- 17 Les circonstances de la production du film (et de beaucoup d'autres films de Gance) pourraient d'ailleurs confirmer aisément ce point de vue. Suite à un désaccord avec la coproduction italienne, qu'il serait trop long de narrer ici, le négatif est séquestré à Rome. Gance doit batailler ferme pour n'en récupérer finalement qu'une partie. La coproduction italienne, bien qu'elle ait perdu le procès que Gance lui avait intenté en France – l'Europe juridique n'étant pas encore à l'ordre du jour –, refuse de restituer les négatifs qu'elle avait unilatéralement décidé de monter elle-même pour la version italienne, avec toutes les coupures qu'il lui plairait d'effectuer. Ainsi le film, dont la sortie avait été annoncée pour mars 1963, ne fut finalement programmé qu'un an après, dans une version de 2 heures 30 (Gance avait prévu un film en deux parties, d'1 heure 30 chacune) qui fut encore écourtée par la suite.
- 18 C'est que les producteurs italiens ont contraint Gance de leur vendre sa société de production française en prétextant des dettes calculées sur la base de factures exorbitantes présentées par le studio, qui en réalité leur appartenait. Et ce pour le contraindre de réaliser une version française aussi proche que possible de leur version italienne. Il faudrait évoquer enfin, pour compléter ce long martyrologue, qualifié par Gance « d'épopée héroï-comique », les coupures intervenues en cours d'exploitation.
- 19 Le paradoxe est que ce film, quoiqu'il ait été mutilé, reste d'une extraordinaire vitalité : exubérant, tonique, débordant d'énergie. Un film de jeune homme dont on s'émerveille qu'un cinéaste ait pu le réaliser à 73 ans. Outre que son désir de mettre plusieurs scènes en polyvision ne put se réaliser, c'est la partie politique qui a le plus souffert des mutilations. De très belles et fortes séquences (tournées) ont été supprimées, qui concernaient à la fois l'exécution de Cinq-Mars et la mort de Richelieu devant un Louis XIII lui-même moribond. Mais le rêve cinématographique d'Abel Gance vole au-dessus de ses films, et son cinéma comporte une dimension utopique, au sens premier du terme : il n'a pas de lieu.
- 20 Tous les films du cinéaste – du moins tous ceux qu'il eut l'ambition de faire correspondre à sa conception du cinéma – sont à la fois réels et rêvés. Tous portent les traces matérielles des blessures qui leur ont été infligées, au corps défendant de l'auteur, et en même temps, les traces d'un film virtuel, longuement mûri et projeté dont l'ombre plane sur le film effectivement réalisé. Certaines séquences n'ont pas été supprimées au montage, bien pire, elles n'ont pas été filmées, malgré une écriture scénarique minutieuse.
- 21 Revenons pour le moment sur la rencontre entre Cyrano et d'Artagnan, que Gance situe en 1642. Pourquoi 1642 ? C'est qu'il s'agit, nous dit Gance, d'un moment tournant dans l'histoire de France – d'un moment paroxystique dans une époque paroxystique, selon ses vœux –, un moment où la conspiration de Cinq-Mars est déjouée et réprimée, un

moment où le pouvoir agonise par l'intermédiaire de ses principaux représentants, Richelieu et Louis XIII, qui meurent à quelques mois d'intervalle. Ce qu'il y a de funèbre dans le film, du moins ce qu'il en reste, est lié à l'agonie d'un pouvoir tout entier placé sous le signe de la mort qui tente, continûment, sans heureusement y parvenir, de saisir et de phagocyter le vif.

- 22 On notera qu'à cette époque Gance ne croit plus guère qu'il soit possible d'associer les forces de la vie – celles de la poésie, de la science, de l'amour – à celles du pouvoir, ce vers quoi il avait tendu tout au long de sa carrière. Il est temps pour lui de faire son deuil de cet espoir dont la matérialisation aurait assuré à ses films la plus large assise économique. Contradictoirement, il n'a en fait jamais renoncé réellement à cet espoir car, en 1972, il écrit une longue lettre programmatique à Jacques Duhamel, ministre de la Culture de l'époque, mais il s'agit surtout pour lui de prendre date.
- 23 Le choix de 1642 se justifie d'une autre façon encore. Les biographes de Cyrano disent ignorer ce qu'il a fait cette année-là. L'imagination de Gance a le champ libre. « D'Artagnan était parti de Gascogne pour tenter sa chance à Paris, au moment précis où Cyrano repartait de chez son père, à Bergerac, pour la seconde fois, dans le même dessein d'y chercher fortune, d'où leur rencontre et la naissance de leur amitié ».
- 24 La rencontre des deux futurs amis est placée sous le signe des oiseaux. Dissimulé derrière un arbre, d'Artagnan observe, n'en croyant pas ses yeux, l'étrange manège de Cyrano qui semble converser avec les oiseaux sur un mode familier. Et il le voit s'adresser de la même façon aux arbres, au ruisseau, aux cailloux du ruisseau. Gance met en scène un vertige de fusion et se souvient de l'obsession continuiste de Cyrano, du minéral au végétal, du végétal à l'animal, de l'animal à l'homme.
- 25 La réalisation est toutefois bien en deçà de ce qu'il avait projeté. Il aurait voulu mettre en perspective sonore « un triple langage où la musique, les chants d'oiseaux et les paroles se compénétrèrent, comme si toute la forêt que nous surplombons, par un travelling aérien, venait d'ouvrir son grand livre bruissant de secrets [...] un bruit de milliers d'ailes se rapproche à toute vitesse de tous les haut-parleurs des salles, comme si le cœur de chaque oiseau venait battre à l'oreille de chaque spectateur ». D'après le brevet déposé par Gance le 3 août 1929, la Perspective Sonore « consiste à disposer dans la salle un peu partout, au plafond, sous les fauteuils, dans les murs, une série de microphones qui plongeront le spectateur dans l'atmosphère du film ».
- 26 Ainsi, le film devait-il s'ouvrir sur le chant d'un rossignol invisible dont le langage se métamorphosait insensiblement, par la magie de la musique, en « une tendre voix féminine de contralto ». Le rossignol jouait le rôle du narrateur. « Comme je ne suis pas un perroquet, vous êtes stupéfait qu'un rossignol parle », disait-il. Silyril – c'est son nom – ne se retrouve plus qu'à l'état de vestige dans la version finale du film. Bien que, pour permettre au spectateur de comprendre certains enchaînements, Gance ait eu un moment l'idée de faire passer par la voix des oiseaux le résumé de scènes supprimées. Il en est de même pour son alter ego, le Grand-Duc Noicaron et son cortège de hiboux, de chouettes et de chauves-souris. Les oiseaux de nuit garderont néanmoins leur pouvoir et une partie de leur envergure dans la séquence de « Cent contre un seul ». « Un morceau d'anthologie iconographique » déclarait Gance, où, crevant les yeux des derniers assaillants, ils sauvent Cyrano d'une mort certaine.
- 27 Comprendre le langage des oiseaux transforme celui du poète. Dans la nature, il y a continuité d'un langage à l'autre, de la terre au ciel. Travelling aérien, mouvement

d'élévation vers le ciel, voyage dans la lune. Violer le royaume de Dieu, au risque d'affronter les foudres de la religion. Imaginaire en action.

J'avais fait une machine que je m'imaginai capable de m'élever autant que je voudrais, en sorte que rien de ce que je croyais nécessaire n'y manquant, je m'assis dedans et me précipitai en l'air du haut d'une colline avec quantité de fusées volantes, mais, parce que je n'avais pas bien pris mes mesures, je culbutai rudement sur le sol.

- 28 ... disait Cyrano de Bergerac, à la fois héros et auteur de *l'Autre Monde*.
- 29 N'importe, la littérature supplée l'impossibilité, toute provisoire, d'atteindre les astres. La plume de l'écrivain n'en décrit pas moins les habitants de la lune et du soleil que ses machines volantes lui permettent de rencontrer. Et la fiction les dote de toutes sortes d'équipements futuristes, incluant une machine à conserver les voix, ancêtre de notre magnétophone. Ces sauts que la science permet à l'imagination de réaliser émerveillent Gance qui cite Champigneulle en note dans son scénario. Le bric à brac de son grenier contenait « des instruments disparates : boussoles, astrolabes, horloges à vent, un œil artificiel pour voir la nuit, une sphère armillaire où les astres suivent le mouvement qu'ils ont dans le ciel, des planches d'anamorphoses et des miroirs ».
- 30 Si d'Artagnan admire immédiatement Cyrano et devient son ami indéfectible, malgré leurs divergences de vues (l'un est pour la Reine, l'autre pour le Cardinal), c'est qu'il a reconnu en lui, au-delà des mirages de la parole gasconne, une pensée en action, y compris dans des domaines où le mousquetaire est passé maître, celui du duel à l'épée ou celui de la conquête amoureuse. D'où son émerveillement devant les talents de Cyrano, dont il sait qu'il tient beaucoup à la possession d'une botte secrète, dite « de Mauvières », du nom de son père qui la lui a transmise. D'où son ravissement devant la capacité de Cyrano à trouver une solution qui leur permettra de faire l'amour à la femme qu'ils désirent, au lieu d'avoir à subir les assauts de la femme qu'ils ne désirent pas. C'est la figure du quadrangle.
- 31 Au cours d'une soirée, mise en scène par Scarron pour ridiculiser Cyrano et qui se retourne contre ses instigateurs, Cyrano et d'Artagnan rencontrent Marion de l'Orme et Ninon de l'Enclos, réputées pour être les femmes les plus belles et les plus spirituelles de leur temps. La chronique raconte que ces deux libertines font un commerce éclairé de leurs charmes et ne se contentent pas de leurs amants ou maris obligés, qu'ils se nomment Richelieu ou Cinq-Mars. Elles choisissent aussi des amants selon leur goût. Éblouissement immédiat des deux amis. « Diantre ! » dit l'un, « Bigre ! » dit l'autre. Le langage galant de la préciosité ne leur est ici d'aucun secours, il est impuissant à décrire ce qu'ils éprouvent et qui est de l'ordre de l'accomplissement du désir sexuel.
- 32 Mais voilà. Cyrano est attiré par Ninon et d'Artagnan par Marion, alors que c'est tout le contraire pour les deux belles. Marion trouve bien fade le beau mousquetaire et Ninon n'a pas assez de sarcasmes pour stigmatiser la laideur de Cyrano (« il attaque la laideur de Scarron. Il ne s'est donc pas regardé ! »). Ninon et Marion donnent rendez-vous à leur « goût » respectif en l'assortissant de deux conditions. Cyrano et d'Artagnan se présenteront de nuit, partiront au chant du coq et devront se taire (ce sont là les circonstances empruntées aux *Mémoires de d'Artagnan*, mais elles ne concernaient qu'un seul amant dont d'Artagnan prenait la place, à son insu et à celui de la duchesse qui avait posé les conditions). L'un des deux, d'Artagnan, est même prié de venir masqué.
- 33 Comment faire ? Pourquoi ne pas échanger les rôles par le truchement des masques ? « Si nous réussissons nos nocturnes exploits, dit Cyrano à d'Artagnan, l'amour devra

changer son vieux code et ses lois. » Et le stratagème réussit. Marion croit aimer Cyrano alors que c'est avec d'Artagnan qu'elle prend du plaisir. Ninon ne doute pas un seul instant que c'est du corps ardent de d'Artagnan qu'elle jouit chaque nuit, tant il lui serait impossible d'éprouver le moindre désir pour cet horrible Cyrano. Quant aux deux amis, ce sont les deux hommes les plus heureux du monde, quoique... l'un et l'autre finissent un beau jour par céder à la tentation de recevoir en leur propre nom les félicitations que leur valent leurs performances. Mais c'est un fiasco pour tout le monde, dans une noire nuit de Mercredi des Cendres. Reprise du stratagème et tout va bien jusqu'au jour où l'amour pousse Ninon à retirer le masque de celui qu'elle croyait être d'Artagnan. Fureur des deux femmes qui ferment alors leur porte aux deux hommes.

- 34 Et c'est là que Gance va beaucoup plus loin que *les Mémoires de d'Artagnan*, dans lesquelles la femme ne pardonnait pas son imposture à l'homme qui lui avait donné tant de plaisir à la place d'un autre. Il pousse jusqu'au bout ce qu'il nomme « la victoire des sens sur la psychologie de l'amour ». Après la découverte du stratagème, après un premier, puis un second, puis un troisième mouvement de révolte, Marion et Ninon deviennent réellement amoureuses de ceux qui les ont abusées. Comme s'il fallait d'abord en retourner aux sens et à leur satisfaction pour être certain de ne pas se tromper en amour.
- 35 Le film de Gance, et c'est un de ses principaux mérites, réhabilite la portée du plaisir des sens en amour, son pouvoir de révélation du sentiment amoureux. Mais l'entreprise ne se limite pas à ce renversement « physiologique ». Elle s'étend à d'autres activités, ayant trait à la pensée et à l'action, que l'on ne lie pas d'ordinaire à l'idée de plaisir. Non que Gance veuille faire de Cyrano un sensualiste avant la lettre. Il sait que le physicien doit abstraire et calculer pour concevoir et fabriquer ses machines. Il n'en reste pas moins qu'il y a quelque chose du plaisir sexuel dans celui de la pensée, sans qu'il en soit le substitut ou la sublimation. Penser consiste à se mettre en position de recherche d'orgasmes propres à la pensée. Et il en va de même lorsque l'on parle ou se bat en duel. Sur tous ces points – sur toutes ces pointes – *Cyrano et d'Artagnan* établit des ponts, des passages, des relations dans tous les sens.
- 36 Si le film est audacieux (le film « le plus audacieux » que Jean-Luc Godard disait avoir vu cette année-là), c'est bien là que se situe son audace. Il y aura donc trois pointes : la pointe vive de l'érection, la pointe verbale et celle de l'épée.
- 37 On se bat beaucoup dans le film, au grand dam de Richelieu, mais le duel est à la fois physique et verbal. La victoire dépend au moins autant de la maîtrise de la parole que de la possession d'une botte secrète. Les duellistes parlent en croisant le fer et, du moins pour Cyrano, un langage versifié, implacablement rythmé et rimé. Il faut passer son adversaire au fil de la pointe verbale avant de la passer au fil de l'épée. Il faut faire deux fois mouche. « On a toujours bien fait pourvu qu'on ait bien dit », écrit Cyrano.
- 38 Et comme pour le prouver, le combat du Pré aux Clercs, qui devait être mortel pour l'un des deux, fait monter une explosion de rires à coups de pointes rimées pendant que, de la pointe de leur fleuret, Cyrano et d'Artagnan rivalisent de prestance pour mettre en lambeaux leur chemise.
- 39 Rhétorique de l'escrime et du discours, figures imposées et codifiées, feintes, esquives, on ne se fend pas d'entrée à coup sûr. Le défaut de la cuirasse, c'est la rhétorique de son

adversaire prise doublement en défaut. On peut alors se fendre à nouveau et faire mouche d'un spirituel coup d'épée.

- 40 Les joutes verbales font également partie des joutes sexuelles. Gance fait parler Dahlia Lavi et Sylva Koscina, dans la tradition précieuse de l'époque, un langage qui épouse au plus près la rhétorique des postures, un langage qui est tout à la fois mémoire du plaisir et relance du désir.
- 41 L'expérimentation scientifique est présentée dans le film comme l'expression d'un désir – celui de s'envoler dans le ciel, celui d'enregistrer la voix humaine ou de capturer la lumière du soleil – qui ne se laisse décourager par aucun obstacle conceptuel, intimider par aucun interdit religieux. La science est elle aussi aventure, libre déploiement d'énergie, invention jaillissante. Les hypothèses du chercheur se matérialisent dans des dispositifs qui mettent sa vie en danger comme il la met en jeu dans un duel ou dans l'amour. Le *Cyrano* de Gance pousse à un point extrême l'affirmation de la vie jusque dans la mort.
- 42 *Cyrano et d'Artagnan* attire l'attention du spectateur sur un autre point encore : les relations entre poésie et rhétorique. Le cinéaste avait envisagé pour son film « un style d'écriture où la prose et la poésie se coudoient et se chevauchent selon le lyrisme de l'action ». Si la prose du monde se brise souvent en éclats poétiques, ce sont les conventions rhétoriques auxquelles la poésie est asservie que le film met en question. Il tend tout entier vers l'éclair qui aveugle et défait la conscience.
- 43 Abel Gance a une vision orgasmique du cinéma. Il est passé d'une conception littéraire du cinéma – et de son public – à une conception cinématographique fondée sur la découverte de ses pouvoirs. D'abord dramaturge et tragédien, Gance partage, au début des années 1910, le mépris des beaux esprits de son temps pour cette attraction foraine. S'il commence à écrire des scénarios, c'est, comme il l'indique sans fard dans ses carnets, dans l'espoir de « gagner beaucoup d'argent ». Quant à ses rêves d'artiste, il les réserve à la tragédie et à la poésie (Gance a écrit, dans sa jeunesse « biologique », d'assez nombreux poèmes de qualité également médiocre).
- 44 Il découvre pourtant peu à peu que le cinéma est susceptible de toucher tous les publics en un point que les autres arts, considérés individuellement, ne sauraient atteindre. Il découvre le « pouvoir affectif de l'image » et la possibilité d'intervenir sur les imaginaires, au delà des clivages sociaux et culturels, au point de basculement de « l'esprit critique ». Il rêve alors de transformer le spectateur en acteur. « Le spectateur va être un acteur, écrit-il dès les années vingt, comme il l'est dans la vie, au même titre que les acteurs du drame. Le propre de ma technique devra opérer cette transformation psychologique. Le spectateur devra s'incorporer au drame visuel ! »
- 45 Mais pour se transformer en acteur, le spectateur doit sortir de lui-même et des ses rôles psychologiques et sociaux. Il doit ressusciter. Depuis *J'accuse*, où les morts de la guerre de 14-18 se lèvent de leurs tombes pour indiquer la voie de la paix aux survivants, Gance est obsédé par la thème de la résurrection qui concerne également les soldats de la campagne d'Italie, dans l'état de vie apparente et de mort réelle où Bonaparte les trouve, s'en saisit et les amène à se ressaisir. Comme Gance l'écrit dans *le Temps de l'image est venu*⁶ :

Toutes les légendes, toute la mythologie et tous les mythes, tous les fondateurs de religion et toutes les religions elles-mêmes, toutes les grandes figures de l'histoire, tous les reflets objectifs des imaginations des peuples depuis des millénaires, tous,

toutes, attendent leur résurrection lumineuse et les héros se bousculent à nos portes pour entrer.

- 46 Le thème de la résurrection concerne aussi les spectateurs qui se sont endormis depuis longtemps dans un cinéma du « déjà vu, du déjà senti, du déjà fait »⁷. Le cinéma doit devenir « un art capable de transformer les gens », en faisant jaillir « dans le cerveau récepteur du public, des séries multiples d'images qu'il se fabrique lui-même ». Le lieu du film n'est pas l'écran mais le cerveau du spectateur. L'écran est certes une surface de projection d'images mais ce qui importe avant tout ce sont les images, mentales, oniriques, qu'elles sont susceptibles de produire dans le cerveau du spectateur. Le cerveau du spectateur est un autre haut lieu de l'utopie gancienne.
- 47 Le cinéma rêvé par Gance a une dimension utopique. Il n'a pas de lieu politique, car la Société des nations n'a pas donné naissance à un gouvernement mondial, et une société mondiale de production du cinéma, fondée selon Gance sur « l'alliance des principales religions de la terre », ne parvient pas à se mettre en place. Il n'a pas de lieu technique, car si la technique est un moyen de réaliser l'utopie – la transformation du spectateur en acteur – l'industrie cinématographique résiste et s'oppose à la polyvision comme à la perspective sonore. Elle se satisfait d'un cinéma du « déjà vu, du déjà senti, du déjà fait » et ne vise qu'à en gérer les acquis.
- 48 Contribue, sinon à la « résurrection », du moins au réveil du spectateur, la multiplicité de plans qualifiés « cassés » par Gance. Les plans dits « cassés » font un large usage des raccords prétendument « faux » et des sautes brusques dans l'échelle des plans : on passe ainsi fréquemment d'un plan moyen à un très gros plan (par exemple sur les yeux de la belle dans la dernière séquence de *Cyrano et d'Artagnan*).
- 49 « Le spectateur devra s'incorporer au drame visuel » ; de multiples formulations scénariques dans *Cyrano et d'Artagnan*, gardent la trace de cette préoccupation majeure.
- 50 Entre mille exemples :
- L'épée de Cyrano sortant en éclair de l'objectif ; il se fend à fond, la coquille de son épée presque dans l'objectif ; l'épée de Cyrano, qui sort de l'objectif, vient trouer la tempe de Mâche-drû, tandis que Cyrano, en voix *off*, répond à sa question : – « il mâche la poussière » ; Cyrano se fend à fond sur l'objectif.
- 51 On remarquera que l'écriture scénarique chez Gance décrit moins l'action que l'effet qui devrait en résulter sur l'écran. Elle projette l'image devant les mots. Elle est vision.
- 52 On remarquera surtout que l'objectif figure l'écran transpercé par l'épée ; l'écran ne constitue pas seulement une limite par son cadre mais par son existence même. Il s'interpose entre l'action et l'acteur-spectateur. La réalité doit crever l'écran pour faire place au monde issu de l'imaginaire du cinéaste. L'image bi-dimensionnelle constitue celui qui la regarde en spectateur, et lui interdit de s'immerger dans l'image, puisque la réalité perçue est en trois dimensions. L'image de synthèse apporte justement la troisième dimension et la possibilité pour le spectateur de s'immerger dans une réalité que l'image ne représente plus. Il en devient l'un des acteurs.
- 53 Gance a ressenti depuis les années vingt ce manque constitutif du cinéma. Mais ce qui l'intéresse, ce n'est pas le passage de la deuxième à la troisième dimension (où l'écran est malgré tout conservé et où l'immersion dans l'image est mentale), c'est l'ouverture du cinéma à une quatrième dimension qu'on ne nomme pas encore « virtuelle ».
- 54 Au cours d'un débat organisé en avril 1963 par le Club Saint Gobain, il rêve à voix haute de projection dans l'espace (sans support, sans écran), où des personnages

apparaîtraient en trois dimensions, dans le vide, sans autre appui que l'air. La quatrième dimension n'est pas spatiale, elle est temporelle, le temps y est conçu et traité comme espace. C'est le désir d'ubiquité enfin réalisé. Les personnages seraient vus simultanément dans le présent et dans d'autres temps. Il y aurait « une appréhension verticale et synthétique de la dimension temporelle – et non plus linéaire et successive ». Il s'agit là d'une scénarisation du futur, mais la perspective de la quatrième dimension est déjà présente dans la relation conflictuelle que Gance instaure avec l'image bi-dimensionnelle.

- 55 La conception du cinéma qui devient peu à peu la sienne, et qui culmine dans une vision orgasmique du cinéma, fait son lit de l'image éclatée – plus connue sous le nom de polyvision – et de la perspective sonore. Écran variable (pourquoi l'écran serait-il asservi à jamais à un seul format ?), image multiple, triple écran. Image pensée comme juxtaposition d'images à l'intérieur de chaque image. Incessants changements de rythme, montage qui parfois s'accélère jusqu'à dépasser les capacités de perception du spectateur. Recherche du point d'aveuglement spectaculaire, celui du basculement de son « esprit critique », celui qui marque sa transformation effective en acteur imaginaire. La démultiplication de l'image a pour but de réaliser « l'écroulement des frontières du temps et de l'espace ».
- 56 Gance ne cessera de réclamer les moyens économiques et techniques nécessaires à la mise en œuvre de son projet cinématographique. Il les obtiendra de moins en moins à compter de son *Napoléon* (1927). Il les réclame encore au moment de *Cyrano et d'Artagnan*, mais il ne les obtient pas, trop à l'étroit dans son budget et en conflit permanent avec les coproducteurs.
- 57 Voici par exemple la vision d'une séquence que le spectateur aurait pu voir – et entendre :
- 58 L'image se subdivise en trois secteurs. Polyvision. Nuit. Contre-point tambours. Clairons. Ordres. Contre-ordres. Dans un tiers de l'image gauche, à deux secondes d'intervalle, les trois courriers successifs annulant les ordres, le tiers central *idem*, le tiers droit *idem*.
- 59 Puis superpositions et surimpressions donnant l'impression de la justice égarée dans les suites d'ordres et de contre-ordres qui provoquent toujours les paniques et les catastrophes. Vertige de mouvement. Le son également donne très vite l'impression que devaient ressentir les témoins de la Tour de Babel.
- 60 Les mots « Justice – Prévôt de Justice Criminelle » reviennent en leitmotiv dans des bribes de phrases, se mêlent, s'imbriquent dans un tel bruit, un tel brouhaha, qu'il est bientôt impossible aux yeux de saisir le sens de dix images l'une dans l'autre, aux oreilles d'entendre, dans la même fraction de seconde, tant de sons différents superposés. Synthèse de cacophonie pour la vue et l'ouïe.

NOTES

1. Cette émission enregistrée le 13 novembre 1956 a été publiée dans *l'Écran* en mai 1958.
2. *Cahiers du cinéma* n° 43, janvier 1955.
3. *L'Art cinématographique*, Paris, Librairie Félix Alcan, Gallimard, 1926.
4. Voir dans ce numéro l'article de Dimitri Veziroglou.
5. Cf. Gérard Leblanc, « Gance dans le regard de l'aigle » in *Champs Visuels* n° 12-13, janvier 1999.
6. Abel Gance, *op. cit.*
7. *Le Bureau des rêves perdus*, *op. cit.*