

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

Étude sur une longue copie teintée de *La Roue*

Roger Icart



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/79>

DOI : 10.4000/1895.79

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 : 275-290

ISBN : 2-913758-07-X

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Roger Icart, « Étude sur une longue copie teintée de *La Roue* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 31 | 2000, mis en ligne le 28 novembre 2007, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/79> ; DOI : 10.4000/1895.79

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

Étude sur une longue copie teintée de *La Roue*

Roger Icart

- 1 Il est unanimement admis que *la Roue* représente une date capitale dans l'évolution artistique du cinéma. Rappelons simplement le mot fameux de Jean Cocteau : « Il y a le cinéma d'avant et d'après *la Roue* comme il y a la peinture d'avant et d'après Picasso ». Œuvre-phare aussi importante que *Naissance d'une Nation* ou *le Cuirassé Potemkine*, acclamée par beaucoup mais aussi vilipendée par bien d'autres, elle n'a en fait jamais pu occuper la place privilégiée qui lui revient, ni dans les circuits de distribution de l'époque, ni dans les commentaires trop souvent erronés ou tendancieux qu'elle suscita, encore moins dans les programmes de restauration et de sauvegarde lancés de nos jours. Comme *J'accuse* ou *Napoléon*, les deux autres œuvres majeures d'Abel Gance, ses dimensions hors normes l'ont vouée à de multiples altérations qui en ont dégradé la signification et les qualités, rendant malaisée une appréciation convenable de ses avantages.
- 2 L'étude présente tente d'apporter quelques éléments positifs pour cette appréciation, en se fondant sur un examen de la copie d'époque la plus longue connue à ce jour.
Les diverses versions
- 3 À l'origine, l'œuvre ne devait pas dépasser 3 000 mètres, soit le temps de projection d'une grande exclusivité. Mais son tournage s'était heurté à toute une série de contretemps qui en avaient allongé la réalisation et augmenté considérablement le coût¹. Gance par ailleurs s'était passionné pour elle, si bien qu'il l'avait allongée de nombreuses scènes, bien des fois reprises. Cet excès de dépenses aurait contraint Pathé-Consortium-Cinéma à présenter non plus un grand film en version unique, mais bien une œuvre découpée en un certain nombre d'épisodes, comme cela se pratiquait alors pour les cinéromans. Gance s'y employa dès le premier montage en 1921 avec d'autant plus de conviction que cet allongement correspondait à l'ampleur et au rythme qu'il entendait en dernier lieu imprimer à son œuvre. Comme il l'a déclaré à Jean Mitry² quelque temps après la sortie du film sous cette forme :

Plus encore que le résultat d'une obligation commerciale, cette longueur était voulue, et je me suis attaché à faire une œuvre plus en nuances qu'en action. Je pouvais évidemment la condenser ; mais si l'intensité dramatique y gagnait, l'intérêt psychologique et le style s'affaiblissaient. Malheureusement, je n'ai pas été suivi par le public qui ne m'a pas compris. Parce que le fond de l'œuvre était sensiblement égal tout le long du film ; parce qu'il ne rebondissait pas et ne faisait en quelque sorte aucune saillie particulière pouvant servir de point de repère à l'évaluation générale de ce fond, on a cru qu'il n'y en avait pas ou qu'il était faux.

Parce que ce fond était extériorisé avec une puissance psychologique restant toujours à un même niveau et un même degré, on a cru que cette puissance n'existait pas...

- 4 Cette première version fut présentée au Gaumont-Palace en décembre 1922 au cours de trois séances mémorables, divisée en six chapitres. Ce n'était, aux dires de son auteur, qu'une copie de travail sans cesse modifiée jusqu'à l'extrême limite, soumise à l'appréciation des professionnels et des journalistes. Celle mise au point pour l'exploitation et annoncée au programme n° 5 de 1923 comprenait un prologue et six chapitres de 1 800 mètres, soit l'équivalent de 31 bobines. Mais avant même sa diffusion, cette version fut remaniée et montée en un prologue et quatre chapitres de 2 300 mètres. C'est elle qui fut projetée en exclusivité au Gaumont-Palace et au Madeleine-Cinéma à partir du 17 février 1923 à raison d'un chapitre par quinzaine. Certaines villes de province toutefois, Toulouse, Nantes... accueillirent la version en six chapitres, de même que tout sérial en épisodes.
- 5 Mais la critique, comme les professionnels, s'élevèrent avec force contre cette longueur jugée excessive, dénonçant de nombreuses redites, l'inutilité de bien des scènes comiques, une intrigue trop peu mouvementée pour s'accommoder d'un découpage en chapitres... Aussi Gance dut-il se résoudre à établir une version plus ramassée de son œuvre, éliminant digressions et scènes accessoires mais aussi bien des éléments d'une beauté intrinsèque, ramenant le métrage à 4 200 mètres, soit 14 bobines. Cette version fut présentée le 24 janvier 1924 par le Club Français du Cinéma, association présidée par Léon Poirier, à l'appréciation des critiques, lesquels saluèrent chaleureusement cette décision.
- 6 Ultérieurement, le film devait subir d'autres avatars : en 1928 Gance accepta de réduire encore son œuvre afin qu'elle puisse cette fois être projetée en une séance normale, comme tout film commercial. Elle ne mesurait alors plus que 2 100 mètres, soit sept bobines. Cette version sortit ainsi sur les Boulevards en juin, puis dans une version encore remaniée en novembre de la même année au Ciné-Latin. Bien que Gance ait fait savoir en mars 1929 qu'il envisageait d'établir une grande version sonorisée, ce fut la dernière sortie commerciale du film, dès lors voué à l'indifférence et à l'oubli comme toute la production muette avant que, sur le tard, les cinémathèques naissantes se préoccupent de sa survie.

Les versions actuellement visibles

- 7 Le film n'est aujourd'hui plus visible dans sa version intégrale en 31 bobines mais seulement dans divers montages plus ou moins éloignés de cette version initiale voulue par l'auteur.
- 8 Les téléspectateurs ont pu à plusieurs reprises, et tout récemment sur Ciné-Classics (septembre 1998), connaître une version très moyenne du film, hélas diffusé à 25 images par seconde, tirée à partir du négatif détenu par la maison Pathé, laquelle avait financé cette production des « Films Abel Gance ». Comme ce négatif ne possédait pas

d'intertitres, ceux-ci étant alors tirés à part, un minimum furent maladroitement recomposés à partir des sous-titres originaux rédigés par Gance. Leur insuffisance et leur graphisme médiocre amoindrissent considérablement l'œuvre.

- 9 Certaines cinémathèques programment une version moyenne obtenue du Gosfilmofond de Moscou. Cette cinémathèque fort bien pourvue détient en effet la version du film qui fut diffusée en URSS en 1927 sous le titre *Au son des roues*, version qui ne retient que la première moitié du film, allégée de nombreux passages par la censure soviétique et tirée à partir d'une version française déjà raccourcie, sans doute celle de 1924. Le Gosfilmofond possède la deuxième partie de l'œuvre réduite à cinq bobines et dépourvue de tout sous-titre. Ces projections permettent une connaissance éventuelle de l'œuvre mais bien partielle et insatisfaisante.
- 10 C'est grâce à la Cinémathèque française que l'on peut connaître une version encore partielle mais bien plus proche de ce que fut la version initiale, grâce à un tirage noir et blanc effectué à partir d'une copie teintée d'époque que Marie Epstein, à la fin de sa vie, a tenté de compléter par des emprunts à d'autres copies. Le résultat, quoiqu'encore insuffisant et que près de dix bobines fassent encore défaut, permet bien mieux qu'avec les autres versions accessibles, de se faire une idée plus précise de l'œuvre originale, ne serait-ce que par la présence de la plupart des sous-titres d'époque. Le plaisir éprouvé à sa vision est encore accru lorsque sa projection est accompagnée par la musique composée et interprétée par le musicien britannique Adrian Johnston, la partition composée alors par Arthur Honegger, à part l'ouverture, étant aujourd'hui perdue.

Caractéristiques de la copie teintée d'époque

- 11 Cette copie, qui a servi de base à la réédition de la Cinémathèque française, conservée actuellement par la Cinémathèque de Lausanne, est un tirage de la version originale. Mais elle ne comporte que 21 bobines (en réalité 20 car la bobine 15 manque) car il s'agit d'un des premiers efforts pour réduire le film, lequel se divise en sept épisodes de trois bobines, une version apparemment jamais diffusée, du moins en France. Cet effort de réduction se traduit par un grand nombre de collages qui affectent très inégalement les bobines, dont les longueurs subséquentes s'établissent ainsi :
- 12 Bob. 1, 230 m env ; Bob. 2, 305 m ; Bob. 3, 400 m env ; Bob. 4, 251 m ; Bob. 5, 415 m ; Bob. 6, 300 m env ; Bob. 7, 270 m ; Bob. 8, 239 m ; Bob. 9, 243 m ; Bob. 10, 280 m env ; Bob. 11, 292 m ; Bob. 12, 305 m ; Bob. 13, 288 m ; Bob. 14, 343 m ; Bob. 15 manque ; Bob. 16, 300 m env ; Bob. 17, 260 m env ; Bob. 18, 260 m env ; Bob. 19, 255 m ; Bob. 20, 313 m ; Bob. 21, 286 m.
- 13 Quand on sait qu'à cette époque les bobines de film mesuraient environ 400 mètres, on peut se rendre compte de l'importance des coupures déjà effectuées sur cette copie. Il est possible d'évaluer leur répartition en relevant le numérotage inscrit en bas et à gauche de la première image de chaque plan. Ainsi le dernier plan repérable (les dernières images manquent) porte-t-il le numéro 5037. Encore ce chiffre doit-il être revu à la hausse car en plusieurs endroits, notamment les scènes de montage rapide, certains plans ne portent pas de numéro ; parfois certains autres sont-ils prolongés en numéros bis et ter ; ailleurs enfin d'autres sont subdivisés en plans de A à Z (n° 316, 317, 318, 319), ce qui semblerait indiquer plusieurs reprises de montage. Quant à savoir si ce numérotage remonte au premier montage effectué par Gance dès la fin du tournage, en collaboration avec Marius Nalpas, ou au montage définitif qu'il effectua en 1922 après son séjour aux USA et sa rencontre avec D.W. Griffith...

14 Le relevé si révélateur de ce numérotage est parfois rendu malaisé par les coupures pratiquées lors de ce remontage, la première image de bien des plans ayant disparu lors du collage. Cela affecte certains passages importants comme le tout début du film après le générique (lui-même amputé, les noms de Gabriel de Gravone et de Térof ayant mystérieusement disparu) où le numérotage n'apparaît qu'avec le plan 41, le départ de Norma avec ses adieux aux lieux tant aimés... Ailleurs ce sont des dizaines et même des centaines de plans manquant qui révèlent l'importance des coupes dont on peut se faire une idée en se reportant au scénario initial, souvent des scènes secondaires mais qui amoindrissent considérablement la conception de l'auteur et le rythme du film.

Sur les tendances naturalistes du film

15 Bien qu'incomplète, cette longue version teintée permet de nombreuses observations, à commencer par un côté naturaliste très poussé de l'œuvre. En réalisant son film, Gance avait en effet tenu à éviter le studio et ses artifices, en tournant toutes les grandes scènes du film sur les lieux-mêmes de l'action. Ainsi la maisonnette de Sisif avait-elle été édifiée au milieu des voies dans la gare de triage de Nice-St Roch. Gance s'en expliqua plus tard :

Il va sans dire que lorsque *la vérité* entre ainsi à plein ciel, par tous les côtés du décor, l'ambiance de travail est tout autre, et qu'il s'opère une véritable transfiguration chez l'acteur. Celui-ci se trouve dans la musique exacte de ce qu'il exprime³.

16 De même employa-t-il pour sa figuration des cheminots volontaires pour encadrer et sensibiliser ses acteurs peu au courant du milieu ferroviaire.

17 Cette volonté de tourner dans un cadre *réel*, bien qu'antinomique avec ses intentions symbolistes développées par ailleurs, pare cette longue version d'une intensité de vie extraordinaire. La tragédie de Sisif, dans sa première partie, se déroule dans une ambiance querelleuse, enfiévrée, qui exaspère les passions. Les « scènes de la vie du rail » avec leurs cheminots aux « masques de suie », ces « gueules noires⁴ » marquées par la dure peine des hommes, frappent surtout par leur côté naturaliste à la Zola jusque dans leurs excès. D'une peinture pittoresque volontairement outrée, on glisse insensiblement vers un constat social. Les travailleurs du rail, abrutis par un métier exténuant et dangereux, vivent dans un décor triste de suie et de fumée. Le cabaret est l'univers où ils exhalent leurs joies bruyantes, où ils oublient leur vie de labeur. Il est étrange que les critiques de gauche, tel Moussinac, n'aient jamais souligné cet aspect naturaliste du film.

18 Ceux qui les dirigent (on pourrait même préciser, les *exploitent* car le film le sous-entend) sont dépeints avec une verve caricaturale et sarcastique. C'est d'abord Jacques de Hersan (on notera la dénomination noble, exacte ou factice) « inspecteur au devis AM/Construction matériel » qui poursuit de ses assiduités Norma jusqu'à obtenir sa main par chantage. Hautain, méprisant, profiteur des inventions de Sisif, c'est un noceur dépravé que l'on montre enterrant sa vie de garçon avec des femmes légères. Les enquêteurs de la compagnie, des bourgeois prétentieux en chapeau melon, bien mis, sont présentés avec une semblable dérision. Lorsque Sisif leur reproche leur inaction au moment de l'accident, puis se moque d'eux en exhibant une rose qu'il aurait trouvé sur la voie (allusion à la petite Norma recueillie à ce moment), ils s'estiment offensés, d'autant plus que les paroles de Sisif provoquent l'hilarité des employés qui s'agitent paresseusement dans leur bureau poussiéreux et en désordre.

19 L'espion anonyme de la compagnie (dans le scénario original il se dénomme Tunu), un être servile et hargneux qui a pris Sisif en grippe (« Pourquoi j'en veux à Sisif ? Je n'en sais rien !... Et c'est pis que si j'avais une raison », dit-il à son chef de service) est dépeint avec la même verve. On souligne sa bêtise et son ignorance de l'orthographe. Ainsi note-t-il dans son carnet : « Le mécanicien Duterne boie du vin – le chauffeur Sarment boie de bier – le chaffeur Leger boie du vermouth... » Ou encore, après la tentative de suicide de Sisif, « Mécanicien Sisif a le cervot détraqué. A voulu se faire tué par sa propre machine. Sa mise d'auffice à la retrête s'impose ». Ce regard critique inspiré par l'écrivain prolétarien Pierre Hamp, lequel dans son livre *le Rail* souligne le profond fossé qui sépare les administratifs, les cols-blancs, de l'exploitation, les gueules noires, confère une dimension supplémentaire à cette tragédie des âmes trop souvent admirée pour ses seules qualités plastiques. Toutes ces scènes naturalistes, bien plus développées dans le scénario original, sans doute tournées puis censurées, qui subsistent dans cette version longue, furent bien entendu retirées dans toutes les versions courtes.

De quelques particularités visibles du montage

20 L'examen à la loupe de cette grande version fournit de précieuses informations sur les caractéristiques de montage de cette œuvre, de même d'ailleurs que sur toutes les modifications et allègements que Gance opéra sur les parties non rejetées lors de ce premier effort de contraction. Cet examen sur ce second montage effectué après sa rencontre avec D.W. Griffith (lequel dût sûrement influencer sur sa conception) prouve combien il fut l'objet de révisions nombreuses, d'hésitations, d'ultimes changements avant que ne soit tirée la première copie standard.

21 On donne toujours comme modèle les deux séquences fameuses pour leur rythme visuel, celle du train emballé (plans 1678 à 1808) et de la course contre l'obstacle (plans 2433 à 2485). Pour cette dernière séquence, l'examen comparé du scénario et du film démontre bien tout le travail de montage effectué par Gance⁵. Tous les éléments déterminants figurent dès l'abord dans le manuscrit, mais le nombre de plans y est fort réduit, chacun étant décrit dans sa continuité totale, alors que dans le montage final ils apparaissent infiniment morcelés afin de prolonger par leur agencement le dynamisme visuel imprimé aux images. Ce montage, jugé sans doute trop long, fut d'ailleurs réduit d'une dizaine de plans lors de la première diminution du métrage.

22 En fait, toutes les grandes scènes du film sont des modèles de montage. Ainsi la séquence d'ouverture, l'accident suivi des scènes de panique et de sauvetage, lesquelles dans cette longue version ne durent pas moins d'un quart d'heure ; le combat mortel entre Élie et de Hersan au dessus du vide ; l'interminable ronde des guides s'élevant vers le sommet de la montagne tandis que Sisif s'éteint... Similaire du « sauvetage de dernière minute » expérimenté par D.W. Griffith, une autre scène modèle située peu après le dramatique accident (plans 114 à 164), lorsqu'un rapide se précipite à toute vapeur sur les lieux de la catastrophe, et dont les signaux bloqués ne peuvent arrêter la course, jusqu'à ce que Sisif, conscient du danger, réussisse au prix d'efforts surhumains à dégager le câble de commande. Nous voyons successivement le train en pleine course, les roues, les bielles de la locomotives, les câbles bloqués, le signal ouvert, Sisif s'efforçant de les dégager, en visions brèves, jusqu'à ce qu'enfin le câble libéré permette le fonctionnement des diverses transmissions, la fermeture du signal, puis le freinage et l'arrêt du train.

23 Montage également, mais bien plus subtil, celui consistant à scinder les plans pour obtenir un montage plus coulé, plus dynamique, bien différent de celui en plans continus fondés sur le seul mouvement interne inscrit dans la profondeur de champ. Les plans sont ainsi fragmentés par un savant montage alterné qui modifie la conception initiale de la scène. Témoin la scène jamais évoquée où Sisif reçoit un jet de vapeur qui va détériorer sa vue :

- 2210/Plan d'ensemble/Sisif est accroupi devant le piston gauche de sa machine. Il se lève lourdement, prend une grosse clef anglaise puis une petite de l'autre main et regarde attentivement le robinet du purgeur.
- 2211/Plan américain/Dans la cabine, Mâchefer, appuyé contre la paroi, tient un livre de la main gauche. Sa main droite est appuyée sur la commande de la tringle des purgeurs. Il s'endort à moitié en lisant.
- 2212/Plan américain/Sisif s'accroupit et regarde attentivement le robinet qui fuit. Il lui donne de petits coups de marteau.
- 2213/Plan américain/Suite du 2211/Mâchefer s'assoupit. Le livre lui tombe des mains.
- 2214/Plan américain/Suite du 2212/Sisif continue de donner des petits coups, puis s'approche du robinet.
- 2215/Plan américain/Suite du 2213/Mâchefer dodeline de la tête.
- 2216/Plan américain/Sisif de dos face au robinet. Il le regarde de plus près.
- 2217/Plan américain/Suite du 2215/Mâchefer finit de dodeliner. Sa main rabat le levier.
- 2218/Plan américain/Suite du 2216/Sisif reçoit un jet de vapeur en pleine figure et s'abat sur la droite.
- 2219/Plan américain/Suite du 2217/Mâchefer de plus en plus assoupi
- 2220/Plan d'ensemble/La fumée s'échappe. Un cheminot arrive à gauche et se baisse pour relever Sisif.
- 2221/Plan d'ensemble/L'avant de la locomotive entouré de fumée. Un autre cheminot arrive.
- 2222/Plan américain/Suite du 2219/Mâchefer toujours assoupi.
- 2223/Plan d'ensemble/Suite du 2221/D'autres cheminots arrivent et soulèvent Sisif.
- 2224/Plan américain/Suite du 2222/Mâchefer se réveille peu à peu et s'étonne de voir tant de fumée.
- 2225/Plan d'ensemble/Suite du 2221/Au milieu de la vapeur des cheminots courent.
- 2226/Plan d'ensemble/Suite du 2223/Les cheminots soulèvent Sisif. L'un d'eux s'avance vers la cabine en gesticulant.
- 2227/Plan américain/Suite du 2224/Mâchefer tout étonné se penche au dehors.
- 2228/Plan d'ensemble/Suite du 2226/Le cheminot lui dit de couper la vapeur.
- 2229/Plan américain/Suite du 2227/Mâchefer se penche et regarde.
- 2230/Plan d'ensemble/Suite du 2228/Le cheminot se tourne vers ceux qui emmènent Sisif.
- 2231/Gros plan/Mâchefer se tourne vers l'intérieur et...
- 2232/Gros plan/... il rabat la commande de la tringle.
- 2233/Plan américain/Suite du 2229/Il sort de la cabine.
- 2234/Plan d'ensemble/Suite du 2230/Les cheminots longent la machine en emmenant Sisif.

24 Ce long et patient travail de construction dote toutes ces scènes d'une efficacité nouvelle pour l'époque et explique l'enthousiasme d'une bonne partie de la critique dès la présentation du film. Cette création de rythmes purement visuels, ce foisonnement de nouveautés, cette richesse technique incessante ne pouvaient qu'émerveiller les tenants du modernisme... et irriter profondément les rétrogrades de tout poil.

Du rôle des sous-titres

25 De tout temps, leur existence a été discutée et souvent condamnée, surtout en cette période de renouveau, particulièrement ceux placés en grand nombre par Abel Gance dans une œuvre qui démontrait par ailleurs l'usage novateur du rythme cinématographique. Car tous les essais de « cinéma pur » découlèrent de *la Roue*. Tout en se déclarant partisan d'une telle évolution, Gance tint à justifier et à défendre l'emploi parfois excessif qu'il en fit dans son œuvre au cours du même interview accordée à Jean Mitry⁶ :

J'ai voulu dans ce film, avant de réaliser une œuvre exclusivement visuelle, m'attacher à démontrer le rapport « image-texte », c'est-à-dire à prouver le rayonnement de l'image autour de ces citations.

Comme un diamant retourné dans tous les sens brille pareillement sous toutes ces facettes, ces citations, comprises et interprétées de différentes façons, irradiaient leur puissance par ces images qui rayonnaient autour d'elles.

26 Pour que s'opère au mieux cette symbiose texte-image, la plupart des sous-titres furent composés en mouvement par surimpression sur des images se rapportant à leur contenu, vues de locomotives, de train en déplacement ou vision de rails qui défilent... images toujours teintées en accord avec les plans correspondant du film. Dans la deuxième partie, Gance eut souvent recours à des textes en noir sur fond blanc pour ne pas casser la vision de paysage neigeux. Souvent une partie du sous-titre est mise en relief en n'apparaissant qu'après le début, lequel disparaissait alors... Les caractères utilisés pour ces textes peuvent également changer suivant leur nature. Ainsi pour l'évocation moyenâgeuse d'Élie (« J'aurais voulu être luthier il y a plusieurs siècles... ») les caractères sont-ils gothiques.

27 Une bonne partie de ces sous-titres, commentaires et dialogues, sont chargés d'explicitier les données du drame. Prolixes et souvent de ton mélodramatique, tels que les aimait le bon public du temps, ils sont souvent devenus inutiles mais certains, brefs et efficaces, frappent encore par leur force : « Il reviendra dans vingt-sept ans », dit Sisif à Mâchefer après la mort d'Élie, « les glaciers mettent vingt-sept ans à rendre leur mort ». Mais à plusieurs reprises, Gance utilise avec bonheur le style poétique pour transcrire l'ambiance de certaines scènes émouvantes. Ainsi lorsque Sisif retourne après avoir conduit Norma à la ville :

L'homme de *la Roue*, seul désormais avec son indicible chagrin, allait essayer de reporter son amour sur sa vieille compagne aux cheveux de fumée.

Et déjà compréhensive, comme seules les choses parfois savent l'être, Norma-Compound lui disait dans son langage d'acier : « Je te resterai toujours fidèle, moi, et quand tu seras trop triste, je te parlerai d'elle ».

28 Sous-titres suivis d'images de sa locomotive au dessus de laquelle Norma danse sans fin au milieu de ses panaches de fumée.

29 Citons encore les deux derniers sous-titres du film accompagnant la ronde des guides pendant que Sisif vient de s'éteindre :

Sisif venait doucement de quitter la vie comme un rayon de soleil quitte une fenêtre au crépuscule...

L'âme de Sisif en se libérant caressa encore d'une de ses ailes d'ombre la petite Norma insouciant qui continuait *la Roue*...

30 Restent les citations proprement dites, que l'on a vivement reprochées à l'auteur dès la présentation du film. Il en reste bien peu dans cette copie déjà expurgée, si l'on compare avec la liste qu'en a relevé Jean Arroy à partir du scénario original⁷. Elles ont soulevé une vive polémique, les critiques même les plus favorables à l'œuvre ayant

reproché leur inutilité. Tel n'était pas l'avis de Gance ainsi que le rapporta André Lang venu l'interviewer vers la même époque⁸ :

Lorsque naît le symbole, il est besoin de le souligner dans l'esprit populaire, d'ouvrir au public d'autres fenêtres sur des horizons nouveaux, de lui montrer le chemin qui reste à parcourir, de l'idée suggérée par l'image à l'idée exprimée par le style.

... Avec les citations de ces maîtres, je suis tranquille. On peut en nier l'opportunité ou l'utilité, on ne peut condamner la citation elle-même, qui demeure inattaquable... Peut-être est-ce une faiblesse que de vouloir ainsi étayer mes idées de telles autorités, et je me rends compte que les citations n'ont rien ajouté au film. Je persiste pourtant à les préférer à mon texte, convaincu qu'on me reprocherait alors bien davantage mes intentions symboliques.

- 31 Beaucoup sont en situation et traduisent souvent le climat véritable de l'œuvre telle que l'a voulu l'auteur. Ainsi à la fin du prologue :

La tragédie de Sisif va commencer.

car « il est sur la Roue des Choses, enchaîné à la Roue de la vie, toujours de désespoir en désespoir » (Kipling)

- 32 Ailleurs, avant la scène où Sisif reçoit un jet de vapeur par la faute de son chauffeur, accident qui va le priver de sa machine aimée et le plonger dans les affres du désespoir :

Il y a de vraies damnations, des hommes qui portent le mot *Guignon* écrit en caractères mystérieux dans les plis de leur front. (Baudelaire)

- 33 Bien entendu, la volonté de l'auteur de hausser son œuvre au niveau d'une tragédie à l'Antique autorisait une citation de Sophocle (*Edipe-Roi*) :

Mais pour m'anéantir, hélas ! je sais trop bien
Que toutes les douleurs sur moi ne peuvent rien !
Que si ma triste vie autrefois fut sauvée
C'est qu'à des maux plus grands elle était réservée :
Oh ! bien donc, mes destins, qu'ils soient tous accomplis

- 34 Ou encore cette forte citation de son ami et collaborateur Blaise Cendrars, dans la seconde partie, alors que Sisif et Élie broient du noir dans leur cabane solitaire :

La Roue du désespoir tourne dans les ornières du ciel et éclabousse de boue la face de Dieu.

- 35 Ainsi semble-t-il évident que le sous-titre, bien conçu et réduit à son rôle de commentateur, tel qu'il subsiste dans cette version déjà réduite, peut sans dommage accompagner une œuvre de cette importance.

Sur l'emploi des teintages

- 36 C'est l'avantage majeur de cette copie sur tous les tirages noir et blanc effectués par la suite : comme tous les films de cette époque tournés et édités sur pellicule orthochromatique, dure et sans nuances, *la Roue* était à l'origine teintée. Avantage d'autant plus évident que cette coloration fut effectuée par l'auteur et non par un quelconque distributeur pressé d'enclorner au petit bonheur une bande à lui confiée. Il aura fallu attendre l'époque actuelle pour que l'on se préoccupe de rendre aux grands films dits « muets » leur éclat d'antan. Car déjà en ce temps-là certains réalisateurs s'étaient préoccupés d'associer virages et teintages à la conception artistique de leurs films.

- 37 Les teintages de *la Roue*, tels que les a utilisés Gance, ne présentent pas une recherche très poussée. Ils demeurent dans l'ensemble assez élémentaires mais apportent néanmoins au film, en bien des endroits, une tonalité qui souligne l'ambiance propre à

certaines scènes. Ils ne sont pas utilisés en permanence mais interviennent à des moments bien précis. Les grandes scènes restent en noir et blanc, un superbe noir et blanc dû au talent de Burel, qui dépeint exactement dans la première partie (*la Symphonie noire*) la triste atmosphère de suie qui enrobe les personnages, ainsi que dans la seconde partie (*la Symphonie blanche*) où la dureté des paysages montagneux, enneigés ou non, modèle le drame qui poursuit toujours les personnages.

- 38 Bien entendu, comme toujours à cette époque où la sensibilité de la pellicule ne permettait pas ce rendu, les scènes de nuit, tant intérieures qu'extérieures, sont teintées en bleu. À noter toutefois une tentative incroyable pour l'époque, filmer une scène de nuit avec l'unique éclairage des phares de la locomotive ou d'un rare projecteur : la tentative de suicide de Sisif. Ailleurs, les grandes scènes noir et blanc du drame sont ponctuées de passage teintés qui en renforcent la puissance.
- 39 C'est d'abord l'accident de chemin de fer et le sauvetage des victimes : toute cette longue séquence est teintée en un rouge qui en souligne l'horreur, agrémentée par des plans noir et blanc d'une main ensanglantée, d'un front taché de sang, plus loin d'une rose peinte lors de la découverte de la petite Norma, en des plans plus doux, d'un jaune pâle. L'arrivée inquiétante d'un rapide (scène en noir et blanc) est ponctuée d'un plan où le mécanicien aperçoit au loin une énorme lueur rouge. Bien entendu, tous les signaux, disques, carrés, sémaphores sont également teintés de leur couleur naturelle.
- 40 Plus tard, lorsque Élie se plaint de la laideur du milieu (noir et blanc) et évoque pour Norma un moyen-âge où il aurait été luthier, l'image de cette vision se colore en sépia orangé, agrémentée d'une superbe scène de nuit bleutée, évocation que vient rompre un triste retour à la réalité et le coup de sifflet (que l'on devine strident) d'une locomotive.
- 41 Autre belle scène teintée, lorsque Sisif dit adieu à ce paysage de voies ferrées qu'il a tant aimées pour partir dans la montagne conduire la crémaillère du Mont-Blanc. Cette vision de rails luminescents est teintée en orange pour s'achever sur le long plan viré en violet d'un train arrivant de l'horizon.
- 42 La seconde partie, dominée par les séquences en noir et blanc, ne comporte qu'une grande scène teintée au pochoir avec des couleurs vives, entrecoupée de plans teints en rose : le triomphe du violon d'Élie au Grand Palais. Scène d'autant plus frappante qu'elle est combinée en montage alterné avec des plans noir et blanc de Sisif chez l'oculiste, lequel diagnostique la perte prochaine de sa vue. Frappent par ailleurs les taches de sang peintes lorsque Hersan blessé à mort, rampe péniblement sur la neige immaculée. Bref, un usage modéré de la couleur mais très efficace qui souligne le drame vécu.

Pour une restauration définitive du film

- 43 Tous les efforts de restauration, en particulier ceux de Marie Epstein, ont surtout porté sur les nombreuses séquences manquant à cette longue copie. En particulier pour cette bobine 15 égarée dont une partie a pu être récupérée sur la copie russe. Mais bien des plans isolés, que révèle le numérotage, peuvent également être intégrés. Ils ne sont pas indispensables à l'intelligence des scènes, ce pourquoi ils passent inaperçus, mais participent à l'ampleur du rythme voulu par l'auteur. Comme par exemple la soirée d'orage où Sisif et Élie crèvent de solitude dans leur cabane isolée de la montagne. L'étude détaillée de la copie démontre qu'une vingtaine de plans manque à cette symphonie de la solitude, plans qui par contre figurent dans telle copie courte. D'autres copies pourraient certainement apporter bien d'autres éléments manquants⁹. Mais il

est fort probable que l'on ne parviendra jamais à reconstituer la version intégrale de cette œuvre monumentale mutilée par l'usure du temps et la négligence des hommes.

NOTES

1. Voir à ce sujet « Le tournage épique de *la Roue* », dossier établi par R. Icart, *Archives* n° 63, juin 1995.
2. Voir « Le présent et l'avenir – Rêves et réalités », interview d'Abel Gance par Jean Mitry, *le Théâtre et Comœdia illustré*, 1er mai 1924.
3. « Le cinéma au paradis », *l'Alerte*, 22 octobre 1940.
4. « Les masques de suie », « les gueules noires » furent les premiers titres retenus par Gance lors de l'écriture du scénario, preuve de ses préoccupations sociales. Le second titre était tiré d'une enquête de Pierre Hamp sur les hommes du rail. C'est son livre *le Rail* (1912) qui lui avait suggéré un film sur le milieu des chemins de fer.
5. Voir ces deux documents dans R. Icart, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1983, p. 151 à 156.
6. « Le présent et l'avenir – Rêves et réalités », *op. cit.*
7. « Abel Gance, *la Roue*, scénario original arrangé par Jean Arroy », Paris, Tallandier, 1930.
8. « La confession d'Abel Gance – La puissance du cinéma », dans *la Revue hebdomadaire*, 23 juin 1923.
9. Dans les années soixante, la Fédération centrale des ciné-clubs, dont Abel Gance était président, diffusait des extraits de *la Roue*, en réalité des chutes d'un remontage du film comprenant des scènes aujourd'hui disparues, notamment le final de la première partie. Beaucoup d'éléments qui auraient pu servir utilement et qu'une inconcevable négligence a sans doute fait perdre à jamais.