

Élodie Tamayo

Les évangiles de lumière d'Abel Gance : une voie pour l'inachevé

Résumé

Les archives personnelles d'Abel Gance révèlent la part prégnante de l'inachevé dans son œuvre. Parmi ce formidable horizon d'esquisses un ensemble de projets, nommés « évangiles de lumière », cristallise et exaspère les intuitions mystiques et théoriques du cinéaste. Il s'agit d'un corpus largement inédit qui conjugue plusieurs spécificités. Tous ces films : mutilés, non-montés, abandonnés en cours de production ou non-réalisés, sont frappés d'inachèvement. Leurs récits portent sur des prophètes, poètes, visionnaires (médiums dans tous les sens du terme). Leurs desseins d'inspiration eschatologique sont littéralement apocalyptiques, au sens premier de révélation, de dévoilement miraculeux. Enfin, leurs scénarios réflexifs mettent en scène l'avènement de dispositifs cinématographiques inédits, glorieux, médiumniques. La faillite concrète de ces entreprises n'abolit en rien la puissance de ces visions, sans cesse reconduites et intensifiées au fil des échecs. Au contraire, notre hypothèse est que ces œuvres trouvent dans la forme du projet un écrin de prédilection, une méthode d'écriture et une véritable *via negativa*. Gance entretient ainsi en parallèle de son œuvre achevée une quête incessante et inassouvie qui ne vise plus à faire advenir des films mais à s'abîmer dans l'invention d'un nouveau « médium de lumière ». Cet article vise ainsi à éclairer la poétique de l'inachevé d'Abel Gance à travers l'étude de ses écrits et archives personnelles et le cas de son premier évangile de lumière, *Ecce homo*, entrepris en 1918.

Abstract

Abel Gance's personal archives reveal that a great deal of his life's work is incomplete, with more than 200 unfinished scripts. Among of the most impressive of these incomplete projects is a specific corpus entitled "évangiles de lumière" (gospels of light). Mainly unpublished and unreleased, they are mutilated, unedited, unshot or were abandoned during production; their main attribute is their incompleteness. The stories focus on prophets, poets, visionaries – mediums in both senses of the word. These eschatological scripts are also apocalyptic in that they all involve unveilings and miraculous revelations. Finally, these reflexive projects imagine the advent of new, glorious, miraculous cinematic devices. The failure of these projects as films does not make them any less powerful. On the contrary, our hypothesis is that Gance renewed and intensified his intuitions and poetics through failure, and that these objects' true vocation is as unfinished projects. Gance effectively pursued a parallel career which no longer focused on shooting or completing films but followed a quest for a different, mysterious "medium of light." This article aims to examine Gance's unfinished and boundless aesthetics through his writings, personal archives and his first "Gospel of light," 1918's *Ecce homo*.

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur. Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

LES ÉVANGILES DE LUMIÈRE D'ABEL GANCE : UNE VOIE POUR L'INACHEVÉ

par Élodie Tamayo

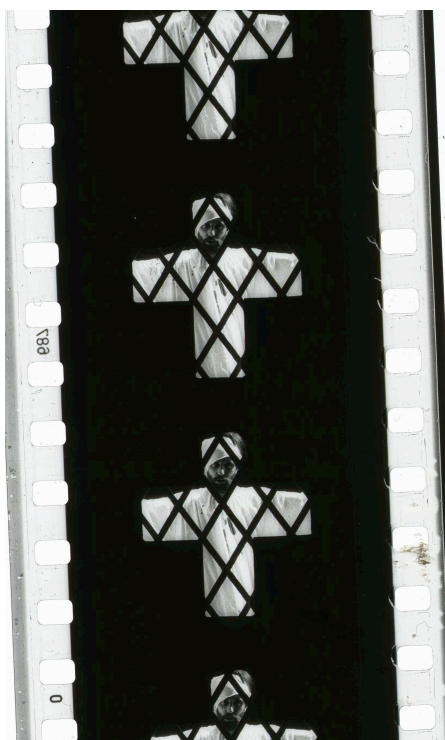


Fig. 1. *Ecce homo* (Abel Gance, 1918), rushes 35 mm © La Cinémathèque française.

Je rentre en ce moment dans le bureau des rêves perdus. Mais c'est immense, mais c'est à l'infini, mais c'est incroyable. Je voudrais bien savoir quel est le gardien de ces rêves perdus. C'est incroyable ce que de belles choses dorment encore en silence. Vous permettez je vais visiter quelques casiers. Je me figure ça comme une sorte de morgue. Et des morts admirables me regardent et me disent : « Pourquoi ne m'a-t-on pas laissé sortir à temps, pourquoi suis-je toujours enfermé ? Si on m'ouvrait la porte ? J'ai des ailes monsieur, aidez-moi¹ ».

La gigantesque masse des archives (conservée essentiellement à la Cinémathèque française et au département Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France) témoigne que l'œuvre achevée d'Abel Gance, notamment celle que l'on

connaît à travers ses films, n'est qu'une infime partie de l'œuvre idéale qu'il a conçue. La BnF conserve 200 de ses projets non réalisés tandis que près d'1/8^e du fonds de la Cinémathèque française est consacré à des projets inachevés. Il y a bien sûr des tenants et aboutissants concrets qui expliquent pourquoi nombre de ses desseins n'ont pu se concrétiser, faute de moyens financiers ou techniques : les ambitions monumentales de Gance ayant généré des propositions particulièrement difficiles à mener. Néanmoins, l'objet de cette étude est ailleurs.

Notre hypothèse est que l'inachèvement chez Gance permet d'envisager une poétique totale et cohérente, film et non-film – soit un lieu de l'œuvre où les films réalisés rejoignent les pensées (nombreuses) consignées par le cinéaste ainsi que les esquisses, repentirs et versions multiples des projets. Il s'agit de passer d'une conception péjorative de l'inachevé (conçu comme contrition, ratage), à une conception positive, entendue comme un levier créateur voire une méthode de cinéma tel que Gance le pense et le pose. Car ses projets « fantômes » sont habités d'une somme d'intuitions et d'images particulièrement exacerbées. Les projets deviennent l'objet poétique et ne visent plus à être réalisés en tant que films : leur établissement se suffit comme voie d'écriture. Par exemple, Gance documentera incessamment des films tout en sachant pertinemment qu'ils n'ont pas vocation à être produits. À la manière d'un juriste défendant un cas impossible, l'artiste instruit et exacerbe son écriture par cette voie négative.

Ces intuitions sont particulièrement saillantes dans un ensemble de projets que Gance nomme « évangiles de lumière ». Il s'agit d'un corpus largement inédit qui conjugue trois spécificités.

Ce sont des projets mystiques (portant sur des prophètes, des poètes, des visionnaires, c'est-à-dire des médiums) et leurs scénarios, d'inspiration eschatologique (la fin du monde est leur horizon), sont littéralement apocalyptiques, au sens premier de révélation, de dévoilement miraculeux. Réflexifs, ils mettent en scène l'avènement de dispositifs cinématographiques inédits, glorieux, médiumniques. Enfin, tous ces films – mutilés, non-montés, abandonnés en cours de production ou non-réalisés – sont frappés d'inachèvement. Ces œuvres ne cessent de s'intensifier en termes d'enjeux poétiques, historiques (de la Première Guerre qui les fonde à la Seconde qui les réactive atrocement) ou d'archives (des dizaines de dossiers conservés pour les années dix aux centaines de boîtes consultables pour les années quarante et cinquante).

Nous proposons d'étayer quelques considérations liminaires autour de ce corpus puis d'étudier en particulier le cas d'*Ecce homo* (1918), premier « évangile de lumière » d'Abel Gance.

Les « évangiles de lumière » : faire du cinéma comme il n'est pas

Dans ses « évangiles de lumière » Gance ne vise pas à faire des films mais à faire du cinéma comme il n'est pas. Il invente des néologismes pour désigner ses œuvres qu'il nomme « évangiles de lumière » ou encore « vitraux mouvants », bref qu'il ne nomme pas films. Lorsqu'il se réfère au cinéma il le déporte souvent hors du temps présent dans des formules telles que : « cinéma de demain » ou « cinéma à venir », soit un hors-champ, un hors-lieu du cinéma en l'état.

Rappelons que Gance, né en 1889, assiste à la naissance de cet art et participe dès les années dix à la grande émulation épistémologique de ses premiers théoriciens, auprès de Ricciotto Canudo ou Elie Faure notamment. Le cinéma « muet », nouvel idéogramme, semble promettre l'avènement d'un langage universel. L'alphabet et la grammaire de cet art inédit doivent être créés. Ainsi, Gance, comme nombre de ses contemporains, envisage le film comme un potentiel poétique, un ouvrage encore ni délimité ni bridé. Il se pose à la fois en amont de la clôture du cinéma dans le dispositif que nous lui connaissons aujourd'hui, et en aval, comme celui qui annonce ses formes futures (tel les prophètes qu'il a si souvent dépeint).

Tissant des liens entre le cinéma et les arts, Gance conçoit en 1913 avec le peintre Robert Delaunay des « Orgues de lumière » : il s'agissait de créer un immense écran formé de lampes électriques multicolores qui s'allumeraient ou s'éteindraient en fonction du jeu d'un exécutant appuyant sur des touches, telles celles d'un orgue, animant sur l'écran toutes sortes de figures.

Le cinéma est une modalité de l'avancée dans l'invisible et la photogénie² que la photographie, les rayons X ou les projections lumineuses jalonnent pareillement. Le dispositif film n'est ainsi qu'un terme imparfait de « l'écriture de lumière » que Gance recherche. Les premières versions du scénario de *La Fin du monde* sont, à ce sujet, particulièrement éclairantes : « [...] une science, qui est à la fois un art et une religion, a pris le dessus de toutes les autres et conquis la curiosité générale, c'est la science de la lumière dont l'astronomie, le cinéma, le mysticisme ne sont que des aspects inférieurs et des applications³... »

Cette quête va en s'amplifiant : Gance rapporte ainsi dans ses cahiers un conseil prodigué en 1922 par son ami Jean Epstein : « Pourquoi n'écrivez-vous pas ? Fixez tout de suite dans le verbe vos pensées sans attendre la naissance de l'Autre verbe de lumière que vous dites attendre⁴ ».

Epstein comprend bien la difficulté très concrète de Gance qui, redoublant ses projets de films de projets littéraires, cherche un médium tierce — ni celluloïd, ni papier — un support qui littéralement n'existe pas, qu'il faut inventer. Rappelons à cet égard que Gance nourrissait des ambitions de poète et de dramaturge avant de se

pencher vers le cinéma et qu'il emploiera ses dons littéraires pour faire advenir du cinéma autrement (par des images écrites)⁵ : à travers le soin apporté à ses scénarios, l'édition de son recueil de pensées *Prisme* (chez Gallimard en 1930), ou par les adaptations romancées de ses films, qu'il supervise⁶.

Lorsque Gance s'attelle au cinéma, c'est pour faire advenir de l'*invu*, de l'inouï. Cette appétence induit des inventions techniques qui mettent en scène des conditions de vision inédites, repoussant les limites physiques de l'outil et du spectateur, jusqu'à l'aveuglement. Les exemples ne manquent pas : anamorphoses obtenues à l'aide de miroirs déformants dans *La Folie du Docteur Tube* en 1915 ; montage rapide jusqu'au scintillement⁷ (défiant la persistance dite rétinienne) pour *La Roue* en 1922 ; ou triptyques du *Napoléon* de 1925 avec lesquels Gance fait éclater le cadre de l'écran⁸. Ces recherches techniques autour des phénomènes lumineux aboutiront à une résolution poétique proprement glorieuse et apocalyptique (au sens étymologique de dévoilement, révélation), sur laquelle nous reviendrons.



Fig. 2. *La Folie du Docteur Tube* (Abel Gance, 1915), photogramme.

La période charnière de la Grande Guerre dans l'histoire du cinéma, qui bouleverse la conception et la fabrication des films, est propice aux premières expériences ganciennes. Le besoin de s'adapter aux difficultés concrètes engendrées par le conflit favorise expérimentations et essais. La presse spécialisée salue l'apparition de films qui osent, qui défient normes et conventions : Louis Delluc et Henri-Diamant Berger notamment exhortent Gance à ne pas cesser de voir trop grand, quitte à prendre le risque de rater ses films, pourvu que ce qu'ils proposent soit inédit. Il faut à cet égard rappeler l'incroyable émulation artistique née de la matrice de la guerre à laquelle Gance participe auprès de ses amis poètes et plasticiens (tels Cendrars et

Léger). Gance s'affirmera ainsi au sortir du conflit comme l'un des chefs de file de la « première avant-garde », auprès de Marcel L'Herbier, Germaine Dulac ou Louis Delluc⁹.

Dans les années vingt les projets expérimentaux de Gance deviennent pharaoniques, portés par la vogue des films européens à grand spectacle. *Napoléon vu par Abel Gance* est l'exemple même de ce surpassement de l'industrie du film par elle-même : en termes de métrage (plus de cent mille mètres de pellicule enregistrée), de budget, de moyens humains ou d'inventions techniques¹⁰.



Fig. 3. *La Fin du monde* (Abel Gance, 1931), photogramme.

La « cathédrale de lumière » conçue par Gance ne vise pas seulement à révolutionner les œuvres filmiques mais également leurs conditions de production et de diffusion. Son geste de créateur embrasse la totalité des manifestations de son médium : comme objet d'art et fait social. La période la plus exaltée à cet égard est l'entre-deux-guerres. Porté par les ailes de l'idéalisme, Gance se pense en orchestrateur d'une société visuelle dans laquelle le film serait non seulement le médium artistique roi, le dépositaire de toute la mémoire du monde, mais également un puissant véhicule synchrétique et pacifiste¹¹.

L'effondrement de ces desseins, couronné par l'échec fracassant de *La Fin du Monde* en 1931, premier film sonore du cinéaste, transforme ce surinvestissement démiurgique en une *via negativa*. Le film s'ouvre sur une représentation théâtrale de la Passion dans laquelle le héros Jean Novalic (joué par Abel Gance) interprète le Christ. Gance, prophétiquement (et ironiquement) s'y crucifie dès la séquence inaugurale et n'aura de cesse dès lors d'élaborer des œuvres martyres.

Le cinéaste, ne trouvant plus le soutien nécessaire à l'accomplissement de ses grands projets, fomenté ainsi jusqu'à sa mort une gigantesque « œuvre négative » que révèlent les archives. En termes de méthode, la documentation et l'écriture

autour des films prennent une part de plus en plus dévorante. En effet, Gance ne vise pas l'élaboration d'un seul long métrage : il amplifie ses récits de trilogies, séries et kyrielles de projets annexes. De même, il ne limite pas son geste à la conception de scénarios mais investit toutes les formes possibles d'écritures sur le film, de la recherche sociologique (statistiques, rapports, essais sur la réception des films) à l'exégèse mystique. Ainsi dans les années cinquante Gance rédige le scénario de *La Divine tragédie* en collaboration avec un comité de religieux de différentes confessions pour s'assurer de la justesse théologique de son projet : la casuistique autour du film devient une excroissance redoutable de l'écriture, multipliant les correspondances, rapports, notes d'intentions, commentaires et versions.

Cette forme inextinguible, titanesque, répond à l'ambition de Gance de faire une œuvre prophétique et révolutionnaire, à l'image de ses héros mystiques ou historiques qui influent directement sur le monde et en produisent les images efficaces. Ces Vies (au sens de vies des saints) impliquent un investissement à leur mesure en terme de production, mais surtout un investissement poétique qui, lui, vise à faire advenir le cinéma de l'avenir, du monde d'après. De fait l'écriture des « évangiles de lumière » se fait un exercice de prière, un sacerdoce appelant une « vie nouvelle » du cinéma, désincarnée, glorieuse.

Étude de cas : *Ecce homo*

Le récit d'*Ecce homo*, premier évangile de lumière de Gance entrepris au printemps 1918, commence au sortir de la « tragédie rouge » (c'est-à-dire de la guerre). Un prophète tente de consoler les hommes en proie au deuil et à la haine. Mais ses paroles sont moquées, ses actes incompris, ses écrits parodiés et brûlés, lui-même est lynché puis interné dans un asile. L'humanité a perdu le sens du sublime, elle n'a plus de goût pour l'art et



Fig. 4. *Ecce homo* (Abel Gance, 1918), rushes 35 mm © La Cinémathèque française.

fait subir au visionnaire toutes les stations d'un « calvaire médiatique », brimant chacun de ses modes d'expression. Néanmoins, à l'issue de ce martyre l'apôtre est frappé d'une révélation : il décide de changer de médium et de passer par le cinéma pour « impressionner¹² » (au sens commun, mais également cinématographique du terme) les foules de sa nouvelle :

Je n'écrirai plus, ne vous parlerai plus jamais. J'emploierai le nouveau langage des yeux qui ne connaît pas de frontière comme les autres [...] je vous montrerai des Images mouvantes, et ce sera mon grand secret de pouvoir, à la même seconde et dans tout l'univers, dire les plus profondes choses avec les plus simples images. Je vais bientôt graver mes rêves sur vos prunelles, comme un animateur d'eaux-fortes¹³.

La déclaration du voyant vaut comme profession de foi de Gance lui-même qui s'est converti (non sans réticences) au cinéma durant la Grande Guerre, constatant combien le film s'impose comme un art puissamment suggestif et un exceptionnel agent de propagation de formes et d'idées. Selon cette visée téléologique, le cinéma, support moderne, nouveau véhicule des images visionnaires, remplace les arts traditionnels, devenus obsolètes, inopérants.

Plus exactement, suivant une intuition énoncée par Elie Faure, le spectacle cinématographique prend en charge leur « réanimation » et leur résurrection car il promet

la réalisation possible du spectacle collectif que nous attendons et qui remplacera la danse sacrée morte, la tragédie philosophique morte, le mystère religieux mort, toutes les grandes choses mortes autour desquelles la multitude s'assemblait pour communier dans la joie que venait délivrer en elle le pessimisme, victorieux de lui-même, des poètes et des danseurs¹⁴.

L'histoire d'*Ecce homo* s'arrête là, quand le médium-prophète a trouvé l'objet de sa quête : le bon média. Rappelons à cet égard qu'Évangile signifie « Bonne Nouvelle », soit, selon la théologie chrétienne, l'annonce du salut du monde par le Sauveur. Mais ce terme désigne également, par métonymie, sa consignation écrite, voire l'ouvrage lui-même en tant qu'objet. Ce glissement unit le contenu à son support, la Nouvelle à sa profération. Or la Bonne Nouvelle d'*Ecce homo* est précisément médiatique : il s'agit de célébrer l'avènement d'une nouvelle forme culturelle, triomphante — celle des Images mouvantes.

Pourtant *Ecce homo* a échoué à réaliser cette prophétie. Le film n'existe aujourd'hui que sous la forme de rushes non montés. Gance en abandonne le tournage à l'été 1918 alors qu'il jouit du soutien inconditionnel de Charles Pathé. Les conditions techniques, artistiques et financières sont pourtant relativement favorables, en dépit du contexte de guerre qui prive momentanément Gance de son acteur, Albert t'Serstevens, mobilisé. Les notes qui émaillent les carnets du cinéaste à cette époque ne font état d'aucune difficulté, si ce n'est le « manque de phosphorescence » repro-

ché à l'acteur. Alors pourquoi abandonner ce film ? Peut-être parce qu'il s'agit d'un des « premiers films pour ne pas être faits » qui trouve sa forme juste, vraie, dans celle du projet — ce que la fin d'*Ecce homo* suggère et indique. Là où le voyant (le cinéaste) échoue, le scénario, l'idée, triomphe.

En effet, le récit s'achève au moment où le prophète embrasse l'idée d'écrire son film. Dès lors, la conviction opère et la foule s'allie enfin à sa doctrine. Elle pénètre « l'atelier » du prophète, assis à son bureau, en pleine rédaction d'un scénario, et assiste à sa conversion comme s'il s'agissait déjà du spectacle cinématographique à venir. La scène se passe dans une « cellule » comparée au cloître de St Jérôme dépeint par Dürer où « la lumière joue mille variations » : la foule y est transfigurée. La conversion du prophète au film par le papier (la rédaction du scénario) induit celle de la foule au médium cinématographique par le projet qui les comprend (*Ecce homo*) mais qui demeurera dans cet état latent, potentiel, de film écrit.



Fig. 5. *Saint Jérôme dans son étude* (Albrecht Dürer, 1514), gravure, domaine public.

Cette cellule, dans laquelle le prophète déclare sa profession de foi, récapitule toutes les étapes de fabrication du film : de l'idée lumineuse qui frappe le cinéaste à sa mise sur le papier, de l'enregistrement sur un support sensible à la projection, au moment où l'image vient frapper la rétine. Dans *Ecce homo* le projet du film fait donc office de projection. L'idée du film, puis sa mise par écrit, se fait métonymie suffisante du bon média, du médium juste.

Ce scénario est également construit autour d'une astuce narrative qui concourt à éclairer notre propos. Le calvaire du prophète nous est raconté par un narrateur (de plusieurs générations postérieures à l'apôtre) qui nous fait visiter une église. En lieu et place des vitraux sont des « vitraux mouvants » qui font le récit du film que l'on vient de voir. Cette écriture contient en elle l'affiliation du spectateur par mise en abyme ; elle s'adresse directement à lui et l'intègre dans l'espace du film.

En effet, Gance n'a de cesse de mettre en scène des spectateurs, une audience, c'est-à-dire la réception sensible de son cinéma. Ce canevas a une visée explicite : celle qu'un jour, la prophétie décrite dans la diégèse – adressée aux spectateurs de l'histoire comme aux spectateurs du film – s'accomplisse. L'échec ou la réussite du film n'a plus de prise : elle indique seulement la mise en attente du projet, sa maturation intime, jusqu'à l'avènement du spectateur qui saura l'exaucer et l'accomplir. À rebours de l'histoire « officielle » du cinéma, ces projets s'écrivent tels un récit apocryphe qui attend le spectateur qui le justifiera, le rendra effectif : en chœur, en canon, pour le canoniser¹⁵.

Le dispositif de cette révélation est rendu possible par une certaine mise en scène du lumineux, celle des « vitraux mouvants ». Le vitrail est un motif fondamental de la poétique gancienne¹⁶. Il fait office d'équivalent, de métaphore du cinéma lui-même en tant qu'il est une interface de forme et de couleur, un récit qui filtre la lumière toute puissante du mystère, sa gloire.

La célèbre scène du retour des morts de *J'accuse* (1919) reprend ce motif après *Ecce homo* et nous permet d'en préciser la portée. Les soldats trépassés reviennent hanter les vivants en s'imprimant à même la vitre, tel un vitrail de poilus animé. Vitrail et pellicule impriment et projettent leur forme par photogénie, comme interface spirite. Dans cette séquence – paradigme de la poétique gancienne visée par les « évangiles de lumières » – le médium se fait littéralement médium, au sens divinatoire.



Fig. 6. *J'accuse* (Abel Gance, 1919), photogramme.

Plus précisément les « évangiles de lumière » mettent en scène une revanche mythique et terminale de la lumière artificielle (filtrée, médiatisée, transfiguratrice) sur la lumière naturelle. La matrice de cette poétique est une ébauche de scénario que Gance conçoit en 1914 intitulé programmatiquement *Soleil noir*. Gance y imagine un Homère qui assassine l'astre solaire après que celui-ci l'a rendu aveugle :

Il aura après devant ses yeux d'aveugle l'image ronde du soleil, mais *du soleil mort, tué par sa volonté*. Ceci est très beau : Il dira : je traîne un soleil mort parmi mes insomnies, et son cadavre vient me reprocher mon crime ! Nietzsche m'aurait embrassé pour avoir écrit cela. N'est-ce pas sublime de détruire le soleil pour en faire un plus divin encore, lequel se détruira à son tour devant des yeux plus larges encore !



Fig. 7 & 7bis. *J'accuse* (Abel Gance, 1919), photogrammes.

Gance reconduit ce combat d'inspiration gnostique dans la séquence terminale de *J'accuse*, lorsque le poète Jean Diaz se retourne contre sa muse, le soleil, et l'accuse de sa rime accusatrice tandis que ses rayons meurtriers le terrassent (encore une fois au travers d'une vitre). Cette séquence clé nous livre à nouveau un horizon

théorique et poétique du cinéma gancien et témoigne de sa volonté de remplacer la lumière naturelle par un dispositif artificiel. Désir que Gance cherche à imposer techniquement, dans cette lettre au producteur Charles Pathé : « Il m'est indispensable avec ma façon de travailler de posséder un théâtre électrique, car la lumière artificielle m'est nécessaire comme le sont les couleurs à un peintre. Je ne veux en aucun cas être l'esclave du soleil, et je veux obtenir à chaque négatif l'effet exact que j'ai présent à l'esprit¹⁷ ».

Ce vœu premier de sacrifice du soleil en vue d'une maîtrise totale du dispositif cinématographique allait par le même retournement poétique sacrifier le film lui-même. L'idéal de lumière, ces « couleurs de peintre », s'exaspéreront dans ses évangiles à même leur palette comme projets, visions indéfiniment visionnaires, soleils sans images car aveuglants, non filtrés par une forme quelconque – fut-il un cinéma paré de vitraux – un corps glorieux.

Les « évangiles de lumière » s'affilient ainsi à certaines traditions mystiques comme la théologie de la lumière, selon laquelle l'architecture sacrée et le vitrail en particulier, permettent de transfigurer la substance lumineuse, glorieuse. Selon Gance, l'appareil cinématographique doit opérer cette sublimation en faisant changer de paradigme la nature de son dispositif d'impression (à même la pellicule) et de projection (sur le corps sensible de l'écran) par la photogénie de ses acteurs, fussent-ils de papier.

Les « évangiles de lumière » ne cessent d'annoncer un cinéma affranchi de son métabolisme — télépathe, spirite. Ce que Gance nomme dans *Prisme*, l'idéal du violon sans archer ou d'une pensée sans support¹⁸.

Selon une intuition chère à Artaud c'est la forme atomique (de l'ange humain mais aussi de l'ange cinématographe : sa pure puissance virtuelle) qui est appelée par Gance par explosion de son corps anatomique. Le cinéma sans support se fait un corps sans organes. Il écrit : « La télépathie, le magnétisme, la volonté sous toutes ses formes, cette radioactivité mentale trop mal connue, confirment mon dire précédent, à savoir qu'il nous sera un jour possible de créer sans le secours de notre corps. Ce jour, notre enveloppe matérielle étant devenue inutile, disparaîtra¹⁹ ».

La Divine tragédie, projet écrit au sortir de la Seconde Guerre mondiale et dernier évangile gancien²⁰, est un théorème de cette intuition. Ce film a pour motif la destruction atomique de l'humanité. Il s'ouvre dans une salle de cinéma qui projette un documentaire sur le linceul du Christ. Et cette salle de cinéma se fait littéralement pulvériser par une apocalypse nucléaire. Une poignée d'élus ayant survécu au désastre sont réfugiés dans « la Vallée des Effraies » : une région dont les vents protègent (temporairement) les rescapés des retombées radioactives. Parmi eux un

prophète a enchâssé un drap à une croix. Ce drap n'est autre que le Saint suaire, sur lequel s'animent d'elles-mêmes les images (mouvantes, vivantes) de la Passion du Christ. Muni de sa croix, et de cet écran auto-animé, le prophète gravit une montagne et guide les survivants vers un lieu miraculeux, hors du monde, épargné par la catastrophe. Le drap fait donc office de relique du cinéma, un lambeau médium-nique dressé sur les vestiges de la peinture (la croix valant pour chevalet).

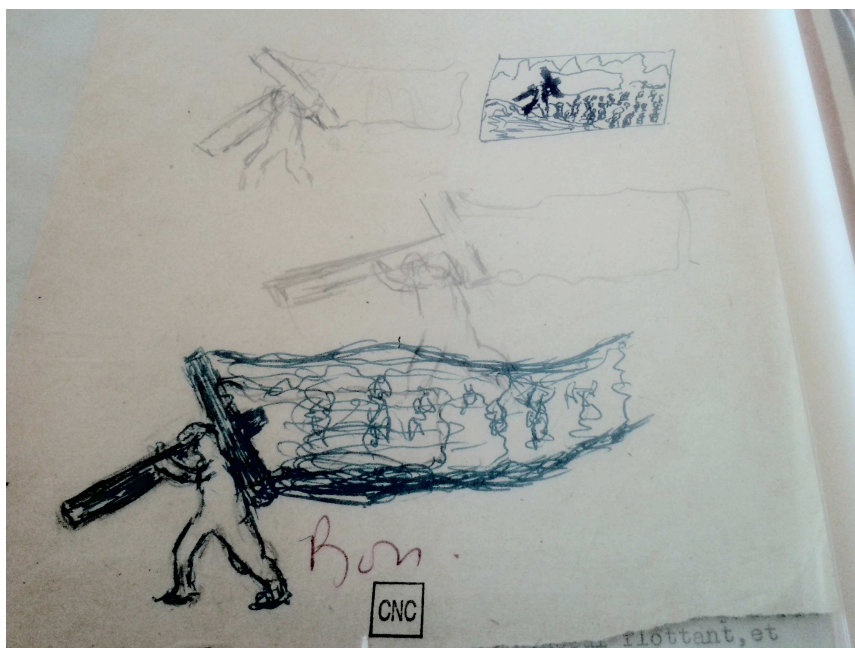


Fig. 8. *La Divine tragédie* (dessin préparatoire, s.d.) © La Cinémathèque française.

Ce film se projette donc dans le drap sans autre condition que lui-même (sans caméra, ni projecteur, ni salle obscure). Il incarne cet état immanent, génial et glorieux, de la lumière, et donc du cinématographe (la lumière qui s'écrit elle-même), tant appelée par Gance, fut-ce au détriment du « cinéma » comme production physique. Il s'agit d'une impression miraculeuse que la mystique désigne sous le nom d'images *achéiropoïètes*, du grec « non faites de mains d'hommes ». C'est-à-dire une image d'origine divine, qui console, qui révèle et qui sauve.

Une de ces icônes est le mandylion : une pièce de tissu sur laquelle l'image du Christ aurait été miraculeusement imprimée de son vivant. Selon la légende²¹ le mandylion serait né de l'incapacité d'un peintre à exécuter le portrait du Christ, à cause de la gloire indicible de sa face. Le Christ aurait alors essuyé son visage sur un linge, où ses traits restèrent fixés. La suite de l'histoire est moins connue. Le mandylion fut muré après qu'on eut placé devant lui, à l'intérieur de la niche, une

lampe allumée. Lorsque, des générations plus tard, on redécouvrit la cachette, la lumière était toujours allumée et l'image s'était prodigieusement imprimée sur la brique. Cette image-copie, le Kéramion, est donc reproduite par le seul génie de la lumière (qui conserve en dépit de la reproduction son aura). On ne peut pas ne pas voir dans ce récit un dispositif de cinéma premier, qui est également l'horizon dernier du cinéma de Gance. C'est-à-dire une « image-empreinte », qui porte à même la pellicule (littéralement petite peau) la trace du corps divin dont elle est le dépositaire.

Ce cinéma non humain va être esquissé sous la forme idéale et inachevée « d'évangiles de lumière » incessamment écrits, médités et convoqués à la manière d'une prière ou d'un vœu pieux, pour l'avenir. Ses œuvres se donnent comme des phénomènes de révélation, des programmes d'invocation d'un cinéma glorieux. Gance appartient à une autre histoire du cinéma, mystique, selon laquelle la création est une opération sacrée qui dépasse la simple fabrication de films. Les « évangiles de lumière » participent au cinéma sans devenir des films, comme les icônes participent de la peinture sans être des tableaux. Paraphrasant une intuition énoncée par Arséni Tarkovski face à l'œuvre de son fils nous aimerions conclure ainsi : « Abel, ce ne sont pas des films que tu fais²² ».

Notes

¹ Abel Gance, émission « Le Bureau des Rêves perdus » d'Albert Riera et Louis Mollion, Paris, 20 décembre 1956, <http://boutique.ina.fr/audio/PHD88004653/les-reves-perdus-d-abel-gance.fr.html> (toutes les références électroniques ont été consultées une dernière fois le 11 juillet 2016).

² Le terme photogénie est employé ici dans la plénitude de son sens épistémologique (le génie de la photographie, de la révélation) et pour les implications mystiques qu'il recèle dans les écrits des cinéastes et théoriciens de la première avant-garde française (en tant que qualité magique, ineffable et impondérable des images photosensibles).

³ « *La Fin du monde*, résumé de l'argument de l'œuvre écrite en 1912 par M. Abel Gance », s.d., Cinémathèque française, GANCE 104-B42.

⁴ Abel Gance citant Jean Epstein, carnet 11, 3 Juillet 1922, BnF, Paris, département des Arts du spectacle, 4-COL-36/41 [Abel Gance].

⁵ Les ambitions littéraires de Gance, dont les archives témoignent à travers d'abondantes notes et esquisses de projets, sont également frappées du sceau de l'inachèvement. *Prisme*, sa seule œuvre publiée, est un recueil de fragments que le cinéaste compare à une « ruine ». Le penchant d'auteur dramatique de Gance se manifeste également dans certaines œuvres tardives (tel son *Cyrano et d'Artagnan* de 1964, aux dialogues versifiés en alexandrins).

⁶ Au sujet de ces adaptations se reporter à l'article d'Alain Carou : « Le celluloid et le papier », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 31, 2000, p. 103-128.

⁷ Le scintillement (ou « flicker » en anglais) est un effet de montage rapide où chaque image est composée d'un plan. Ce procédé génère une variation très rapide, aléatoire ou régulière, de l'intensité lumineuse à l'écran.

⁸ Gance décrit son film lors d'une conférence en 1928 comme une « véritable fresque apocalyptique [...] où, à raison de huit réimpressions par écran, apparaissent à certains moments vingt-quatre visions entrelacées ». Ce qui outrepassa les capacités physiques du spectateur.

⁹ Cette première avant-garde cinématographique est notamment théorisée par Richard Abel dans *French Cinema: The First Wave 1915-1929*, New Jersey, Princeton University Press, 1984, 672 p.

¹⁰ *Napoléon vu par Abel Gance* est également devenu un film monstre et inextinguible de par ses multiples versions et reconstructions. En témoignent les travaux récents des spécialistes et restaurateurs Kevin Brownlow et Georges Mourier.

¹¹ Gance conçoit à cet effet des projets de grande ampleur tels que la « Bibliothèque des films en une minute », la « Société mondiale de films » et la « Section cinématographique de la Société des Nations ». À ce sujet, lire notamment l'article de Dimitri Vezyroglou « Les grandes espérances », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 31, 2000, <http://1895.revues.org/64>

¹² Cette métaphore de « l'impression » a toute son importance : Gance qualifie notamment son apôtre de « Dürer moderne », devant graver ses images directement sur la rétine de son auditoire.

¹³ *Ecce homo*, « Étude psychologique du film », avril 1918, scénario dactylographié, BnF, Paris, département des Arts du spectacle, 4-COL-36/550 [Abel Gance].

¹⁴ Élie Faure, « De la cinéplastie », 1922, dans *Fonction du cinéma*, Presses Universitaires du Septentrion, 1922, p. 22.

¹⁵ Gance investit tout particulièrement le motif du chœur, de la chorale, cher aux tragiques grecs. Mais dans ses films ces chœurs sont en outre la métaphore de moments décisifs où un groupe secret, minoritaire, persécuté, accède à sa pleine puissance et entre dans l'Histoire officielle, triomphante. C'est le cas exemplairement dans la séquence de « La Marseillaise » de *Napoléon* et dans une séquence de *La Divine tragédie* où les chrétiens pour la première fois déclament le *Pater Noster*.

¹⁶ Notons, pour le plaisir de l'anecdote, que Gance disposait vraisemblablement dans son bureau durant les années vingt d'un gigantesque vitrail animé par des jeux de lumière.

¹⁷ Lettre d'Abel Gance à Charles Pathé, été 1918, correspondance Abel Gance, Fondation Pathé.

¹⁸ Selon Georges Mourier, cet idéal amènera Gance dans les dernières années de sa vie à effectuer des recherches techniques autour des images virtuelles.

¹⁹ Abel Gance, *Prisme*, Paris, Gallimard, 1930, p. 146.

²⁰ *Le Royaume de la Terre*, projet mystique en polyvision conçu par Abel Gance et Nelly Kaplan à la suite de l'effondrement de *La Divine tragédie*, en 1957, s'affranchit résolument des motifs chrétiens chers aux « évangiles de lumière », au profit d'une approche païenne.

²¹ Nous nous reportons ici aux descriptions d'Alain Bonfand dans *Le cinéma saturé : Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 210.

²² « Andréi, ce ne sont pas des films que tu fais. » Cette déclaration du poète à son fils à la découverte du *Miroir* (1975) est placée en exergue du *Temps scellé*, Andréi Tarkovski, Paris, Cahiers du cinéma (coll. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma), 2004, p. 5.