Le Polyvision, espoir oublié d'un cinéma nouveau.

Jean-Jacques Meusy

▶ **To cite this version:**

Jean-Jacques Meusy. Le Polyvision, espoir oublié d'un cinéma nouveau.. mille huit cent quatre-vingt-quinze, 2000, Abel Gance, un nouveau regard (31), pp.153-211. 10.4000/1895.68 . hal-02532015

HAL Id: hal-02532015
https://cnrs.hal.science/hal-02532015

Submitted on 4 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Pour citer cet article:

Jean-Jacques Meusy, « La Polyvision, espoir oublié d'un cinéma nouveau », *1895*, n° 31 (« Abel Gance, un nouveau regard »), octobre 2000, pp. 153-211.

LA POLYVISION, ESPOIR OUBLIÉ D'UN CINÉMA NOUVEAU

par Jean-Jacques Meusy

L'idée du triple écran ou « Polyvision », tel que les spectateurs de 1927 ont pu le découvrir dans *Napoléon*, émanait d'un réalisateur qui se déclarait poète, Abel Gance, et nullement d'un technicien ou d'un ingénieur[1]. Le cas est inhabituel : Henri Chrétien, père de l'Hypergonar (CinémaScope), était un astronome doublé d'un inventeur ; Mike Todd, qui a donné son nom au Todd-AO, était un producteur ; Fred Waller, créateur du Cinérama était un spécialiste des effets spéciaux, etc.

La Polyvision n'a pas non plus résulté de préoccupations économiques, comme ce fut le cas des procédés américains de projections panoramiques sur grand écran qui ont fait une brève apparition en 1929-1930 pour combattre la baisse de fréquentation cinématographique. Les majors leur avaient alors préféré le « sonore », mais elles en exhumèrent l'idée dans les années cinquante, lorsqu'une nouvelle crise apparut aux États-Unis, causée cette fois par le développement de la télévision.

Au contraire, ce sont uniquement des considérations d'ordre artistique qui ont incité le réalisateur de *la Roue* à faire éclater l'écran traditionnel en trois images distinctes qui se raccordent en un vaste panorama lorsque culmine le souffle épique de l'œuvre, telles des rivières unissant leur impétuosité pour former un large fleuve dont les eaux assagies et puissantes se dirigent vers l'immensité de la mer.

1. Abel Gance a employé le nom de Polyvision après la Seconde Guerre mondiale. Auparavant, il désignait son invention (ou plutôt son résultat) par le terme de « triptyques », les « triptyques-panoramas » désignant spécifiquement ceux dont les trois images se raccordaient pour n'en former plus qu'une seule. Bien qu'écrit souvent sans majuscule, le nom « Polyvision » avait été déposé le 10 octobre 1956 comme nom de marque par la collaboratrice d'alors d'Abel Gance, Nelly Kaplan, sous le n° 79.788. Le même jour, celle-ci avait aussi déposé le nom de « Magirama » sous le n° 79.789.

Un nouveau concept de représentation de l'espace-temps

Dès lors que le cinéma narratif a abandonné le plan unique de ses débuts – relation en durée réelle d'une action généralement unique se déroulant en un lieu unique –, dès lors qu'il a voulu raconter des histoires complexes, il s'est trouvé confronté au problème du mode de représentation d'*actions multiples* se déroulant en des *lieux* et des *temps* eux-mêmes *multiples*. La trame spatio-temporelle du récit, composée de fils savamment entremêlés, ne semblait pouvoir être restituée au cinéma que séquentiellement, compte tenu du déroulement linéaire du matériau filmique et de l'unicité spatiale de sa représentation, limitée à un seul écran rectangulaire. Montage alterné ou parallèle, flash-back sont des procédés directement hérités du livre qui a en commun avec le film le *déroulement linéaire, unidirectionnel,* de sa lecture. Ces procédés, quoique purement conventionnels, ont été assez vite assimilés par les spectateurs puisqu'ils reproduisaient, en les aménageant plus ou moins, les procédés de la littérature narrative.

Il y eut, certes, quelques petites entorses à ces modes dominants d'écriture filmique qui constituèrent les prémices de la Polyvision. Ainsi chercha-t-on à représenter plusieurs images dans l'espace de l'écran, soit en fractionnant celui-ci, soit au moyen de surimpressions.

La surimpression a été utilisée très tôt, mais pas toujours pour faire éclater les conventions de représentation de l'espace-temps. Souvent elle a servi à montrer l'invisible, par exemple les pensées intimes des individus ou leurs rêves. Ainsi dans *Histoire d'un crime* (Ferdinand Zecca, 1901), le condamné à mort, endormi dans sa cellule, revoit en rêve les jours heureux de son enfance auxquels le spectateur est convié grâce à une surimpression (ce qui est aussi, au second degré, une incursion dans un autre espace-temps permis par le rêve et secondairement par sa représentation à l'écran, la surimpression).

Le fractionnement de l'écran (*split screen*) a été et est encore parfois utilisé pour montrer simultanément des scènes généralement corrélées mais se déroulant en des lieux distants. Ainsi, sous une forme élémentaire, deux personnes qui sont en conversation téléphonique peuvent apparaître sur deux parties de l'écran et le spectateur voit ainsi les expressions de la personne qui parle en même temps que les réactions de son interlocuteur. L'écran divisé sert aussi à montrer des scènes appartenant à un autre couple « espace-temps ». Dans la première version de *J'accuse* (1919), Abel Gance montre sur

la partie supérieure de l'écran les soldats harassés avançant en désordre, tandis qu'on voit dans la partie inférieure le déroulement impeccablement orchestré des fêtes de la Victoire sur les Champs-Élysées.

Bien qu'Abel Gance ait très largement utilisé les surimpressions, comme beaucoup de cinéastes de l'époque du muet, il a voulu pour son *Napoléon* dépasser les limites de cet embryon de montage simultané, horizontal, en créant deux écrans latéraux. Dès lors, le montage acquérait de plein droit une double dimension et devenait, pour employer le terme de Gance, une véritable « orchestration » d'images animées, chaque écran jouant le rôle d'un instrument, selon une métaphore qu'il se plaisait à employer. Les relations des images entre elles ne s'établissaient plus seulement séquentiellement, dans leur continuité temporelle, mais aussi dans la simultanéité, selon une continuité spatiale. Ce qui faisait dire à Gance qu'avec la Polyvision le cinéma entrait dans la quatrième dimension, faisant l'impasse de la troisième dimension qu'il jugeait peu intéressante sur le plan artistique[2].

La Polyvision est donc *à la fois* la confrontation simultanée des images entre elles et leur union pour former un immense panorama comme le fera plus tard le Cinérama en utilisant d'ailleurs les mêmes principes techniques. Mais le Cinérama, en refusant l'écran variable, restera un outil bien peu souple, certes idéal pour les effets spectaculaires mais fort mal adapté à la représentation d'espaces limités, de scènes intérieures. Malgré de rares tentatives pour lui faire « raconter des histoires » (en particulier, en 1962, *la Conquête de l'Ouest*, western de plus de 2 h 1/2 formé de plusieurs épisodes que réalisèrent H. Hathaway, G. Marshall et J. Ford), le Cinérama se consacrera essentiellement à la production de pseudo-documentaires dont les gigantesques cartes postales animées étaient surtout conçues pour susciter chez le spectateur des sensations *physiologiques* fortes. Ainsi le Cinérama restera plus proche parent des attractions foraines que du cinéma proprement dit.

Aux sources de la Polyvision

Comme je l'ai déjà dit, Abel Gance évoquait toujours la polyphonie pour faire comprendre ce qu'est la Polyvision. Par exemple, dans

2. Voir *Le Cardinet Gazette, bulletin des spectateurs du Cardinet, n°2, été 1954.* Rétrospective Gance (BnF, Arts du spectacle, ASP, 4° COL-36/833).

ce texte daté du 26 novembre 1957 et intitulé «Le Spoutnik du Cinéma: la Polyvision[3]»:

> Je ne saurais trop répéter que la POLYVISION correspond à ce que fut la POLYPHONIE. Au XIV^e^ siècle, celle-ci transforme l'art musical – qui pendant des siècles était resté pétrifié dans l'immobilisme du plain-chant et de la mélodie solitaire. Certes les oreilles jusqu'au moyen âge s'accommodaient encore du seul récit chanté – mais, peu à peu, un appétit auriculaire vint aux auditeurs. Et avec circonspection des tentatives audacieuses permirent d'imbriquer un son à un autre son, puis deux, puis trois, puis vint l'organum à 4 notes, le contrepoint était né et avec lui l'orchestration qui ouvrait dès lors à la musique des portes triomphales. Par le jeu des associations simultanées la Polyvision agira de même – car le cinéma actuel retarde de plusieurs années sur les appétits visuels qui se sont développés d'une façon si grave que les salles peu à peu se vident. [...]

Cette métaphore possède une incontestable valeur pédagogique, mais elle n'implique pas une filiation musicale directe de la Polyvision. Abel Gance laissait plutôt entendre que les «triptyques-panoramas», puis les triptyques à images inversées (comme vues dans un miroir) étaient nés d'une réflexion purement cinématographique:

> Quand j'ai fait *Napoléon*, je me sentais comme quelqu'un dont on a lié les bras et qui voudrait sortir ses bras des liens qui l'entourent. Et je me disais: mais comment pourrais-je présenter ces scènes, que les gens soient assez pris, qu'ils soient assez nombreux, que j'aie un champ immense, parce que plus j'aurai un champ immense, plus les gens devront être loin, et finalement je perdrai par l'éloignement ce que je gagnerai par le nombre, et je n'aurai pas du tout la sensation que je cherche.
> Et brusquement l'idée m'est venue: mais si j'avais un écran à droite et un écran à gauche, agrandissant mon champ visuel, c'est-à-dire me donnant trois fois la grandeur de l'image, alors je pourrais avoir un écran panoramique de mes soldats, quand j'ai besoin de soldats, qui aurait infiniment plus de puissance que ce que je pourrais avoir en une seule image en les éloignant... Et l'idée m'est venue primitivement de l'écran panoramique qui était en somme le grand écran de *Napoléon*. Ensuite, au montage, je me suis aperçu que si je montais l'image centrale, où Napoléon réfléchissait à la façon dont il allait diriger sa campagne, et que si je voyais en même temps à gauche ses armées descendant d'une colline par exemple, et que si j'inversais l'image de gauche par rapport à celle de droite, la même image d'armée descendant de cette colline, j'avais comme une architecture mouvante merveilleuse, tandis que lui, au centre, continuait ses rêves de construction de l'Europe d'alors... [4]

Les héritages culturels ne sont pas toujours conscients chez les créateurs et, dans le cas présent, ce qui m'a frappé est le parallélisme de la démarche de Gance et de celle des peintres de retables du XV^e^ siècle (principalement) auxquels on doit tant de diptyques, triptyques et polyptyques. Ces dispositifs jouent en effet sur l'espace-temps mais ils ne sont pas les seuls dans ce cas: les tangkas tibétains, par exemple, présentent généralement des sagas religieuses éclatées en de multiples représentations miniaturisées d'événements distants par les époques et les lieux supposés de leur déroulement. Si Gance se référait toujours à la polyphonie dans ses textes, le mot de «triptyque», qu'il avait d'abord choisi, était une allusion très claire à la peinture. À ma connaissance, il ne développa cette filiation dans aucun des nombreux articles et interviews qu'il consacra à ses triptyques et à la Polyvision[5].

L'origine grecque du mot «triptyque» implique un *pliage en trois*, effectivement réalisé dans les triptyques picturaux. Le repliement des volets latéraux sur le panneau central implique que ceux-ci aient une largeur moitié moindre. Cette contrainte renforce la suprématie que la représentation centrale possède déjà par sa position même, face à l'observateur. Malgré la largeur identique des écrans de la

3. BnF, Arts du spectacle, 4° COL-36/836, boîte 172. Le Spoutnik était d'actualité car il avait été lancé trois semaines plus tôt par l'Union soviétique à la grande surprise du monde entier.

4. *Le Bureau des Rêves perdus d'Abel Gance*, 20 décembre 1956, émission radiophonique de Louis Mollion réalisée par Albert Riera (Texte publié dans *l'Écran* n° 3, avril-mai 1958 et cité par Roger Icart dans *Abel Gance*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1983, p. 185).

5. Il existe toutefois dans le fonds Abel Gance (BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/836, boîte 172) un document intitulé «Importantes notes pour article de fond: Polyvision (1955)» qui recèle une liste de peintres et d'œuvres (fresques, triptyques, polyptyques) avec souvent la mention «Polyvision» accolée. Gance a donc songé tardivement à rapprocher son invention de certaines formes anciennes de la peinture mais il ne semble pas que cet article ait été écrit et publié.

Polyvision, Gance n'a pas remis en cause cette hiérarchie, installant ainsi son invention révolutionnaire dans une continuité culturelle. Il est à noter que l'équilibre généré par la suprématie de la peinture centrale dans les triptyques est fort difficile (sinon impossible?) à atteindre dans les diptyques, du moins si l'artiste opte pour la dualité de leurs représentations. C'est probablement la raison pour laquelle les diptyques sont beaucoup moins nombreux que les triptyques (ou les polyptyques). De la Sainte Trinité au drapeau tricolore (adopté par un grand nombre de pays), la symbolique ternaire a d'ailleurs fait fortune.

Considérons le triptyque «Scènes de la Passion» qui est l'œuvre d'un peintre connu sous le nom du Maître de Delft et date des toutes premières années du XVI[e] siècle (fig. 1). Trois scènes distinctes y figurent. Le panneau central représente la scène classique de la Crucifixion. Le panneau de gauche relate un événement antérieur à la Crucifixion et situé en un autre lieu: il s'agit de la Présentation au peuple du Christ (portant une couronne d'épines) par Ponce-Pilate (*Ecce Homo* ou «Voici l'Homme»). Le panneau de droite est la Descente de la croix, événement bien évidemment postérieur à la Crucifixion mais situé dans le même lieu, la colline du Golgotha. Le triptyque concerne donc trois moments successifs de la vie du Christ et deux lieux distincts, articulés autour de la scène centrale de la Crucifixion.

En réalité, si nous observons avec davantage d'attention ces trois panneaux, nous nous apercevons que le jeu des temps et des espaces est beaucoup plus complexe. Ceux-ci correspondent non seulement au sujet principal (comme nous venons de le voir) mais aussi à des événements qui lui sont complètement anachroniques. Ainsi, le donateur (c'est-à-dire le commanditaire de l'œuvre) est figuré sur le panneau central sans être, bien évidemment, contemporain du Christ. D'une façon analogue, la tour à l'arrière plan gauche du panneau central appartient à la Nouvelle Église de Delft, terminée en 1496, à la fois anachronique et fort éloignée géographiquement de la colline du Golgotha. Ces chimères spatio-temporelles n'étaient pas rares dans la peinture religieuse où le donateur était souvent représenté ainsi que certains éléments qui lui étaient contemporains. On peut trouver des correspondances chez Gance lorsque celui-ci, dans les triptyques finaux, procède à des surimpressions qui mêlent des éléments hétérogènes par le lieu et/ou l'époque (souvenirs de Brienne, de Joséphine, carte d'Italie évoquant la prochaine campagne, tandis que des colonnes de l'armée avancent dans l'enthousiasme, etc.).

National Gallery, Londres

Fig. 1. Triptyque «Scène de la Passion». Le Maître de Delft, vers 1500-1510. À gauche, le Christ présenté au peuple; au centre, la Crucifixion; à droite, la descente de croix.

National Gallery, Londres

Fig. 2. Triptyque «La Vierge et l'Enfant, avec les Saints et le Donateur» (ou: «Triptyque de Donne» du nom du donateur). Hans Memling, probablement 1470.

Considérons un autre exemple de triptyque: *la Vierge et l'enfant avec les Saints et le Donateur*, de Hans Memling (probablement 1470) (fig. 2). Ici nous avons un lieu unique (l'espace des trois panneaux est en effet en continuité) et, semble-t-il, un seul temps. Le panneau central est centré sur l'enfant Jésus vers lequel convergent tous les visages. Au premier plan, à gauche, est représenté agenouillé Sir John Donne de Kidwelly qui reçoit la bénédiction de l'enfant Jésus (le triptyque était une commande de Sir John Donne d'où la désignation de «Triptyque de Donne» également employée). En face de lui, Lady Donne. Les deux panneaux latéraux représentent des espaces en continuité avec l'espace central. Toutefois la nécessité matérielle d'un encadrement de bois portant les charnières crée une certaine rupture visuelle (à la différence, bien sûr, des «triptyques-panoramas» du *Napoléon* qui ne subissent pas cette contrainte)[6]. Cette rupture partielle est mise à profit par le peintre dans sa composition: Saint Jean (John)-Baptiste avec l'agneau de Dieu, sur le panneau de gauche, et Saint Jean (John)-l'Évangéliste, sur celui de droite (les saints patrons de Sir John Donne), sont dans des situations quelque peu distanciées par rapport à la scène centrale. Leur visage n'est pas dirigé vers l'enfant Jésus, contrairement à celui de tous les personnages représentés sur le panneau médian. Ils assistent à la scène mais n'y participent pas. Ajoutons, mais cela sort de la confrontation avec la Polyvision gancienne, que les faces extérieures des deux panneaux centraux sont décorés de peintures en trompe-l'œil de statues de deux saints, Christophe et Anthony Abbot. Cette décoration extérieure atteste que le triptyque n'était ouvert que les jours de fête.

Comme dans le premier triptyque, une analyse plus approfondie révèle une très grande complexité du traitement de l'espace-temps. L'unité spatio-temporelle du triptyque est en fait une pure construction idéologique du peintre répondant à une intention religieuse. Outre que le donateur n'est pas contemporain de l'enfance du Christ, ses deux saints protecteurs ne pouvaient être, selon la tradition, plus âgés que le fils de Dieu![7] Ajoutons que le paysage à l'arrière plan est celui familier au donateur, non celui de la Galilée qui vit naître le Christ.

6. Le cadre a été réalisé par l'atelier de la National Gallery de Londres (à laquelle appartiennent les deux triptyques évoqués ici), sur le modèle de celui d'un autre triptyque de Memling. Il succède probablement à un ancien encadrement disparu.
7. Saint Jean-Baptiste aurait eu exactement le même âge que le Christ et Saint Jean-l'Évangéliste serait né une dizaine d'années plus tard.

Les exemples fourmillent dans l'histoire de la peinture occidentale qui expriment des relations spatio-temporelles très variées à la fois entre les trois panneaux des triptyques et à l'intérieur même d'un panneau, entre ses divers éléments. Remarquons que Gance, s'il a souvent mêlé au sein d'un (ou de plusieurs) écran de *Napoléon* des lieux et des époques différents au moyen de surimpressions, a toujours évité ces procédés dans ses triptyques-panoramas. Sans doute a-t-il voulu que ceux-ci produisent surtout une impression d'immensité et de puissance qu'une sophistication d'écriture, entraînant une lecture moins immédiate, aurait probablement compromise.

Il est un autre aspect, moins secondaire qu'il n'y paraît d'abord, qui rapprochent aussi les triptyques de *Napoléon* des triptyques picturaux aussi bien que des tangkas: les uns et les autres ne sont offerts à la vue qu'en certaines circonstances. On sait que les tangkas sont équipés d'un petit rideau jaune qui en cache les fines représentations et que les volets latéraux des triptyques se replient sur le panneau central pour mettre à l'abri leurs précieuses peintures. Le rideau de scène de la Polyvision dévoilant l'écran médian puis, au moment voulu, les volets latéraux, joue le même rôle, renforçant l'effet de surprise. Le rideau de cinéma, comme celui du théâtre, est, en effet, la fenêtre qu'on ouvre et qu'on ferme sur la vie: il délimite le temps et le champ de la diégèse. Gance y attachait beaucoup d'importance pour la présentation des triptyques de *Napoléon*:

> Il faut, à cet instant de l'Armée d'Italie, que deux rideaux s'ouvrent brusquement à droite et à gauche de l'écran, en démasquant deux autres écrans sans solution de continuité. Comme si les trois vannes d'une écluse étaient simultanément ouvertes, va s'engouffrer alors dans le public, le torrent le plus véhément et le plus riche de puissance humaine que l'histoire ait vu se déchaîner.[8]

Durant l'hiver 1956-1957, lorsque Abel Gance et Nelly Kaplan présentèrent au Studio 28 un spectacle de Polyvision intitulé *Magirama* dont je parlerai plus loin et qui reprenait notamment les triptyques de *Napoléon*, Philippe Soupault avait, lui aussi, été frappé par la parenté de la Polyvision avec les triptyques picturaux. Dans un article intitulé «Des primitifs italiens au cinéma de l'avenir», on pouvait lire:

8. *La Technique Cinématographique*, suppl. au n° 141, mars 1954.

> En sortant de ce petit cinéma qui fut jadis glorieux puisque ses anciens directeurs eurent l'audace de présenter, les premiers, des films dont l'importance pour l'histoire du cinéma est aujourd'hui manifeste, je ne pouvais m'empêcher de faire un rapprochement entre les techniques de deux grands artistes dont j'admire profondément et depuis longtemps le génie, l'audace et le courage intellectuel: Paolo UCCELLO et Abel GANCE.
> Les découvertes de Paolo UCCELLO, son désir éperdu de faire sortir l'art pictural des ornières, son œuvre la plus importante et la plus significative (les trois panneaux de la *Bataille de San-Romano*), je les comparais aux découvertes d'Abel GANCE, à son désir persévérant de délivrer le cinéma de ses routines et à son œuvre déjà célèbre qu'il a nommée Polyvision.[9]

Ces quelques remarques n'épuisent pas les rapprochements que l'on peut faire avec la peinture. Celle-ci a recherché par des voies diverses les moyens de montrer un sujet sous plusieurs aspects, sous plusieurs angles, à plusieurs époques et dans ses rapports avec d'autres éléments. Outre les triptyques et polyptyques, on pourrait aussi évoquer les collages et le cubisme (dans sa définition originelle) comme tentatives picturales témoignant de préoccupations analogues.

Si Gance n'a guère évoqué la peinture dans ses textes, c'est peut-être parce qu'elle ne peut fixer qu'un seul instant (éventuellement plusieurs) et n'a pas, comme le cinéma, la possibilité d'accéder de plein droit à un développement temporel. Elle reste inapte à «fonctionner» dans la durée, dans la continuité. La musique, au contraire, fait entendre les sons à la fois dans leur succession (temps) et dans leur simultanéité (espace) comme le fait la Polyvision avec son montage horizontal et vertical.

9. Cet article, retranscrit à la machine à écrire, figure dans le fonds Abel Gance (BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/836, boîte 172). Paolo di Dono, dit Uccello, né et mort à Florence (1397-1475), basa sa conception personnelle de la perspective sur la science de son époque et particulièrement sur l'optique. Son triptyque *la Bataille de San-Romano* (1456-1460) est une évocation quelque peu onirique de trois épisodes du combat. Le destin absurde de l'œuvre voulut que les trois panneaux fussent dispersés: ils sont actuellement conservés au Louvre, à la National Gallery et aux Offices! Uccello fut salué avec enthousiasme par les surréalistes français pour sa volonté de rompre avec les traditions picturales. Philippe Soupault lui consacra un livre (*Paolo Uccello*, Paris, Éditions Rieder, 1929).

Une production hors du commun: *Napoléon*

Ce fut *Napoléon* qui révéla ce nouveau mode d'écriture filmique proposé par Abel Gance, bien que le film ne l'employa que pour certaines séquences seulement. La réalisation de *Napoléon* fut une épopée de quatre années semée d'embûches qui se poursuivirent au cours de son exploitation. Bien qu'elles aient déjà été relatées, il est utile de les rappeler ici[10].

Lorsqu'en 1923 Abel Gance, âgé de 33 ans, commençait à écrire le scénario de *Napoléon*, il était déjà un réalisateur très en vue, considéré comme un des représentants les plus doués de la nouvelle vague du cinéma français. *Mater Dolorosa* (1917), *la Dixième Symphonie* (1918), *J'accuse* (1918) et *la Roue* (1923) avaient assis sa réputation. Homme du XIX[e] siècle par son romantisme hugolien, il était aussi un avant-gardiste par ses recherches sur l'écriture cinématographique. *La Roue*, qui lui avait demandé trois années de travail, annonçait par son montage les travaux des cinéastes soviétiques. Par la représentation humanisée et sublimée d'un des principaux héros du film, la locomotive Pacific Compound, resplendissante de ses bielles et de ses pistons, il annonçait les recherches plastiques de la fin de la période du muet.

Par le sens de l'épopée allant jusqu'à la démesure, *la Roue* menait logiquement son auteur sur la voie de procédés inédits d'écriture à la mesure de son nouveau projet, *Napoléon.* Cette œuvre devait initialement comporter six films distincts, de 1500 à 2000 mètres, couvrant toute l'épopée napoléonienne depuis l'enfance à Brienne jusqu'à Sainte-Hélène. Il ne s'agissait pas d'un serial mais d'un ensemble de films indépendants dont «l'action centrée et indépendante tant du précédent que du suivant assure la possibilité d'exploitation la meilleure puisqu'il ne sera aucunement nécessaire pour être intéressé de voir tous les films du sujet[11]». Gance envisagea même un moment de porter à huit le nombre de films et leur longueur à 2400 mètres[12]. Ainsi *Napoléon,* avec une longueur totale

10. Pour plus de détails on se référera notamment aux ouvrages classiques de Kevin Brownlow, le restaurateur du film (*Napoleon: Abel Gance's classic film*, London, Jonathan Cape, 1983 et *The parade's gone by*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1968) et de Roger Icart (*Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1983).
11. Notes manuscrites s.d. du fonds Abel Gance, BnF, Arts du spectacle, 4° COL-36/554, boîte 63. Les titres de ces six épisodes étaient: *Arcole; 18 Brumaire; Austerlitz; Campagne de Russie; Waterloo; Sainte-Hélène.*
12. Document daté du 4 septembre 1924, BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/554,

de 9000 à 19200 mètres, selon les hypothèses, une figuration considérable, des lieux de tournage nombreux et éloignés, était le projet le plus colossal du cinéma français.

Une Association en participation devait fournir les sept millions de francs estimés alors nécessaires à la réalisation. Le consortium allemand Stinnes (sidérurgie et industries électriques) s'engageait à en fournir la plus grosse partie, 4,7 millions de francs, par l'intermédiaire des sociétés Westi et Wengeroff Film[13]. Dans le contrat originel, Gance avait accepté de réaliser le premier film pour le 31 décembre 1924, mais à cette date seuls des tests avaient été réalisés et le tournage ne débuta réellement qu'en janvier 1925 au studio de Billancourt. Gance avait affiché sur les murs du studio une proclamation destinée à galvaniser ses troupes – pardon, ses collaborateurs:

> Il faut, entendez bien le sens profond que je mets dans ces mots, il faut que ce film nous permette d'entrer définitivement dans le Temple des Arts par la gigantesque porte de l'Histoire. Une angoisse indicible m'étreint à la pensée que ma volonté et le don de ma vie même ne sont rien si vous ne m'apportez pas tous un dévouement de toutes les secondes.
>
> Nous allons, grâce à vous, revivre la Révolution et l'Empire. La tâche est inouïe.
>
> Il faut retrouver en vous la flamme, la folie, la puissance, la maîtrise et l'abnégation des soldats de l'An II. L'initiative personnelle va compter: je veux sentir en vous contemplant une houle qui puisse emporter toutes les digues du sens critique, de façon que je ne distingue plus, de loin, entre vos cœurs et vos bonnets rouges... [14]

Etc., etc.

Quelques mois plus tard, le 25 juin 1925, les difficultés du consortium Stinnes, faisant suite au décès d'Hugo Stinnes en avril 1924, amenèrent Westi et Wengeroff Film à renoncer à leur participation! Par une lettre en date du 29 août 1925, la gérance du film, assumée par la Société des Films Abel Gance, adressait une lettre de congédiement à 33 collaborateurs. La Société des Films Abel Gance subissait elle aussi les contrecoups de cette déconfiture, puisque sur un capital de 200000 F, 72000 F avaient été souscrits par Westi-Wengeroff Films[15]. Selon Abel Gance, un tiers du film seulement était réalisé (en particulier les scènes de l'enfance de Bonaparte à Brienne, tournées aux studios de Billancourt et à Briançon pour les extérieurs, les scènes de Corse et du départ de Bonaparte pour le continent sur une chaloupe en pleine tempête, la scène de la Marseillaise au Club des Cordeliers). L'avenir de *Napoléon* devenait incertain. Charles Pathé continuait à soutenir le film sans toutefois lui apporter un financement déterminant: dans une lettre à Abel Gance datée du 29 septembre 1925, il l'autorisait à user de son nom auprès des financiers sollicités. Il ajoutait: «Je ne doute pas un seul instant de votre réussite, pour laquelle je vous apporterai mon concours le plus complet dans la mesure où la chose m'est permise»[16].

Abel Gance reprit son bâton de pèlerin, en quête d'un partenaire pour remplacer les sociétés du groupe Stinnes. Dans un «rapport financier confidentiel» on lit:

> Le total du prix de revient du premier film s'élève dès lors à 9000000 F. Cinq millions de francs sont déjà dépensés. Les dépenses restant à courir s'élèvent donc à 4000000 F. Il reste donc au futur participant qui entrerait dans le groupe, à verser 4000000 F. Sur les cinq millions déjà dépensés, le groupe Stinnes a versé 3700000 F;

boîte 63. Les titres des huit épisodes étaient: *la Jeunesse de Bonaparte; Bonaparte et la Terreur; Arcole; les Pyramides; Austerlitz; La Bérésina; Waterloo; Ste-Hélène.*

13. WESTI = WEngeroff STInnes. Après Westi et Wengeroff Film, on trouve Pathé Cinéma (1,5 MF), suivi de plusieurs autres participants: Vilaseca et Ledesma d'Espagne, 0,5 MF; Svensk Filmindustri de Stockholm, 0,5 MF; Kanturek de Prague, 0,350 MF; Wilton de Voorburg des Pays-Bas, 0,3 MF; restaient 0,350 MF «à souscrire par un tiers ou par la Gérance». Moins de six ans après la signature de l'armistice de 1918, cette participation allemande majoritaire à un film concernant un «héros national» provoqua une vive réaction nationaliste d'une partie de la presse (*l'Écho de Paris*, 23 mai 1924; *Hebdo-Film*, n° 431, 31 mai 1924; *Tout-Paris-Ciné*, 6 avril et 7 juin 1924; *la Rampe*, 22 juin 1924, etc.). Par exemple, André de Reusse écrivait dans *Hebdo-Film*: «Je continue, mon cher Gance, à penser, dire et soutenir, que vous jouez une partie dangereuse et que ça risque de vous coûter cher». Charles Le Fraper et Gaston Thierry le menaçaient des foudres de la censure dans *Tout-Paris-Ciné*: «Que l'on n'imagine pas au moins que nous souhaitons voir, de façon si imperceptible que ce soit, limiter les prérogatives du metteur en scène ou entraver ses initiatives, mais tout le monde sait qu'il existe une censure – nous n'en sommes pas plus fiers pour ça! – et il n'est pas douteux qu'elle aura conscience de sa responsabilité lorsque le film sur Napoléon lui sera soumis».

14. Texte reproduit notamment dans le programme des représentations à l'Opéra.

15. Au 15 août 1925, les actions de 500 F de la Société des Films Abel Gance étaient répartis entre: M. Bloch (200), M. de Bersaucourt (95), M. Abel Gance (95) et M. Charles Pathé (10). Sur les 200 actions de M. Bloch, 180 appartenaient à la Westi et furent rachetées par M. Bloch au moment de la liquidation de cette société (BnF, Arts du spectacle, 4° COL-36/554, boîte 63).

16. *Ibid.*

ainsi qu'on le verra dans les conditions de liquidation ci-incluses, le groupe Stinnes perd deux millions sur ces 3 700 000 F. Le reste, soit 1 700 000 F, est payable au prorata après exploitation du premier film.[17]

Ce «futur participant», Gance le trouva après quelques mois de recherche: il s'agissait de la Société Générale de Films qui s'engageait à fournir 8 millions[18]. Le contrat entrait en vigueur le 1er novembre 1925 pour se terminer le 15 octobre 1926, date ultime de remise de la copie de montage[19]. Le délai ne sera pas tenu, pas plus que la longueur de ce premier épisode commençant avec la jeunesse de Napoléon pour s'achever au départ de la campagne d'Italie. Abel Gance s'engageait en effet à ce que son métrage ne dépasse pas 3 000 mètres ou, à défaut, acceptait que la SGF pratique les coupures nécessaires. Il fera quelque 12 000 mètres dans la version longue (12 800 selon Kevin Brownlow), réduite à plus de 5 000 mètres dans la version présentée à l'Opéra (environ 3 h 1/4)! Quant au coût de ce premier film, il était passé de 7 à 9 millions, puis à 13 pour finalement atteindre environ 18 millions, si l'on en croit les articles de presse parus lors de sa sortie[20]. Le contrat ne concernait pas la suite des épisodes de *Napoléon*, pour lesquels la SGF devait faire connaître à Abel Gance ses intentions dans un délai d'un mois après la sortie du premier film.

Comme Abel Gance l'écrivait le 4 novembre 1925 «le navire repart avec une hélice neuve». À Billancourt, on termina la scène de la tempête sur mer, puis on tourna des plans de la bataille de Toulon, dans la boue des tranchées (le reste de la bataille devant être tourné plus tard sur place).

Ce n'est qu'au début de l'année 1926 qu'Abel Gance fit appel à André Debrie pour lui fabriquer un dispositif à trois caméras Parvo

17. *Ibid.*

18. Le Conseil d'administration de la Société Générale de Films était composé de Henri de Cazotte, président, le Duc d'Ayen, Charles Pathé, le Comte H. de Béarn, le Comte J. de Breteuil, E. Karmann et C. Lemoine. J. Grinieff était directeur général et de la Rozière, secrétaire général. La SGF produira en 1928 *la Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer qui avait assisté comme journaliste au tournage de *Napoléon*.

19. Fonds Abel Gance, BnF, Arts du spectacle, 4° COL-36/554, boîte 63.

20. Le fonds Abel Gance conservé à la bibliothèque des Arts du Spectacle ne permet pas de vérifier la véracité de cette information. En fait, les indications fournies par la presse varient quelque peu. Si la plupart des publications retiennent le chiffre de 18 millions, certaines indiquent 17 ou 19 millions, exceptionnellement 15 (*l'Humanité* du 23 avril 1927, sous la plume de Léon Moussinac).

synchronisées, permettant d'embrasser ensemble un large panorama. Le 3 février 1926, la maison Debrie lui adresse un devis qu'elle accompagne de sérieuses réserves techniques:

> [...] Cependant, nous nous faisons un devoir de vous indiquer, dès maintenant, la difficulté que présentera une telle projection au point de vue réalisation, car la juxtaposition des 3 images ne pourra pas être absolument invisible, ou tout au moins, nous ne pouvons pas la garantir.
> Ainsi, malgré que nous prenons comme projecteurs des appareils Pathé, il est compréhensible que le manque de fixité de chaque appareil, qui est invisible pour une seule projection, sera doublé par le fait d'avoir deux images qui peuvent varier séparément l'une à côté de l'autre.
> De plus, comme il faut prévoir le retrait de la pellicule qui est une matière élastique, chaque image doit être à la prise de vues, photographiée de telle façon qu'elle recouvre légèrement sa voisine; des écrans dégradateurs, placés sur les projecteurs, seront réglés pour fondre les deux images l'une sur l'autre de la façon la plus parfaite possible. [...][21]

Le dispositif de prise de vues comprenait trois caméras métalliques Parvo K montées selon un axe vertical sur trois plateaux superposés. Un moteur électrique commandait «les trois appareils ensemble ou séparément, par l'intermédiaire d'un arbre avec embrayages qui engrainera à volonté avec chaque appareil, par l'intermédiaire de pignons fixés à l'arrière de ceux-ci». La caméra fournissant l'image du milieu était orientable de 10 degrés de chaque côté, tandis que les deux caméras fournissant les images latérales pouvaient pivoter de 10 degrés vers le centre et de 90 degrés vers l'extérieur. Le prix du dispositif était de 35 000 F sans les trois caméras qui étaient tarifées 15 000 F l'unité. Pour la projection, la maison Debrie proposait de monter sur une table métallique trois projecteurs Pathé complets, commandés par un moteur électrique unique, pour la somme de 35 000 F. Le délai de fabrication des dispositifs de prise de vues et de projection était de l'ordre de deux mois et demi à trois mois.

Le 15 mai, la SGF faisait savoir à la maison Debrie qu'elle souhaitait faire les premiers essais de prises de vues triples le 25 ou le

21. BnF, Arts du spectacle, 4° COL-36/554, boîte 63.

26 mai et lui demandait de lui fournir un opérateur pour ces premières séances. La lettre ajoutait:

> Je compte que Monsieur Maurice voudra bien, comme il nous l'a proposé, s'occuper des brevets à prendre pour les trois écrans au nom de Monsieur Gance, car il est indispensable d'être protégé et surtout de ne pas risquer d'être devancé dans cette innovation.[22]

Le brevet fut déposé au nom d'Abel Gance le 20 août 1926 sous le n°633.415 («Procédé d'obtention d'effets artistiques dans les projections cinématographiques»)[23]. En fait ce brevet ne concernait que l'*idée* de ce qu'Abel Gance appellera plus tard la Polyvision, à l'exclusion de tout dispositif technique précis destiné à la mettre en œuvre. Les deux aspects fondamentaux de la Polyvision y étaient mentionnés:

> ... les images pourront se raccorder exactement, ou bien encore elles pourront être séparées, si l'on veut montrer simultanément plusieurs scènes différentes prises à des instants différents.

Les moyens pour parvenir à ce résultat étaient indiqués de la façon la plus vague:

> À la prise de vues on se servira de plusieurs objectifs ou d'un objectif multiple combiné placés judicieusement dans un ou plusieurs appareils spéciaux ou normaux. Ces objectifs pourront correspondre chacun à une bande de pellicule lesquelles seraient ensuite synchronisées à la projection. Ces objectifs pourront aussi produire simultanément leurs images sur une seule pellicule ayant des dimensions différentes des dimensions standard.

Quelques mois plus tard, le 16 octobre 1926, André Debrie déposait un brevet couvrant le dispositif que la maison avait fabriqué pour Abel Gance, sous le n° 636.620 («Debrie, André Léon Victor Clément – Procédé permettant de prendre simultanément au moyen de plusieurs objectifs une vue cinématographique présentant une certaine étendue»).

La réalisation et le dépôt de brevet du triple écran datent donc de 1926, alors qu'Abel Gance avait commencé à préparer le scénario de

22. *Ibid.*

23. Abel Gance déposait des brevets similaires en Allemagne et aux États-Unis le 23 octobre 1926, ainsi qu'en Angleterre.

Napoléon depuis trois ans environ. La fabrication du dispositif et les essais durent être exécutées dans une certaine précipitation. Les prises de vues panoramiques ne furent réalisées qu'à la fin du tournage, dans la scène du départ pour la campagne d'Italie (les autres triptyques ne comportaient pas de panoramas et ne nécessitaient donc pas l'emploi du dispositif à trois caméras couplées). On peut se poser la question de l'époque à laquelle Abel Gance eut véritablement l'idée du triple écran. On serait immédiatement tenté de répondre en 1926 si un texte traduit en anglais et daté du 28 décembre 1926 indiquait une date bien antérieure. On lit dans ce document intitulé «Rapport sur les origines du brevet secret 11.035 déposé en France, Allemagne, Angleterre et Amérique le 20 août 1926»:

> En septembre 1922, à propos d'une série de scènes importantes de son film *NAPOLÉON,* M. Abel Gance écrivait dans son scénario, et sur feuillets séparés pour que cette remarque ne tombe pas sous des yeux intéressés, ce qui suit:
> Remarque confidentielle – Il y aura deux rideaux cachant deux écrans sur les côtés, et au signal de Bonaparte les 2 rideaux s'ouvriront sur un écran rouge à droite, sur une écran bleu à gauche, pour ensuite, comme si les troupes françaises étaient une immense fresque, voir se dérouler les 3 actions qui n'en formeront plus qu'une sur les 3 écrans confondus en un seul, l'écran blanc conservant le centre de l'action.
> L'idée principe du double, triple ou quadruple écran était trouvée; à savoir, l'élargissement du cadre, en permettant à l'œil de voir infiniment plus de choses que sur un écran ordinaire ou la vision de ces mêmes choses à une échelle infiniment plus grande.
> M. Abel Gance rencontra de vifs obstacles pour la réalisation matérielle de son idée, et des remises successives le renvoyèrent de 1922 à 1925, époque à laquelle il put enfin faire admettre à la Société Générale de Films, où il continuait *Napoléon*, l'importance et l'envergure de sa conception.
> Après maints échecs de pourparlers, il décida cette Société à examiner à fond sa proposition, et celle-ci fit construire pour M. Gance 3 appareils synchrones de prise de vue, avec des angles calculés, ce qui lui permet de réaliser enfin son projet. [...][24].

Sous réserve de recherches ultérieures, notamment dans les

24. *Ibid.*

archives conservées à la BiFi et actuellement inaccessibles, cette thèse paraît bien peu vraisemblable, bien qu'elle ait été reprise beaucoup plus tard par I. Landau dans un article de *la Technique Cinématographique*[25]. En admettant que la SGF (et précédemment l'association dominée par la Westi?) ait reculé devant un procédé audacieux, on ne voit guère pourquoi Abel Gance aurait attendu quatre ans pour en déposer le brevet, au risque de se voir doubler. D'ailleurs il ne semble pas avoir confirmé ailleurs cette indication de 1922, laissant le plus souvent planer un certain flou sur l'époque à laquelle l'idée des triptyques lui était venue. Quant à sa collaboratrice Nelly Kaplan, elle n'hésitera pas à affirmer que Gance n'a conçu les moyens techniques de faire «exploser» l'écran unique qu'en 1926[26].

Au mois d'août 1926, la troupe avait émigré à La Garde (Toulon). Dans le cadre d'une campagne médiatique parfaitement orchestrée par la SGF, les journalistes étaient invités une nouvelle fois à assister au tournage. Ils publièrent nombre de reportages traduisant leur émerveillement devant l'ampleur des moyens mis en œuvre et tinrent ainsi le public en haleine. Le 11 août étaient tournés les premiers triptyques-panoramas du départ pour la campagne d'Italie. Gance, à l'affût des derniers progrès de la technique, réalisait des plans en couleurs par le procédé Keller-Dorian (une bobine, semble-t-il) ainsi qu'en stéréoscopie[27]. Il renonça toutefois à poursuivre ces expériences qui étaient trop tardives et qui risquaient, pensa-t-il, de flatter l'œil plus que l'esprit et de nuire au rythme du film.

De retour à Paris, commença le laborieux montage de quelque 400 000 mètres de rushes! Puis le 9 octobre 1926 fut signé entre la Société Générale de Films et la Gaumont-Metro-Goldwyn un accord de distribution. La Lœw-Metro-Goldwyn (à laquelle était liée depuis peu la Gaumont) n'accepta de se charger de la distribution aux États-Unis que si on lui accordait aussi la distribution en France,

25. *La Technique Cinématographique,* suppl. au n° 141, mars 1954. Landau précise même que c'est le 7 juillet 1922 que l'idée de la Polyvision serait venue à Gance.
26. Nelly Kaplan, *Napoléon*, adapted and compiled from French originals by Bernard McGuirk, London, British Film Institut, 1994.
27. *Le Cinéopse* du 1er septembre 1926 rapportait: «À Toulon, selon le procédé Keller-Dorian, [...] on a pris en couleurs naturelles les tableaux pour ajouter encore à l'inédit et à l'intérêt». Lorsqu'en 1928 Abel Gance devint conseiller artistique du nouveau cinéma ouvert par Jean-Placide Mauclaire sur la butte Montmartre, le Studio 28, il envisagea de présenter ces essais en couleurs et en 3D, preuve qu'ils ont effectivement été réalisés. Dans une note manuscrite à usage personnel, Abel Gance écrivait en effet: «Pour prochains spectacles Mauclaire: Scènes en couleurs Napoléon. Scènes en relief. Danses. Galops» (BnF, Arts du spectacle, 4° COL-36/801).

colonies, protectorats, Suisse et Belgique[28]. Le marché fut conclu pour une somme de près de 9 millions de francs. Le 16 octobre un banquet était organisé à l'hôtel Ritz par la SGF en l'honneur d'Arthur Lœw, fils du puissant Marcus Lœw et directeur général des départements étrangers de la MGM. Celui-ci déclarait dans son allocution: «On a dit que l'Amérique boycottait les films européens: c'est une erreur. [...] Un film, de quelque provenance qu'il soit, sera toujours bien accueilli en Amérique dès lors qu'il apportera de fructueuses recettes aux exhibitors[29]». Propos que l'avenir allait cruellement démentir.

Des accords de distribution avaient été conclus précédemment avec l'UFA pour l'Allemagne, l'Autriche, la Hongrie, la Pologne, la Finlande et, en outre, pour le Danemark, la Suède, la Norvège. Au total les contrats de vente se montaient à un minimum garanti de près de13 millions de francs[30].

À partir du 1er avril 1927, le prologue du film (*la Jeunesse de Bonaparte à l'école de Brienne)* fut présenté en complément de programme aux cinémas Madeleine et Gaumont Palace, exploités l'un et l'autre par la Gaumont-Metro-Goldwyn[31]. Il servit de publicité au film dont la première eut lieu à l'Opéra le jeudi 7 avril en soirée et fut suivie par neuf autres représentations. La version projetée, sous le

28. *L'Entracte* (Perpignan) de novembre 1926 écrivait: «M. Abel Gance, écrit *le Cri de Paris* [24 octobre 1926], désirait que son film *Napoléon* fut exploité en France par une société française. Mais les Américains ne l'ont pas entendu ainsi. Ils déclarèrent que si une firme américaine n'exploitait pas, même en France, ce film, il serait boycotté aux États-Unis. C'est pourquoi la Metro-Goldwyn-Gaumont a acquis pour 9 millions de francs les droits d'exploitation pour l'Amérique, l'Angleterre, la France, la Belgique, l'Égypte, de ce film.»
29. *Le Courrier cinématographique*, 23 octobre 1926.
30. Le tableau des contrats de vente ci-dessous figure dans le fonds Abel Gance (BnF, Arts du spectacle, 4° COL-36/554, boîte 64):
Territoires concédés Minimum garanti
France – Colonies françaises – Protectorat du Maroc – Belgique, Suisse, Espagne, Hollande: 3 080 000,00; Amérique du Sud et Amérique latine: 508 207,45; Italie – Tripolitaine et Colonies – Roumanie – Égypte – Syrie – Palestine – Turquie – Grèce – Bulgarie: 662 123,87; Tchécoslovaquie – Yougoslavie: 199 242,60; Allemagne (Sarre, Memel, Dantzig compris) – Autriche – Hongrie – Pologne – Finlande – Danemark – Pays Baltes – Suède – Norvège: 1 695 750,00; Angleterre et colonies: 2 136 082,00; Contrat d'exploitation 50 % aux États-Unis et Canada par la Metro-Goldwyn-Mayer (800 contrats conclus à ce jour) assuré pour un minimum: 5 080 000,00; Frais escompte des contrats et copies: 431 565,80
ENCAISSEMENT NET: 12 929 840,12
31. Respectivement 14 boulevard de la Madeleine, (Paris 8e), 1-3 rue Caulaincourt et 114-116 boulevard de Clichy (Place Clichy, Paris 18e).

titre de *Napoléon vu par Abel Gance,* avait été réduite à un peu plus de 3 h 1/4 (5 600 mètres) et amputée notamment du prologue.

Le montage « horizontal » et la Polyvision dans *Napoléon*

Dans *Napoléon vu par Abel Gance*, le réalisateur a mis en œuvre tous les procédés plus ou moins classiques pour représenter des événements extérieurs à l'action principale ou surgis de la mémoire. Je n'évoquerai pas les montages alternés, suffisamment familiers pour qu'on ne s'y attarde pas et qui, surtout, n'appartiennent pas à la logique du montage horizontal (ou simultané) comme les triptyques, les surimpressions et les écrans divisés. Gance a utilisé les surimpressions sur une large échelle et avec une grande maestria, y compris dans ses triptyques. Les séquences les plus importantes à cet égard sont celle de la « Double tempête » (à la fin de la version non polyvisée de la séquence, la guillotine apparaît en surimpression sur la Convention ; puis, sur fond de mer déchaînée et de Convention secouée elle-même comme la barque de Bonaparte, les visages en gros plans de Marat, Robespierre, Bonaparte se succèdent dans un ensemble qui devient rapidement inextricable) ; celle de la salle de la Convention déserte que visite Bonaparte avant son départ pour l'armée d'Italie (progressivement apparaissent les spectres des grands leaders de la Révolution qui vont s'adresser à lui) ; celle de la fin du film lorsque Bonaparte, entré en Italie, se trouve sur les hauteurs de Montezemolo (le visage de Joséphine, la silhouette de Bonaparte, la carte d'Italie, des souvenirs de Brienne, le globe terrestre, des troupes, des calculs sur un tableau noir, l'aigle emblématique, des cieux d'orage, des flammes, etc., se succèdent bientôt, sur un, deux ou trois écrans, en surimpressions alternées ou simultanées, à un rythme de plus en plus effréné) (fig. 3). Abel Gance s'était vanté d'avoir superposé jusqu'à 16 images ! Il considérait que ces images multiples restaient présentes lors même qu'on ne parvenait plus à les distinguer et jouaient leur rôle, à la façon d'un instrument de l'orchestre que l'oreille ne perçoit pas individuellement mais qui participe au son d'ensemble. On est alors proche du concept d'images subliminales. En réalité, Gance s'est largement appuyé sur la mémoire du spectateur : les surimpressions étaient la répétition d'images déjà vues auparavant, donc plus faciles à identifier que des images nouvelles, et leurs apparitions à l'écran, en particulier à la fin du film, étaient d'autant plus brèves qu'elles avaient été souvent répétées.

Les écrans divisés ont été peu utilisés dans *Napoléon vu par Abel Gance*. On en trouve dans deux passages. Dans l'épisode de la bataille d'oreillers, au dortoir de l'école de Brienne, l'écran est divisé en quatre, puis en neuf images horizontales différentes. Le procédé suggère ici la confusion de cette bataille enfantine. Dans un autre épisode, lors de la bataille de Toulon, après la prise de la dernière redoute anglaise et la séquence des tambours, l'écran est divisé à plusieurs reprises en trois bandes verticales. Au milieu se trouve Bonaparte debout et sur les côtés des soldats qui s'affairent sous une pluie diluvienne. Dans ce dernier cas, l'effet est le même, mais avec beaucoup moins de puissance, que lorsque Bonaparte, sur l'écran central du triptyque, harangue ses soldats présents sur les écrans latéraux. La parenté des deux procédés est ici directe.

Les triptyques sont, de toute évidence, l'apport le plus significatif de Gance au cinéma et il est impensable d'évoquer *Napoléon* sans leur consacrer une large place. Malheureusement, une grande partie du public ne vit le film que dans une version pour écran unique, comme nous le préciserons plus loin. De plus, les triptyques n'interviennent dans l'œuvre que de façon assez limitée : pendant environ 1/7 du film (version de l'Opéra) selon Gance[32]. Sans doute la disponibilité tardive du système spécial de prise de vues y a-t-elle été pour quelque chose mais, de toute façon, Gance n'avait jamais considéré que les triptyques dussent constituer la totalité d'un film, que ce soit sous forme de trois images distinctes ou de trois images raccordées en une seule (« triptyques-panoramas »). L'écran unique traditionnel lui paraissait tout aussi nécessaire que l'écran multiple ou l'écran panoramique pour satisfaire les besoins du scénario. Dans la version précitée, les triptyques intervenaient deux fois. La première dans la séquence de la « Double tempête », offrant en simultanéité les désordres de la Convention et la lutte acharnée de Bonaparte contre la Méditerranée déchaînée[33]. La seconde fois dans la séquence finale du départ pour la Campagne d'Italie (fig. 4) qui seule comportait des triptyques-panoramas, en particulier la vision somptueuse du camp d'Albenga reconstitué dans les carrières de La Garde, près de Toulon (fig. 5).

32. *Ibid.* Nous n'avons pas le moyen de juger de l'exactitude de cette estimation, car les diverses versions muettes de *Napoléon* ne sont pas parvenues jusqu'à nous sous leur forme originelle. C'est en tout cas un ordre de grandeur tout à fait vraisemblable.

33. Jean Tedesco décrivait ainsi les triptyques de la « Double tempête » : « … nous vîmes sur l'écran central apparaître une mer déchaînée et l'embarcation du futur maître de l'Europe, cette image symbolique encadrée par les vues orageuses de la Convention en désordre, attendant son destin ». (*Cinéa-Ciné pour tous*, 15 avril 1927, cité par Georges Sadoul dans *Histoire générale du cinéma*, tome 6, L'Art muet, Paris, Denoël, 1919-1929).

Gance avait effectué un montage sur trois écrans de la scène du «Bal des victimes». Le résultat l'avait pleinement satisfait sur le plan artistique mais, craignant qu'il diminue l'impact des triptyques finaux, il y renonça peu de temps avant la présentation à l'Opéra[34]. La mise au point du montage se déroula d'ailleurs dans la fièvre et l'accompagnement musical en souffrit beaucoup. Honegger, en particulier, n'eut le temps de composer qu'une partie de la partition prévue (les thèmes de Napoléon et de Violine ainsi que l'orchestration du Chant du départ).

Techniquement, les trois projecteurs synchronisés étaient installés à l'Opéra sur un même plan horizontal (à la différence des caméras qui avaient été disposées selon un axe vertical) et étaient très proches les uns des autres. Les axes optiques de ces trois appareils ne se croisaient pas. De ce fait, il était difficile de projeter sur un écran fortement concave comme ceux utilisés plus tard par le Cinérama et le Kinopanorama où le projecteur de gauche projetait à droite et celui de droite à gauche. Au demeurant, Gance ne semble d'ailleurs pas avoir envisagé d'*envelopper* ses spectateurs avec un tel écran et celui de l'Opéra était complètement plat.

L'accueil réservé par la critique à *Napoléon vu par Abel Gance*

Abel Gance comptait envoûter littéralement son public, comme Napoléon le fit à l'égard de ses soldats, et balayer ainsi toutes les critiques qu'on aurait pu porter à son œuvre. Il avait écrit en effet:

> Pour la première fois au cinéma le public ne devra pas être *spectateur* comme il l'a été jusqu'à présent, ce qui lui laissait la faculté de résistance et de critique. Il devra être *acteur* comme il l'est dans la vie, et au même titre que les acteurs du drame. Le propre de ma technique devra opérer cette transformation psychologique et le public devra se battre avec les soldats, souffrir avec les blessés, commander avec les chefs, fuir avec les vaincus, haïr, aimer. Il devra s'incorporer au drame visuel comme les Athéniens aux tragédies d'Eschyle – et si complètement que la suggestion étant collective – il ne formera plus qu'une seule âme, qu'un seul cœur, qu'un seul esprit.[35]

34. Seuls les triptyques finaux ont survécu, Abel Gance ayant, selon ses dires, détruit en 1940 les triptyques de la «Double tempête» dans un accès de «neurasthénie» (*les Lettres françaises,* n° 914, 12 au 18 février 1962, entretien avec Georges Sadoul).
35. Texte manuscrit, BnF, Arts du spectacle, 4° COL-36/554, boîte 63. Ce texte a été souvent reproduit et cité.

Une telle disposition d'esprit, quoique s'appliquant seulement à un film, n'est pas sans susciter des craintes: comment ne pas songer à tous les dictateurs de l'Histoire qui voulaient eux aussi que leur peuple ne forme «qu'une seule âme, qu'un seul cœur, qu'un seul esprit»! Dans le même texte on peut lire aussi:

> La critique peut élever ses plus hautes barrières, les chevaux de l'enthousiasme collectif sauront les renverser sans efforts si j'amène tous mes publics à jouer littéralement dans mes drames.

La magie gancienne parvint-elle à emporter l'adhésion du public et des critiques? La première à l'Opéra, le jeudi 7 avril en soirée, sur un écran géant de 15,3 m de large sur 3,85 m de hauteur, fut effectivement un immense succès, le public, debout, acclamant Abel Gance qui dut venir saluer[36]. Les représentations suivantes (il y en eut dix en tout, durant les mois d'avril et de mai) confirmèrent cet accueil et *Napoléon vu par Abel Gance* écrasa par ses recettes les deux films précédemment présentés en ce lieu prestigieux: *le Miracle des loups*, de Raymond Bernard (1924) et *Salammbô* de Pierre Marodon (1926). La plupart des journalistes qui avaient écrit leur compte rendu dans le feu de l'enthousiasme formulaient peu de réserves. Mais ceux qui s'étaient donné le temps de la réflexion furent plus critiques. Comme l'écrivait Jean Prévost dans *les Nouvelles littéraires*, «le spectateur, même celui qui a été transporté d'admiration, lorsqu'il a rassemblé ses souvenirs, ne peut pas accepter l'incohérence, les puérilités, les aberrations du scénario»[37]. Il y eut alors des couacs dans le concert de louanges. On critiqua notamment le manque de fluidité du récit, l'accompagnement musical qualifié parfois de «cacophonie», les libertés prises avec l'Histoire, la vision négative de la Révolution française, la célébration débridée du mythe du chef[38].

Si l'unanimité de la critique ne se fit pas sur le fond, en revanche le triple écran rallia la presque totalité des suffrages. J.-L. Croze laissait éclater son enthousiasme dans *Comœdia* du 9 avril:

> Pour la première fois, nous avons vu le triple écran qui était attendu avec curiosité. Le souffle, l'ampleur épique de cette invention technique n'avaient jamais été atteints. Toutes les scènes ayant trait à la bataille de Toulon, à la Révolution, à l'ouverture de la campagne

36. La soirée avait été donnée au bénéfice des mutilés de guerre.
37. *Les Nouvelles littéraires, des arts, des sciences, et de la société*, 21 mai 1927.
38. *Cf.* Roger Icart, *op. cit.*

d'Italie ont pu, grâce à ce procédé, atteindre l'impression désirable qu'on n'aurait pas supporté d'être médiocre. Quel effet ! Quelle portée !

Même enthousiasme chez Jean Moncla, dans *la Volonté* du même jour :

> Les trois écrans déployés sur quoi s'inscrivent en une fresque inoubliable le choc des batailles et la rumeur des camps, où se confondent en un même tourbillon la houle méditerranéenne et la tempête des fureurs politiques, et la vue des Cordeliers dont les voûtes retentissent des rugissements du lion populaire enivré par le chant révolutionnaire, transporteront le spectateur le plus blasé hors de lui-même en dépit de certaines redites.

Appréciation identique dans le premier numéro de la revue *Cinéma* du 25 avril :

> Nous donnerions tous les films du monde pour deux choses d'ailleurs multiples : la réalisation en triptyque et les incomparables tableaux de nature qui parent la première partie de *Napoléon.* On a tout dit sur la technicité du triple écran synchronisant avec une rigueur mathématique trois prises de vues juxtaposées. L'effet, dans le cadre immense de l'Opéra, fut formidable. Nous avons vu, grâce à une combinaison très ingénieuse de vues séparées et de surimpressions, la Convention ballottée par les flots orageux des passions révolutionnaires cependant que Bonaparte, seul sur sa barque symbolique et fuyant son ingrate patrie, venait se mettre au service de la France.

Jean Tedesco fut également convaincu par les triptyques, en particulier ceux de la « Double Tempête », aujourd'hui disparus :

> Ce morceau gigantesque qui termine la première partie de *Napoléon* [avant l'entracte, lors des représentations à l'Opéra], nous offre déjà un grand nombre de combinaisons nouvelles appliquées à l'écran multiple, nous entraîne véritablement bien au-dessus des problèmes actuels du cinéma ; il en jaillit une forme saisissante du symbolisme direct, pour ainsi dire réaliste.[39]

Même enthousiasme sans partage chez Antoine :

39. *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 83, 15 avril 1927.

> L'événement de la semaine, et il est considérable, c'est *Napoléon*, qui a triomphé lors de sa présentation à l'Opéra. C'est que cette œuvre nous apporte, à mon sens, beaucoup plus que des beautés déjà vues en d'autres grands films ; l'expérience triomphale de ce triple écran élargit magnifiquement les possibilités du cinéma. La vaste scène de l'Opéra nous est subitement apparue peuplée d'une foule grouillante, de milliers d'hommes manœuvrant et combattant dans le grandiose paysage d'un champ de bataille, prodigieux spectacle, annonçant, je le crois, la fin de la mise en scène théâtrale. À moins que, grâce à d'autres trouvailles, que l'on peut espérer après celles-ci, le théâtre et le cinéma n'arrivent quelque jour à collaborer étroitement.[40]

André Lang, dans un article déjà cité, voyait dans le triple écran un acquis historique du cinéma :

> L'idée des *trois écrans* et le parti qu'il a tiré de cette trouvaille, sans avoir pu l'expérimenter auparavant, est une de ces idées-forces auxquelles le progrès cinématographique devra son ascension tranquille.[41]

Émile Vuillermoz soulignait « comme une grande victoire de l'écriture cinégraphique son invention du triple écran. » dans *Cinémagazine* du 25 novembre 1927. Il ajoutait à cet égard :

> Ce qu'il en a tiré dans *Napoléon* n'est encore qu'une indication de précurseur. Les appareils ont été mis au point trop tard pour lui permettre d'utiliser ce procédé aussi librement qu'il l'aurait souhaité. Mais nous en voyons assez dans ce film pour comprendre que la preuve est faite. Il y a là un élément de polyphonie et de polyrythmie extrêmement précieux qui peut modifier de fond en comble notre conception traditionnelle de l'harmonie visuelle. [...] La triple répétition du même motif à l'unisson n'en est pas la plus heureuse [utilisation].

Le *New York Herald* du 11 avril était également très élogieux tout en émettant aussi quelques réserves sur la répétition d'images identiques, inversée ou non :

40. *Le Fascinateur*, 1er juin 1927.
41. Jugement similaire chez René Jeanne pour qui les triptyques étaient « peut-être la trouvaille la plus importante dont l'art cinématographique ait jusqu'à présent été gratifié » (*Revue hebdomadaire*, 18 juin 1927).

> L'utilisation du triple écran offre des possibilités infinies au cinéma. M. Abel Gance l'utilise pour montrer tour à tour Napoléon dans un secteur de l'image, tandis que dans un autre apparaît le visage de Joséphine en surimpression, et que, sur un troisième, nous voyons l'armée marchant vers la victoire. Vers la fin du film, pendant la campagne d'Italie, une vue de l'armée en marche apparaît sur l'écran central, pendant que les écrans latéraux montrent la même image inversée. Ce procédé, qui donne une forte impression, semble toutefois devoir être évité dans certains cas, comme lorsqu'il nous montre en même temps deux Napoléon et deux soleils…

Gance tenait beaucoup à l'effet de symétrie des images projetées sur les écrans latéraux puisqu'il réutilisa le même procédé en 1956 dans son spectacle *Magirama*. Il ne s'en expliqua jamais très clairement, ressentant sans doute intuitivement plutôt qu'intellectuellement l'intérêt du procédé :

> Les possibilités de la polyvision sont innombrables, parmi celles-ci les inversions d'images répondent à ce que la rime est dans la poésie. La structure architecturale des inversions correspond également à l'ordonnancement des colonnes dans un temple grec. L'esprit qui souffle où il veut aime s'abriter dans une construction visuelle équilibrée qui jette un pont entre la réalité du dehors et l'abstraction du dedans. Les inversions d'images ont ce magique pouvoir de ramener à une arithmétique transcendantale les vagues de poésie qui baignent nécessairement toute œuvre d'art.[42]

Plus tard il dira :

> L'image de droite était inversée par rapport à l'image de gauche. Vous avez une absorption par l'image centrale de quantités de forces humaines qui donnent à l'image centrale un essor incroyable.[43]

42. Texte d'après-guerre intitulé «le Spoutnik du Cinéma : la Polyvision» et se trouvant dans les archives d'Abel Gance (BnF, Arts du spectacle, 4° COL-36/836, boîte 172).
43. Compte rendu de la réunion de la Commission de recherches historiques de la Cinémathèque française, réunion du 5 avril 1952 (BiFi, CRH070).

XXX

Coll. BnF

Fig. 3. *Napoléon vu par Abel Gance.* Entrée en Italie. Triptyque à surimpressions centrales et à images latérales inversées. L'écran central est consacré à Bonaparte qui songe à la fois à l'Italie à conquérir et à Joséphine qu'il vient d'épouser. Sur les écrans latéraux, une colonne de l'armée d'Italie avance en décrivant deux belles arabesques symétriques qui enserrent les éléments centraux et en renforcent la puissance expressive.

Coll. BnF

Fig. 4. *Napoléon vu par Abel Gance.* Départ pour la campagne d'Italie. Triptyque à images latérales inversées. Tandis que les tambours, au centre, s'avancent vers le spectateur, sur les écrans latéraux l'armée d'Italie s'en écarte dans un mouvement divergent parfaitement symétrique.

Coll. BnF

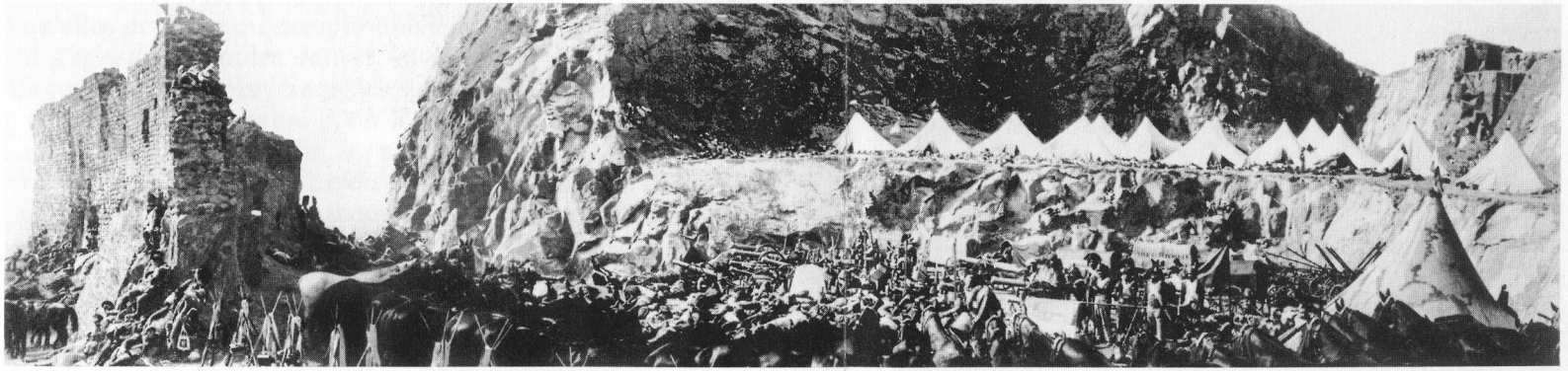


Fig. 5. *Napoléon vu par Abel Gance.* Départ pour la campagne d'Italie. Triptyque panorama du camp d'Albenga.
Ce type de triptyque, dont les trois images se raccordent, est l'ancêtre direct du Cinérama et du Kinopanorama…

XXX

Ces images inversées enchâssent en effet l'image centrale dans une composition symétrique, par principe rigoureusement «équilibrée». Elles ramènent infailliblement le regard du spectateur vers cette image centrale dont la puissance suggestive se trouve ainsi portée à son paroxysme. C'est une construction graphique, aux intentions esthétiques et poétiques, que n'auraient sans doute pas reniée les partisans de «l'image pure» mais qui pouvait rebuter certains critiques, habitués aux représentations *visuellement* réalistes du cinéma. Je me souviens moi-même, encore adolescent, de ma perplexité en sortant du Studio 28, durant l'hiver 1956-1957, après avoir vu ces étranges triptyques aux images inversées dans le spectacle intitulé *Magirama* (voir ci-après). Il est vrai que j'étais encore sous le choc tout récent et quasi physiologique du premier spectacle du Cinérama, *Place au Cinérama*, qui m'avait mal préparé à des mets plus raffinés. Pourtant le redoublement de l'image de Bonaparte, critiqué par le journaliste du *New York Herald,* n'exprimait-il pas l'omniprésence du futur empereur et n'était-il pas fort éloigné d'un jeu visuel gratuit?

Gance, et là est le malentendu, se refusait au naturalisme, au vérisme. Comme le soulignait le critique du *Petit Parisien*, Bonaparte, fuyant la Corse et se jetant dans une barque, n'eut pas été très loin en déployant en guise de voile le drapeau tricolore qu'il avait caché sous son habit, d'autant que la mer était bientôt démontée[44]. Qu'importe! Cette scène, mêlée aux images de la tempête humaine déferlant sur la Convention, possédait une considérable force symbolique. Et ce critique de souligner avec pertinence: «Parfois, ce sont des idées de poète, et chicane-t-on un poète sur la vraisemblance de ses suggestions? » De même les images latérales inversées, bafouant tout réalisme élémentaire, eussent été un simple «procédé» si Gance ne les avait mises au service de son propos. Elles étaient si bien intégrées au film qu'elles ne firent qu'exceptionnellement l'objet de critiques. Lorsqu'il s'agissait de foules denses ou d'éléments plus ou moins répétitifs couvrant les trois écrans, les spectateurs croyaient généralement voir une image unique là où il y avait en fait trois images identiques, avec inversion de l'image centrale[45].

Les triptyques, sous leurs diverses formes, reçurent donc un accueil presque unanimement enthousiaste. On trouve tout de même

44. *Le Petit Parisien*, 15 avril 1927.
45. Cette disposition des images triplées avec inversion de l'image centrale fut jugée par Gance suffisamment importante pour qu'il lui consacre une addition à son brevet de 1927 (1re addition n° 35.034, 15 mars 1928, au brevet d'invention n° 633.415).

un détracteur convaincu en la personne du journaliste Jean Prévost (*les Nouvelles littéraires,* 21 mai 1927) :

> Je ne sais trop si cette innovation, qui surprend par l'ampleur de ses effets matériels, pourra devenir pratique, être adoptée partout. Mais il faut distinguer entre les deux emplois qu'en fait Gance. Le triptyque, chacun des trois écrans montrant un objet différent, fatigue non les yeux, mais l'esprit. Je vois bien que Gance a voulu adapter un effet de la peinture. Mais devant trois tableaux formant triptyque, nous regardons d'abord chacun de près, séparément, puis nous reculons pour saisir l'effet d'ensemble. Le cinéma qui ne nous laisse pas de loisir pour revenir sur les images, n'admet pas bien cet effet : les surimpressions, dont M. Gance use merveilleusement, tendent mieux au même but, et sont plus faciles à combiner avec l'action principale. Quant à la fresque qui fait collaborer les 3 écrans à une même action, l'effet en est puissant, mais il vaudrait mieux garder un écran unique en agrandissant l'image de façon à lui faire prendre tout le rideau. En effet, l'écran, pour ne pas déformer les objets, ne doit pas être plat comme un rideau, mais adopter une courbure adaptée à celle des lentilles du projecteur, ce qui empêche ainsi des images juxtaposées.[46]

Les réserves d'ordre technique sur le triple écran furent encore plus exceptionnelles. La réalisation technique des « panoramas » était pourtant loin d'être satisfaisante. L'éclairement des trois écrans n'était pas toujours homogène, soit à cause de différences de densité dues au tirage des copies, soit du fait du réglage toujours délicat des arcs électriques dans les trois lanternes. Plus graves étaient les imperfections dans les raccords entre les trois images. On se souvient que la maison Debrie avait prévu « que le manque de fixité de chaque appareil, qui est invisible pour une seule projection, sera doublé par le fait d'avoir deux images qui peuvent varier séparément l'une à côté de l'autre. » Mais une autre cause que n'avait pas

46. Il est intéressant de noter que Jean Prévost avait entrevu l'intérêt de l'écran concave (celui de l'Opéra, rappelons-le, était plat), mais se trompait en estimant qu'il était incompatible avec des images juxtaposées : le Cinérama et le Kinopanorama en ont apporté la preuve après la guerre mais, il est vrai, en croisant les axes optiques des trois appareils. Quant à la proposition d'agrandir l'image « de façon à lui faire prendre tout le rideau », il faut noter qu'elle a été réalisée grâce à un additif optique placé devant l'objectif du projecteur pour diminuer sa longueur focale (Magnascope, Ampliviseur). Un tel dispositif présentait l'inconvénient d'agrandir l'image *dans ses deux dimensions* et de nuire à la fois à sa finesse et à sa luminosité. L'emploi de l'Ampliviseur avait débuté au Gaumont Palace le 11 novembre 1927 (une semaine avant la sortie de *Napoléon vu par Abel Gance* au Marivaux) avec le film *la Forêt en flammes.*

évoquée la maison Debrie découlait de la disposition même des trois caméras disposées verticalement et insuffisamment proches les unes des autres. La *parallaxe verticale*, négligeable sur des vues lointaines, devenait extrêmement gênante lorsque, par exemple, des soldats ou des cavaliers passaient au premier plan d'un écran à l'autre : ils paraissaient alors sauter deux marches ! De même lorsque l'aigle en gros plan déployait ses ailes sur l'ensemble des trois écrans, celles-ci ne se raccordaient pas. Gance s'en était aperçu et avait demandé, lors de l'exploitation du film au Marivaux, que l'on procède à un rattrapage manuel lors de la projection en modifiant à ce moment-là le cadrage :

> Les triptyques ne sont pas assez surveillés. Les titres sur les trois écrans ne sont pas rattrapés à temps ; notamment en ce qui concerne l'aigle il est très facile d'élever un tout petit peu le cadre à droite et à gauche lorsque la scène arrive, ce qui éviterait ce décalage de l'image. [...] Je pense qu'il faudrait une personne exprès, comme à l'Opéra, qui ne ferait que surveiller le triptyque...

... écrivait-il dans une note du 24 novembre 1927[47]. En réalité, les trois images ayant été prises avec une perspective légèrement différente, leur raccordement parfait était impossible pour des plans rapprochés. Heureusement, l'effet produit par les triptyques-panoramas était tellement saisissant que les spectateurs ne remarquaient généralement pas ces défauts ou les oubliaient. Ce problème de parallaxe verticale justifia de la part d'André Debrie une addition qu'il déposa en 1928 à son brevet de 1926[48]. Tout en maintenant les trois caméras superposées, Debrie avait conçu un dispositif comprenant notamment deux miroirs qui, placés au niveau de l'objectif de la caméra médiane, renvoyaient les parties droite et gauche du champ sur les deux autres caméras (fig. 6).

Quelques critiques déclarèrent que Gance n'avait rien inventé avec sa triple projection puisque Raoul Grimoin-Sanson avait, disaient-ils, projeté des images animées sur un écran circulaire dès 1900, lors de l'Exposition universelle[49]. Certes R.G.-S. avait fait breveter un dispositif constitué par dix appareils de prise de vues et de projection montés en étoile et avait fait construire un pavillon dans l'Exposition pour présenter au public les films qu'il avait réalisés. Mais, contrairement à ce que son inventeur avait affirmé dans ses

47. BnF, Arts du spectacle, 4° COL-36/554, boîte 65.
48. Addition n° 35 247 du 27 mars 1928 au brevet n° 636.620 du 16 octobre 1926.
49. Par exemple Marcel Defosse dans *Cinéa Ciné pour Tous*, 16 mai 1927.

mémoires[50], il n'y eut aucune représentation publique car la echnique de l'époque ne permettait pas, semble-t-il, une synchronisation convenable des dix projecteurs[51]. Au demeurant, même si R. G.-S. avait réussi à faire fonctionner son Cinéorama, ce type de dispositif relevait davantage de l'attraction foraine que de l'art cinématographique (le Circarama de Walt Disney, présenté par Walt Disney à l'Exposition Universelle de Bruxelles en 1958, basé sur un principe de base analogue au Cinéorama, est venu le confirmer). Ces «attractions» sont à mille lieux des possibilités sophistiquées et variées d'écriture cinématographique permises par l'invention d'Abel Gance.

L'exploitation chaotique de *Napoléon* vu par Abel Gance

Les 9 et 10 mai 1927, une version «intégrale», malheureusement sans les triptyques, fut présentée aux exploitants et aux critiques en deux demi-journées au cinéma Apollo[52]. Malgré l'absence du triple écran, la critique quasi unanime jugea cette version longue beaucoup plus homogène, beaucoup plus fluide que la version abrégée de l'Opéra dont les différentes parties paraissaient peu liées entre elles. Les rôles secondaires étaient aussi plus fouillés, moins simplistes. On lit, par exemple, dans *Cinémagazine* du 20 mai 1927:

> Ainsi, plus complet, plus dense, plus architecturé, le film de Gance offre non seulement plus d'intérêt à la curiosité historique du spectateur, mais croît aussi en puissance émotive. Il y a plus de cohésion entre les parties, les passages de paroxysmes sont mieux amenés par des crescendos dramatiques logiquement progressifs, l'ensemble s'harmonise et se construit pour constituer, sinon le chef-d'œuvre – peut-on déjà parler de chef-d'œuvre? – du moins l'œuvre la plus puissante et la plus foncièrement novatrice que le cinéma nous ait jamais donnée.[53]

50. Grimoin-Sanson, *le Film de ma vie*, Paris, les Éditions Henry Parville, 1926.
51. Il est symptomatique que, malgré les travaux que j'ai publiés et dont les résultats n'ont pas été contestés à ce jour (Jean-Jacques Meusy, «L'énigme du Cinéorama», *Archives*, n° 37, janvier 1991, p. 1-16 et *Paris-Palaces ou le temps des cinémas 1894-1918*, Paris, CNRS Éditions, 1995, p. 80-87), des «historiens» continuent à accréditer sans aucune preuve la légende forgée par Raoul Grimoin-Sanson d'un Cinéorama fonctionnant parfaitement, dont les séances avaient été interrompues par les services de police pour raison de sécurité.
52. Apollo, 20, rue de Clichy, Paris (9e).
53. Même appréciation dans *la Cinématographie française*, 21 mai 1927, dans *l'Information* du 23 mai 1927, dans *Cinéma* du 25 mai 1927, dans *Cinéma-Spectacles*, Marseille, 30 mai 1927, *le Cinéopse*, n° 94, 1er juin 1927, etc.

Le critique du *Soir* (21 mai 1927) fait exception qui écrit, après s'être rendu à l'Apollo: «Quand cet animateur cinégraphique de grand talent cessera d'être un poète trop bavard – il le fut déjà dans *la Roue* –, nous aurons en lui le premier metteur en scène français de l'écran».

Sans doute eut-il été logique que *Napoléon vu par Abel Gance* sortit en exclusivité au cinéma Madeleine, fleuron des cinémas d'exclusivité Gaumont-Metro-Goldwyn à Paris, peu de temps après les séances prestigieuses de l'Opéra afin de bénéficier de leur impact médiatique. Compte tenu de la proximité de l'été, période peu favorable au cinéma, sa programmation au Madeleine avait été annoncée pour septembre[54]. Il n'en fut rien. «Que devient Napoléon?» demandait Antoine dans *le Journal* du 8 septembre. La MGM exploitait alors une superproduction au budget faramineux, *Ben-Hur* de Fred Niblo, avec Ramon Navarro, qui occupait l'écran du Madeleine depuis le 29 avril 1927 et ne le quitta que le 18 septembre 1928 (16 mois et demi d'exclusivité!). Il n'y avait donc pas de place pour *Napoléon* et celui-ci dut attendre l'hospitalité d'une autre salle. Les aimables paroles de d'Arthur Lœw, lors de la signature du contrat de distribution, étaient déjà bien loin. Le film sortit finalement en première exclusivité le 18 novembre 1927 à la salle Marivaux où il resta deux mois[55]. Peut-être la présence dans les salles d'exclusivité parisiennes de trois autres films colossaux lui porta-t-elle préjudice (*Metropolis* à l'Impérial, *le Roi des Rois* au Théâtre des Champs-Élysées, *Ben-Hur* au cinéma Madeleine). La version projetée était celle de l'Opéra quelque peu modifiée par Gance lui-même (le prologue de l'enfance à Brienne avait notamment été remis en place) et exploitée en deux parties, avec les triptyques (fig. 7)[56].

Abel Gance ne restait pas inactif. Il avait pris contact avec Jean-Placide Mauclaire qui préparait l'ouverture d'un cinéma «d'avant-garde» sur la butte Montmartre dont l'enseigne allait porter le

54. *Cinéma*, 25 mai 1927. «Napoléon vu par Abel Gance», par Jean Arroy (note).
55. Salle Marivaux, 15 boulevard des Italiens, Paris (2e). La capacité de la salle Marivaux était à cette époque de 1200 places. Le 20 janvier 1928, *Napoléon* laissait la place au *Gaucho*, avec Douglas Fairbanks.
56. «Ceux qui l'ont vu à l'Opéra et qui le reverront le trouveront singulièrement modifié. Certaines de ces modifications ont été opérées par l'auteur lui-même, désireux de porter son œuvre à un point plus proche de la perfection, quelques autres ont été exigées par les services commerciaux de la maison d'édition chargée de la diffusion du film, d'autres enfin ont été imposées par la censure. Ces dernières ont trait aux événements de la période révolutionnaire et portent même sur des textes.» (René Jeanne, *la Rumeur*, 18 novembre 1927).

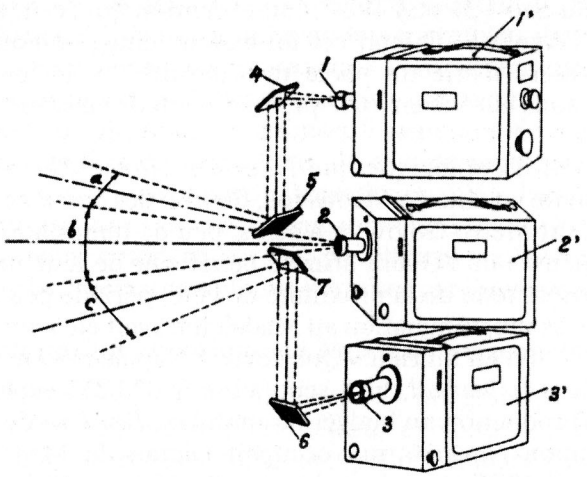
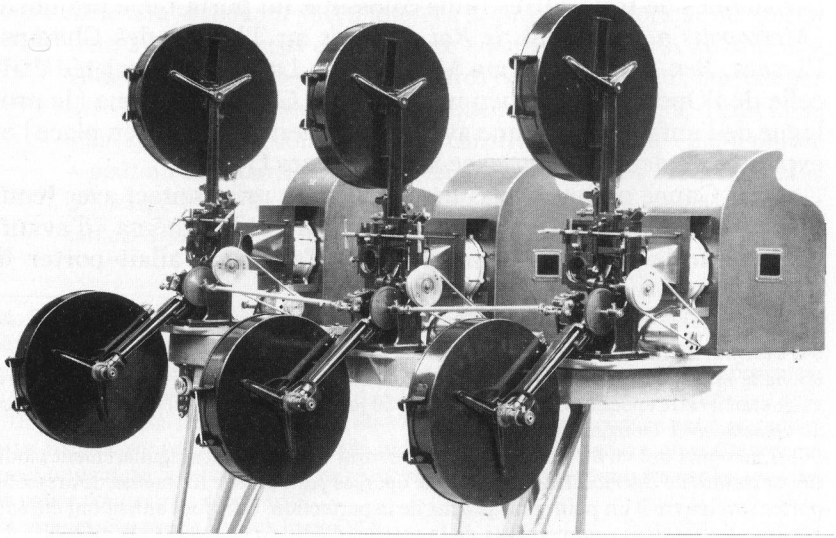


Fig. 6. Système de suppression de parallaxe verticale pour la prise de vues de triptyques panoramas (A. Debrie, addition n° 35.247 du 27 mars 1928 au brevet n° 636.620 du 16 octobre 1926). Les deux miroirs placés devant l'objectif de la caméra centrale captent les parties latérales du champ et les dirigent vers les caméras inférieure et supérieure (extrait de l'addition au brevet citée ci-dessus).



Cinémathèque française, collection des appareils

Fig. 7. Poste triple à synchronisation mécanique pour la sortie en exclusivité de *Napoléon vu par Abel Gance* au cinéma Marivaux (à partir du 18 novembre 1928).

millésime de sa création: le Studio 28[57]. Le 6 décembre 1927, il avait signé avec lui un contrat qui stipulait que «M. Mauclaire est disposé à équiper la salle pour la projection sur trois écrans, selon l'invention de M. Abel Gance ici dénommée "triptyques" » et à programmer les triptyques que Gance lui proposerait, les frais de tirage des copies étant à la charge du Studio 28[58]. Mauclaire passait aussi un accord de coopération amicale avec le Vieux Colombier, dirigé par Jean Tedesco. Après plusieurs reports, la salle était enfin inaugurée le 10 février 1928. Le programme comportait *Autour de Napoléon*, un documentaire de 1 605 mètres réalisé par Abel Gance sur le tournage de son film[59], *Marine, Danse, Galop,* essais «tripartites» par Abel Gance qui n'étaient autres que trois montages en triptyques d'éléments de *Napoléon*, des projections de lanterne magique «avec bonimenteur» et, comme long métrage, l'excellent *Lit et sofa*, plus communément connu sous le nom de *Trois dans un sous-sol*, du soviétique Abram Room. L'accompagnement musical était assuré par un Pleyela électrique et une table de deux phonographes. Dans une lettre à Abel Gance, son ami Élie Faure lui écrivait:

> Votre grande marine sur trois écrans est étonnante. Les trois photos identiques, dont l'une est inversée, produisent l'effet le plus grandiose. Je ne crois pas qu'on ait trouvé, dans l'ordre rythmique, quelque chose de plus fort. Pour les foules et la mer – et vous êtes le poète des foules et des mers – on pourra tirer de votre invention un parti extraordinaire, je dis «invention», je devrais dire découverte. Car plus je vois, plus je crois que l'homme n'invente rien.[60]

À la mi-avril, le second programme du Studio 28 comprenait, outre un film suédois, *Kate*, et le premier film chinois projeté en France, *la Rose de Pu Chui*, un court métrage hollandais (*Au Royaume des cristaux*) remonté en triptyques par Abel Gance sous le nom de *Cristallisation*.

Il fallut attendre deux mois après le passage à la salle Marivaux, pour voir réapparaître *Napoléon vu par Abel Gance* sur un écran parisien, celui du Gaumont Palace. Le film était présenté en deux parties: «De Brienne à Toulon» (23 mars au 6 avril 1928) et «Vers

57. Studio 28, 10, rue Tholozé, Paris (18e). La salle, qui a vu se dérouler nombre d'événements cinématographiques, fonctionne toujours.
58. BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/801.
59. Nelly Kaplan a utilisé des éléments de *Autour de Napoléon* pour réaliser en 1984 son documentaire *Abel Gance et son Napoléon*.
60. BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/801.

la gloire» (6 au 20 avril). La direction de l'établissement avait indiqué sur ses programmes: «Albert Dieudonné [...] paraîtra personnellement à chaque représentation». Le film possédait bien ses triptyques, mais la rédaction des intertitres et le montage avaient été modifiés par la GMG à l'insu d'Abel Gance. C'est ainsi que, selon René Jeanne, on y voyait un Bonaparte en uniforme de général avant le siège de Toulon (alors qu'il n'était encore que lieutenant) et que des personnages inconnus apparaissaient brutalement dont le spectateur aurait dû faire la connaissance auparavant si certaines scènes n'avaient été supprimées[61]. L'Union des Artistes dramatiques, lyriques, cinématographiques déclarait le 7 avril que «ces changements divers sont de nature à porter un préjudice aux artistes intéressés dans ce film, *présenté d'une façon normale sous la garantie de l'auteur*[62]». Antoine écrivait:

> En dépit de toutes les précautions prises dans son contrat par Abel Gance, la bande a été invraisemblablement mutilée jusqu'à devenir, selon l'expression même du jeune maître «une véritable parodie de son œuvre». On connaît déjà l'importance et la gravité de cette question par les nombreuses protestations des metteurs en scène français et M. Abel Gance annonce l'intention de demander à Qui de Droit de la régler définitivement.[63]

Une ordonnance de référé rendue le 3 juillet faisait état d'un engagement formel du distributeur de rétablir intégralement la version longue de *Napoléon* et confirmait qu'«aucune interprétation du contrat ne donne droit à la Metro Goldwyn de faire des coupures ou des mutilations susceptibles de dénaturer l'œuvre et la pensée de l'auteur»[64]. Mais ce ne fut qu'une victoire à la Pyrrhus: les déboires de *Napoléon* ne faisaient que commencer et le film devait connaître encore de nombreuses versions qui allaient le dénaturer de plus en plus.

Après une nouvelle et longue absence (5 mois), *Napoléon* revenait le 28 septembre 1928 sur les écrans parisiens, cette fois en exploitation générale. Le film avait été découpé en trois «époques». *Première époque*: l'École de Brienne, le Club des Cordeliers, le Retour en Corse, la Convention. *Deuxième époque*: le Siège de Toulon, l'Assassinat de Marat, Thermidor, le Général en chef. *Troisième époque*:

61. *La Rumeur*, 25 mars 1928.
62. BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/554.
63. *L'Information*, 26 mars 1928.
64. *L'Information*, 16 juillet 1928.

le Bal des Victimes, le Temple de l'Idole, Sur la route d'Italie, l'Armée en guenilles, les Mendiants de la gloire. Quatre vagues principales de salles se sont succédé pour passer successivement, semaine après semaine, ces trois périodes[65]. L'essentiel de l'exploitation s'était étendu ainsi jusqu'au 2 novembre. Après le 7 décembre, *Napoléon* avait complètement disparu des écrans parisiens (néanmoins quelques rares salles allaient le reprendre occasionnellement au début de l'année suivante).

En province, hormis dans quelques rares grandes villes, *Napoléon* fut exploité sans les triptyques.

À l'étranger les résultats furent fort inégaux. Le film fut présenté avec succès le 11 octobre 1927 à l'UFA Palast am Zoo de Berlin, avec les triptyques, et fit une assez belle carrière en Allemagne et dans les «empires centraux». Sur la lancée, Gance proposa à l'UFA d'ouvrir un cinéma sur les Champs-Élysées et de créer un organisme de défense du cinéma occidental contre la cinématographie américaine qui serait basé à Genève et aurait le soutien de la Société des Nations[66]. Le projet n'eut pas de suite.

En Angleterre, *Napoléon* fut présenté au cinéma Tivoli de Londres le 28 juin 1928 par la société Jury-Metro-Goldwin. Selon Émile Vuillermoz, «les coupures, les modifications, les interpolations et les interversions auxquelles s'est livrée la société d'exploitation sont, affirme Abel Gance, plus inadmissibles encore qu'en France»[67]. Les triptyques n'ont pas été supprimés mais projetés sur une surface réduite:

> Au moment où l'on va projeter les scènes triptyques, un rideau vert est abaissé à environ 7 ou 8 mètres en avant de l'écran ordinaire. Sur ce rideau vert est placé un écran blanc, de hauteur envi-

65. La première vague de salles comprenait le Gaumont-Théâtre 2e, Palais des Fêtes 3e, Palais de la Mutualité 3e, Cluny 5e [60, rue des Écoles], Monge 5e, Danton 6e, Crystal 10e, Cigale 18e, Idéal 18e, Cocorico 20e. La seconde vague était moins nombreuse: Pépinière 8e, Alexandra 16e, Family 20e, Luna, 20e, auxquels étaient venus s'ajouter la semaine suivante le Majestic 3e, Raspail 6e, Montcalm 18e, Cyrano Roquette 11e et le Splendide Gaumont 15e (2 périodes pour ce dernier). À la troisième vague appartenaient le Rambouillet 12e, Éden des Gobelins 13e, Royal Cinéma 13e, Cambronne 15e, Maillot 17e, Vincennes Palace à Vincennes, Splendide Gaumont 15e (2 époques pour ce dernier). La quatrième vague n'était constituée que du Palladium 16e, Américic 19e et Flandre 19e. Enfin deux retardataires fermaient le cortège: le Daumesnil 12e et le Nouveau Cinéma 18e.
66. Lettre du 2 novembre 1927 à M. Meydam de l'UFA. (BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/554, boîte 63).
67. *Le Temps*, 14 juillet 1928.

ron moitié moindre que l'écran ordinaire et de largeur à peu près triple.[68]

Pour le changement d'écran, la projection devait être interrompue quelques instants, ce qui rompait le rythme du film, et l'effet d'élargissement que les triptyques auraient dû produire était considérablement affaibli, sinon supprimé. L'exploitation en Angleterre fut très limitée. La société distributrice en était-elle le principal responsable ou le public anglais jugeait-il que le film faisait la part trop belle au grand ennemi d'antan?

Aux États-Unis où *le Chanteur de jazz* produit par la Warner Bros remportait un gros succès, la MGM n'avait aucunement l'intention de déployer de gros efforts pour assurer le succès de *Napoléon*. Il était hors de question que les salles, qui s'équipaient alors pour le Vitaphone, transforment leur cabine pour projeter un film utilisant un procédé dont l'avenir était des plus incertains. La MGM remonta et mutila *Napoléon* afin qu'il puisse être projeté en une seule séance et les triptyques furent réduits optiquement pour tenir dans la largeur d'un film 35 mm! L'accueil de la critique fut très défavorable et les recettes des plus médiocres[69].

Espoirs déçus et nouvelles tribulations de *Napoléon*

> L*a méfiance de l'esprit est telle* que les prophètes ne sont pas écoutés. Il faut que les canons et les mitrailleuses tirent [sur] les hommes pour qu'ils croient à la poudre. N'aurai-je pas même destinée? Je ne le pense car je trouverai les fissures pour entrer chez les thermites [sic] mes frères, et j'allumerai à l'intérieur un incendie dont ils parleront longtemps.

... avait écrit Abel Gance dans ses carnets, en mars 1928[70]. Ferme espoir qui allait s'effriter au cours de plusieurs décennies de combat acharné pendant lesquelles il dût pratiquer sans cesse cette maxime de Guillaume d'Orange qu'il se plaisait à citer: «Point n'est besoin d'espérer pour entreprendre ni de réussir pour persévérer[71]».

À la fin du mois d'août 1927, Gance était parti dans le Var pour préparer le scénario de *De Waterloo à Saint-Hélène*. Les vicissitudes

68. *L'Information*, 16 juillet 1928.
69. Voir à ce sujet Kevin Brownlow, 1983, *op. cit.*
70. BnF, Arts du spectacle, 4° COL-49.
71. Notamment BnF, Arts du spectacle, 4° COL-36/46, janvier 1924.

de l'exploitation de *Napoléon* lui enlevèrent bientôt tout espoir de réaliser l'ensemble des films initialement prévus et il vendit son scénario *Saint-Hélène* à Lupu Pick (en janvier 1930 le *Napoléon à Sainte-Hélène* du réalisateur allemand, avec Werner Krauss dans le rôle-titre, paraissait sur l'écran du Gaumont Palace).

Abel Gance avait envisagé en 1927 de fonder avec la Société Debrie une société anonyme pour l'exploitation de leurs brevets respectifs concernant la triple projection sous le nom de «Le Triptyque» mais il ne semble pas que le projet ait eu une suite[72]. Au courant des dernières techniques de reproduction du son au cinéma, il entrevit immédiatement ce que pourrait apporter à sa technique de triple écran la spatialisation du son qu'il nommera plus tard «perspective sonore» et qui, développée par d'autres, deviendra la «stéréophonie». En août 1929, à l'aube du cinéma sonore, il écrivait prophétiquement dans une demande de brevet:

> [...] Conformément à la présente invention, au lieu d'un seul enregistrement sonore, on en utilise plusieurs pour la représentation. Ces divers enregistrements sonores permettent de réaliser toutes sortes de combinaisons. Ils peuvent être identiques les uns aux autres et se dérouler simultanément ce qui renforcera simplement, d'une manière temporaire, les sons produits. Ils peuvent être identiques et décalés les uns par rapport aux autres, de sorte que le spectateur pourra à la fois entendre des bruits, des musiques, des voix venues de différents points de l'espace, ou même de lieux extrêmement éloignés, tels qu'en réalité il ne pourrait les percevoir ensemble, ce qui lui procurera une sensation extraordinaire d'ubiquité et d'élargissement de la perception. Bien entendu un ou plusieurs de ces enregistrements sonores pourront être discontinus de sorte qu'ils interviennent à certains moments, ce qui ajoute encore à la représentation une nouvelle cause de variété.
>
> [...] La multiplicité des enregistrements sonores peut évidemment être employée en combinaison avec la représentation visuelle d'un film unique. Cependant, le maximum d'effet sera obtenu en le combinant à la multiplicité des projections visuelles, telle que l'inventeur, par exemple, l'a pratiquée en faisant accompagner l'image centrale, produite par un film visuel normal, d'images d'encadrement prolongeant temporairement l'image centrale ou l'accompagnant selon les exigences du scénario. Chacune des séries d'images pourra être

72. BnF, Arts du spectacle, 4° COL-36/554, boîte 63. Le projet est daté du 28 mai 1927. Le capital envisagé était de «50 000 ou 100 000^{F}».

accompagnée des bruits qui lui sont propres, sans que cependant cela soit indispensable, le procédé conforme à la présente invention présentant une souplesse pour ainsi dire infinie. [...].[73]

Avec l'aide d'André Debrie, il concrétisa ces idées nouvelles et il déposa un brevet avec lui le 10 mai 1932[74]. Cette invention lui permit d'entreprendre en 1934 une version sonorisée de *Napoléon*.

À défaut de pouvoir tourner l'ensemble des épisodes initialement prévus de Napoléon, Abel Gance conservait l'espoir d'en réaliser certains et de relancer ainsi son invention des triptyques. En juin 1931, il rencontrait l'ambassadeur de l'URSS à Paris pour tourner dans ce pays *1812 ou la Campagne de Russie*. Il se rendit le mois suivant à Berlin pour y rencontrer le responsable de la Cinématographie soviétique. Rien ne se fit. Il envisagea ensuite les *Cent Jours* (la Chute de l'Aigle) sans plus de suite. Après la guerre, il continua inlassablement ses tentatives. En 1947, il fut question de tourner la *Campagne d'Égypte* dans ce pays avec Jean-Louis Barrault en Napoléon. Puis des tractations eurent lieu pour *D'Austerlitz à Sainte-Hélène* en 1958. Nouveaux échecs. Le seul autre film de l'épopée napoléonienne que Gance put réaliser fut *Austerlitz* (1960), tourné en Yougoslavie. Cette coproduction franco-italo-yougoslave fut réalisée en couleurs, mais seulement en Scope classique (Dialyscope). Elle avait comme atout commercial une multitude de stars, mais valait surtout par sa belle reconstitution de la bataille d'Austerlitz.

L'histoire du *Napoléon* de 1927 était pourtant loin d'être terminée. Avec l'accord et l'appui financier du Comte de Béarn, qui avait investi de grosses sommes dans le film, Gance entreprit de sonoriser son *Napoléon*. Prémonition ou intention réaliste, il avait fait prononcer à ses acteurs les véritables paroles inscrites au scénario, ce qui lui permit d'effectuer une post-synchronisation dans d'assez bonnes conditions. Des scènes sonores avaient été également tournées. Le 10 mai 1935, *Napoléon Bonaparte, vu et entendu par Abel Gance* – son nouveau titre – sortit avec succès au Paramount. Le critique de *Comœdia* écrivait:

73. BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/822. Demande de brevet n° 280.255, datée du 13 août 1929, lequel brevet ne sera jamais délivré ni publié («Procédé pour améliorer et renforcer l'effet des représentations du cinématographe parlant.» M. Gance, Abel, Alexandre, Eugène). Le texte est un exposé des buts mais ne précise pas les moyens techniques à mettre en œuvre pour les atteindre.
74. Brevet n° 750.681, du 10 mai 1932 (délivré le 29 mai 1933). Gance (A.-A.-E.) et Debrie (A.-L.-V.-C.) – «Projection sonore à haut-parleurs multiples.». Une bande perforée, se déroulant en relation avec le film, commande un commutateur-distributeur qui dirige le son sur un ou plusieurs des haut-parleurs de la salle.

La fresque d'Abel Gance remporte devant la foule les mêmes applaudissements que devant la presse. Critiques et public sont d'accord et le Cinéma bien servi.
[...] L'important était de voir comment Abel Gance utiliserait ses anciennes images, mêlées à de nouvelles; et ici il est étonnant de constater la probité de l'artiste et l'habileté du technicien. Un peu plus de mesure, et ce serait parfait. Mais Abel Gance serait-il Abel Gance avec un peu plus de mesure? Le plus sage n'est-il pas de se laisser aller et de suivre?
Il ne s'agit plus, cette fois, de l'épopée napoléonienne, mais du récit qu'en fait Stendhal à un imprimeur ou de témoignages. C'est long mais il fallait «la distance». Abel Gance n'avait pas le choix, il a bien fait de ne pas tenter un montage.[75]

Malheureusement, si Gance avait réussi à mettre en pratique sa «perspective sonore» (il l'utilisera également en 1936 pour *Un grand amour de Beethoven*), il avait renoncé dans cette nouvelle version aux triptyques, peut-être pour ne pas ajouter à la complexité déjà grande de la projection[76]. *Napoléon* resta quatre semaines à l'affiche du Paramount (l'établissement ne faisait pas de très longues exclusivités) et fut repris en seconde exclusivité au Gaumont Palace le 21 juin.

Le 23 février 1955, alors que le Cinérama n'avait pas encore débuté à l'Empire[77], *Napoléon* réapparaissait sur l'écran du Studio 28 qui était alors exploité par la famille Roulleau. La version projetée était celle de 1935 à laquelle avaient été ajoutés les triptyques de la fin. Le fils cadet, Georges Roulleau, qui assurait alors la projection, m'a raconté plus tard comment Albert Dieudonné tenait à revivre son rôle, 29 ans après le tournage, devant les spectateurs de cette petite salle historique à plus d'un titre:

Albert arrive, Albert Dieudonné, habillé en Napoléon, il monte à la cabine et il dit: «*Jojo, tu éteins le son. Aussitôt que le truc va commencer en triptyque, c'est moi qui déclame!* » Et il se mettait devant l'écran: «*Soldats, je suis content de vous!...* » Les gens étaient complètement stupéfaits. Il y avait des applaudissements! Il l'a fait, je vous jure, au moins 400 fois le père Albert! Il venait exprès pour faire sa déclaration! C'était Napoléon, Albert. Gance l'avait... Vous savez, je suis allé

75. Jean-Pierre Liausu dans *Comœdia* du 17 mai 1935.
76. *Cf.* R. Alla, «la "belle-époque" du cinéma parlant», *Bulletin de l'AFITEC*, 1960, n° 20.
77. *Place au Cinérama* allait être présenté à la presse trois mois plus tard, le 16 mai 1955 à l'Empire (41, avenue de Wagram, Paris 17e).

avec mon frangin dans sa petite maison à Tours, son petit château qu'il avait à Tours : c'était pas possible, il y avait Napoléon dans tous les coins ! Il se croyait Napoléon ! Il avait tous les livres… Vous savez comment était Gance, c'était un meneur d'hommes. Gance l'avait installé dans ce rôle et c'était fini, il était devenu Napoléon.[78]

François Truffaut fut enthousiasmé :

> Il est bon d'aller revoir le *Napoléon* d'Abel Gance là-haut au Studio 28. Chaque plan est un éclair et fait irradier tout autour de soi. Les scènes parlantes sont prodigieuses et non pas, comme on l'écrit aujourd'hui encore en 1955, indignes des muettes. « Sir Abel Gance », comme dit Becker ! Ce n'est pas de sitôt que l'on retrouvera dans le cinéma mondial, un homme de cette envergure, prêt à bousculer le monde, en user comme de la glaise, prendre à témoin le ciel, la mer, les nuages, la terre, tout cela dans le creux de la main. Pour laisser travailler Abel Gance, cherche commanditaire genre Louis XIV. Écrire : *Cahiers du Cinéma* qui transmettront. Urgent.[79]

Napoléon resta jusqu'au 4 octobre 1955 à l'affiche du Studio 28 (soit 6 mois, fermeture estivale déduite).

En 1968, le ministre de la Culture André Malraux demanda à Abel Gance une nouvelle version de *Napoléon* pour le bi-centenaire de Bonaparte. Claude Lelouch accepta d'en être le producteur et acheta les droits de toutes les versions précédentes. Abel Gance se remit à l'ouvrage et une seconde version sonorisée fut programmée au Kinopanorama du 8 septembre au 21 décembre 1971 sous le titre *Bonaparte et la Révolution.* Des scènes avaient disparu, d'autres avaient été ajoutées, des plans avaient été tournés au banc-titre et un texte en voix-*off* était lu par Jean Topart. Abel Gance aurait voulu que les triptyques fussent projetés, mais cela n'était pas possible avec le système soviétique « Kinopanorama » qui était installé dans l'établissement et la direction se refusait à financer des transformations[80].

78. Entretien avec l'auteur, enregistré le 28 avril 1988. Je ne suis pas tout à fait certain qu'Albert Dieudonné soit réellement venu 400 fois rééditer cette surprenante scène car les facultés d'exagération de Georges Roulleau étaient grandes, mais il est tout à fait vraisemblable que l'acteur ne ménagea pas sa peine. Déjà en 1928, lors des représentations au Gaumont Palace, il parut à chaque représentation, pendant les quinze jours où le film fut à l'affiche, ce qui correspond à 60 séances !

79. *Les films de ma vie,* Paris, Flammarion, 1975, p. 52.

80. Jean-Charles Edeline, président de l'UGC, écrivait le 10 décembre 1971 à Abel Gance :

Cette version, que l'on appela à tort « version Lelouch » (car celui-ci n'en fut que le producteur), s'éloignait encore un peu plus de la version d'origine et fut décriée par les cinéphiles. Malgré tout, une partie de la critique lui fut favorable. Ainsi Jean-Louis Bory écrivait dans *le Nouvel Observateur* du 27 septembre :

> Les images de 1926, celles de 1936 [sic], on les retrouve ici. Mais remodelées, en quelque sorte, repensées par Gance à la lumière des récents événements, en particulier de mai 1968. Par la totale reprise du montage ; par l'insertion de séquences récentes habilement complétées de gravures et chargées d'assurer la continuité entre les parties en évitant tout disparate ; en développant la « perspective sonore » de 1936 grâce au commentaire d'un narrateur en voix *off*, grâce aux dialogues mis dans la bouche des personnages dont on entend enfin les paroles qu'on ne pouvait que lire sur leurs lèvres, grâce à la musique et à un bruitage « poétique » (la foule assistant comme public aux séances de la Convention a des feulements de tigre qui se calme ou s'irrite). Gance a procédé à plus d'une modernisation hardie de son œuvre : à une re-création. Ce n'est pas un film ressuscité, c'est un nouveau film. Un film de 1971…

Un chercheur anglais passionné par le film, Kevin Brownlow, se donna pour mission de restaurer la version originale muette avec le soutien du British Film Institute. Abel Gance, à qui l'accord avec Claude Lelouch (les Films 13) laissait la disponibilité des éléments de *Napoléon* qui avaient été déposés à la Cinémathèque française, les mit à sa disposition[81]. S'appuyant sur le découpage publié par Gance

« Cher Monsieur,
J'ai pris connaissance de votre honorée du 26 novembre avec beaucoup d'attention. Je ne vois malheureusement pas, et à mon grand regret, la possibilité de vous donner satisfaction. En effet, le Kinopanorama est une salle qui ne nous appartient pas, elle nous est simplement confiée en gérance et le propriétaire n'a pas l'intention d'investir une somme quelconque pour transformer ses installations de projection. Monsieur Lelouch et nous-mêmes espérions un succès plus important et c'est la raison pour laquelle nous n'avions prévu aucun film pour enchaîner à la suite de *Bonaparte.* Les résultats, malgré l'effort publicitaire de Monsieur Lelouch, se sont avérés décevants et, de ce fait, nous allons être amenés à stopper très prochainement son exploitation au Kinopanorama. Je souhaite vivement que Monsieur Lelouch puisse trouver une suite qui vous donnera satisfaction.
Je vous prie de croire… »
(BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/554, boîte 65).

81. Au début de l'année 1982, Claude Lelouch faisait don de ses droits pour la France de *Napoléon* au ministère de la Culture (lettre à Viot, directeur général du CNC, du 27 janvier 1982 et à Jack Lang du 25 février 1982).

lui-même en 1927[82], Kevin Brownlow présenta en 1979 une première restauration au festival de Telluride (Colorado) en plein air, en présence d'Abel Gance. Après quelques améliorations, cette version d'environ 5 heures, comprenant les triptyques finaux, fut projetée en 1980 à l'Empire Theatre de Londres avec une musique composée et arrangée par Carl Davis. Henri Ford Coppola l'acheta, y pratiqua quelques coupes, la dota d'une musique due à son père, Carmine Coppola, et la présenta en grande pompe au Radio City Hall de New York, (6000 places, janvier 1981) et au Colisée de Rome (septembre 1981)[83]. C'est aussi en cette année 1981 que Gance disparut.

La version Brownlow de 1980 fut encore allongée de 23 minutes, grâce à des éléments retrouvés par le BFI, et présentée au Palais des Congrès, à Paris, les 22, 23 et 24 juillet 1983 (après une première au Havre huit mois plus tôt). Organisées par la Cinémathèque française, ces représentations de gala connurent le succès, malgré le prix élevé des places (100 à 150 F de 1983)[84]. La partition musicale était celle de Carl Davis qui dirigeait les Concerts Colonne. Deux ans plus tard, les 20, 21 et 22 septembre 1985, trois nouvelles représentations furent données sous l'égide du ministère de la Culture au Zénith (Parc de la Villette, Paris 19e) avec la partition composée par Carmine Coppola qui dirigeait l'orchestre de la Garde républicaine. Ainsi *Napoléon* paraissait dès lors condamné à aller de gala en gala et à se faire applaudir par un public «bon chic bon genre».

On crut en avoir terminé avec les restaurations, mais Kevin Brownlow continua à chercher obstinément de nouveaux éléments. Le 3 juin 2000 vient d'avoir lieu la projection de la dernière restauration au Royal Festival Hall de Londres. Le film atteint maintenant 7495 m et sa durée de projection est portée à 5h31 à la vitesse de

82. Abel Gance, *Napoléon vu par Abel Gance. Épopée cinégraphique en cinq époques. Première époque: Bonaparte*, Paris, Librairie Plon, 1927. Malheureusement, les triptyques n'y figurent pas et une note en fin de volume précise: «la grande innovation d'Abel Gance, les triptyques, appliquée à la "Tempête" et à "l'Entrée en Italie", fera l'objet d'une publication spéciale.» Ce n'est qu'en avril-mai 1958, à l'occasion d'un numéro spécial de *l'Écran* sur Gance, que le découpage des seuls triptyques de «l'Entrée en Italie» furent publiés. Il a été ajouté à la réédition de l'ouvrage de Gance: Abel Gance, *Napoléon. Épopée cinégraphique*, Paris, Jacques Bertoin, 1991.

83. Cette version, éditée aux États-Unis avec les séquences teintées, est à ma connaissance la seule disponible actuellement en cassette vidéo (2 cassettes VHS-NTSC, Zoetrope Studios, MCA Home Video, 80086). Malheureusement, elle est cadencée à 24 i/s (3h55) et les triptyques, réduits à la largeur de l'écran des téléviseurs, font un bien piètre effet.

84. *Le Figaro* du 25 juillet 1983 indique que «quelque 12000 happy few auront donc assisté à la grandiose projection-concert du *Napoléon* d'Abel Gance ces trois derniers soirs.»

20 images/seconde, sauf pour la bobine sur Brienne, projetée à 18 images/seconde. Plus que d'un allongement important, cette dernière version a bénéficié surtout d'une notable amélioration de la qualité des images grâce au remplacement de certaines parties déficientes par des éléments de meilleure qualité récemment découverts. Quand le public français y aura-t-il droit?

Un combat don quichottesque pour la Polyvision

Abel Gance a cherché à promouvoir la Polyvision au moyen d'autres réalisations cinématographiques que son *Napoléon*. Il considérait que les films en Polyvision devaient être réalisés en deux versions: l'une pour le passage dans quelques établissements privilégiés où pourrait être installés la triple projection et le vaste écran allongé, l'autre en version pour écran normal, à destination de la grande exploitation. À la prise de vue, seuls les triptyques-panoramas, dont les trois images se raccordaient, nécessitaient un tournage spécial. Les autres triptyques étaient obtenus par un montage adéquat des plans communs aux deux versions. Gance voyait dans cette possibilité d'effectuer assez facilement deux versions un avantage notable sur le Cinérama dont les films étaient condamnés à ne passer que dans des salles spécialement équipées.

Les projets les plus ambitieux de Gance étaient inséparables de la Polyvision mais il n'en put réaliser aucun! Il y eut *Christophe Colomb* qu'il chercha vainement à faire produire dans l'Espagne de Franco, au Brésil, en Angleterre, aux États-Unis et en France par l'ORTF, entre 1939 et 1973 environ[85]. Après la guerre et jusqu'au début des années cinquante il s'employa à défendre la cause de *la Divine Tragédie*, fit un voyage au Caire, en vue du tournage en Égypte, et eût une audience privée avec le Pape pour lui présenter le sujet du film et les diverses personnifications du Christ. En 1952, il écrivit le scénario du *Crépuscule des Fées*. Puis, en collaboration avec Nelly Kaplan, il essaya au milieu des années cinquante d'intéresser des producteurs à une grande fresque de l'âge atomique, *le Royaume de la Terre*, «basée sur l'utilisation du côté bénéfique de la désintégration nucléaire, qui est sans doute la façon inattendue d'apporter aux hommes le Paradis terrestre, et nous aurons rendu au Cinéma d'une

85. Bambi Ballard s'est efforcé de retrouver les éléments épars du scénario que Gance avait traîné de producteur en producteur et modifié au fil des années (Abel Gance, *Christophe Colomb*, Paris, J. Bertoin, 1991).

part, et à une opinion terrifiée par les perspectives de la bombe d'autre part, des services inappréciables.» Le projet prit pour lui une importance capitale: «Le film *le Royaume* est la tâche la plus importante que jamais le cinéma ait eu à remplir. C'est une mission, un sacerdoce. Il faudrait 350 millions. France seule? ou France US, ou France US et URSS? Quel conseil?[...]», écrivait-il dans ses notes[86]. Il travailla avec un architecte, Jacques Bosson, sur un projet de cinéma démontable de 2500 places, destiné à l'exploitation itinérante des films en Polyvision, baptisé «Chapiteaurama»[87]. Après que le Cinérama itinérant gonflable se fut effondré, le 17 octobre 1961 à Lunéville (il avait été inauguré le 4 septembre précédent!), il proposa sans succès le projet de Bosson à «Cinérama-Europe»[88].

Il crut un moment que le nouvel homme fort de Cinérama, le financier Nicolas Reisini, lui était favorable. Celui-ci souhaitait orienter la société vers la production de films de fiction et, lors d'un voyage à Paris, il confia à Gance qu'il avait assisté en 1927 à la présentation de son *Napoléon* à l'Opéra. Il évoqua les injustices commises par ses compatriotes à son égard (Gance et Debrie n'avaient même pas été invités à l'inauguration du Cinérama, le 16 mai 1955) et, tandis que l'Empire-Cinérama était en plein travaux de modernisation, il proposa que la nouvelle salle porte le nom d'«Empire Cinérama, Théâtre Abel Gance». Celle-ci allait effectivement être inaugurée sous cette enseigne le 5 février 1962 et Reisini allait prononcer à cette occasion un joli discours en forme d'hommage (Gance eut même droit à une médaille!). Plein d'espoir, Gance publiait dans *la Technique cinématographique* un article étonnamment bienveillant intitulé «Le Cinérama vu par Abel Gance»[89]. Le 28 décembre 1961, il écrivait à Nicolas Reisini pour lui recommander l'étude de salle itinérante faite par Bosson et l'entretenir de son projet de film *Cyrano de Bergerac et d'Artagnan* pour lequel il ne parvenait pas à trouver les 600 millions nécessaires («C'est un SOS que je vous adresse à ce sujet», écrivait-il)[90]. Un film de Gance allait-il bientôt paraître sur l'immense écran du Cinérama? Nouveau déboire: sa collaboratrice Nelly Kaplan recevait d'un certain Max E. Youngstein, de la société Cinérama, une lettre à peine courtoise, datée du 8 janvier 1962:

86. BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/836, boîte 173.
87. Les plans détaillés, dressés par Jacques Bosson, figurent dans le fonds Abel Gance (BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/832). La date qui figure est le 20 février 1962, surchargée «1964».
88. *Ibid.*
89. *La Technique cinématographique*, février 1962.
90. BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/832.

> I read the synopsis of the script of 185 pages by Abel Gance, which I am returning to you herewith.
> I am extremely sorry but I don't like this material at all for Cinerama. I don't think it would be of international interest. In addition, as I mentioned to you when the material was handed over to me, *Cyrano* has been done as a picture recently and *The Three Muskateers* has been done several times as a movie within recent years. There is nothing new in this outside of the mistaken identity bedroom situation and I don't see that as being material for a large screen process such as Cinerama.
> It is hard to come to a final decision on the 25 pages synopsis, but it is the only material that was left with me and based on that I would have to vote a firm no. [...][91]

On se tromperait lourdement si l'on pensait que l'activité de Gance se résumait à cela. Il faudrait un livre entier pour évoquer tous les projets qu'il avait échafaudés, les innombrables démarches qu'il avait entreprises, notamment pour commercialiser son Pictographe, pour préparer seul ou en collaboration divers brevets, pour fonder diverses sociétés, pour entrer en contact avec les personnages qui pouvaient l'aider, fussent-ils le chef de l'«État français», le Caudillo, de Gaulle ou Mao Tsé-toung, enfin pour réaliser les quelques rares films plus ou moins alimentaires que des producteurs voulaient encore bien lui confier. Cet homme qui subissait échec après échec, se relevait chaque fois et se remettait au travail, profondément pénétré qu'il était de la fameuse maxime de Guillaume d'Orange. Après la guerre surtout, Gance figurait en effet en bonne place sur la liste noire des producteurs. Pour eux, il incarnait le risque et ils n'ont jamais aimé le risque, surtout lorsque de gros budgets sont en jeu.

Pourtant Gance n'était pas l'homme du tout ou rien. Pour ce qui concerne la Polyvision, il ne se contenta pas de projets ambitieux (ou «mégalomanes» si l'on veut être péjoratif). Il se livra aussi à un travail en profondeur, réalisant de petits films avec des bouts de ficelles, travaillant toujours d'arrache-pied. Car ce cinéaste-poète était aussi un gros travailleur.

Après la Libération, il reprit avec André Debrie les travaux d'avant-guerre afin d'améliorer le système de prise de vue des

91. BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/836, boîte 172. Gance parviendra néanmoins à réaliser *Cyrano et d'Artagnan*, mais largement revu à la baisse et sans grand écran ni Polyvision. Cela allait être son dernier film.

triptyques. Le 24 octobre 1949, il commandait à la maison Debrie un dispositif comprenant trois caméras Parvo «L» montées sur une plate-forme unique et, sur le dessus, une Super Parvo. Chaque caméra étaient alimentée par un moteur synchrone 220 V. André Debrie s'engageait à lui confier cet équipement pour effectuer des essais préliminaires et à ne lui débiter que lorsqu'il serait utilisé pour la réalisation de son prochain film[92]. Quelques jours plus tard, il insistait auprès d'André Debrie pour passer rapidement un nouveau brevet:

> ... J'attire votre attention sur l'importance qu'il y a à prendre le plus vite possible, à nos deux noms respectifs, les nouveaux brevets triptyques en France et en Amérique, de façon que la Société que nous comptons fonder à New York, dans les prochaines semaines, puisse se baser tout au moins sur ces demandes... [93]

En réalité, ce n'est que quatre ans plus tard qu'André Debrie passa un brevet à son seul nom:

> 10 juin 1953, n° 1.078.237. Debrie (A.-V.-L.-C.). – Dispositif pour la prise de vues ou la projection de trois images aisément raccordables[94].

Techniquement, Debrie reprenait le principe de suppression de parallaxe grâce au système de miroirs qui avait fait l'objet de l'addition n° 35.247 du 27 mars 1928 à son brevet n° 636.620 du 16 octobre 1926, mais cette fois-ci les caméras étaient disposées côte à côte sur une plate-forme unique, les axes optiques n'étant toujours pas croisés. La caméra centrale pouvait se déplacer selon son axe optique en fonction de la distance de prise de vue, afin que le chemin optique des trois caméras soit toujours de longueur identique. L'ensemble des miroirs était fixé sur un socle amovible qui permettait leur remplacement par d'autres miroirs calculés et réglés pour l'emploi d'objectifs de focale différente.

J'évoquerai plus loin un quatrième brevet, passé en 1954 aux noms de Gance et Debrie, qui concernait un système destiné à

92. Bon de commande n° 17310 du 24 octobre 1949 et lettre de Ch. Gregy, chef du service Studio-Laboratoire, du 26 octobre 1949 (BnF, Arts du spectacle, 4° COL-36/829).
93. Lettre d'Abel Gance à André Debrie, 27 octobre 1949 (*Ibid*).
94. Le brevet suivant déposé en 1950 par Abel Gance et son addition de 1952 ne concernaient pas la Polyvision, mais le Pictographe (25 octobre 1950, n° 1.026.515. Gance (A.). – Perfectionnement aux installations de prises de vues cinématographiques. 9 février 1952. 1re addition n° 62.463 au brevet n° 1.026.515).

produire le même résultat que la triple projection de la Polyvision, mais avec un seul appareil (il ne sera jamais mis en pratique).

En mars 1954, Gance publiait dans *la Technique cinématographique*, dirigée par son ami Landau, un manifeste de la Polyvision qu'il débaptisa alors au profit de «Protérama» (du nom du nouveau dispositif auquel je viens de faire allusion et qui, dans son esprit, devait remplacer celui de la Polyvision)[95].

Sans attendre le tournage d'un hypothétique long métrage en Polyvision, Gance voulut tourner un court métrage en Eastmancolor à l'occasion des fêtes du 14 juillet 1953 (défilé sur les Champs-Élysées et bals populaires). Les Films d'Ariel (Georges Rosetti) en étaient le producteur et Gaumont assurait le (maigre) financement. Mais le matériel, qui correspondait au brevet Debrie de 1953 cité plus haut, n'avait pas été suffisamment essayé au préalable. Les problèmes s'accumulèrent. Le 24 juillet, après la vision des rushes, Gance prenait sa plume et envoyait une lettre pleine d'amertume à André Debrie[96]:

> Le malheur s'est donc produit. Il n'y a rien d'utilisable. Les glaces, trop petites pour le 32 mm, ont laissé réimpressionner sur les côtés quelques dixièmes de millimètres d'images invisibles à l'œil sur les viseurs clair et évidemment invisibles sur la pellicule qui n'est pas transparente...

Il se plaignait aussi de la très mauvaise définition des objectifs de 32 mm, de l'absence d'un viseur d'ensemble, du manque de protection des miroirs contre la pluie et le soleil.

> En résumé, pellicule gâchée. Très mauvaise impression pour tous ceux qui s'attendaient à voir au moins l'équivalent de ce que j'avais fait en 1927 et cascade de répercussions de tous ordres risquant d'annihiler mon effort à son début.

Il ajoutait qu'il persistait «à penser qu'il n'y a rien à faire de grand en France» et qu'il lui fallait lutter «dans ces conditions contre «Cinérama» qui réunit de jour et de nuit autour de ses appareillages les plus hautes compétences techniques des USA sous la conduite de J.B. Mayer.»

95. «Abel Gance. Le Protérama», *la Technique Cinématographique,* suppl. au n° 141, mars 1954.
96. BnF, Arts du spectacle, 4°COL-36/829. Cette lettre n'a été toutefois conservée que sous forme de brouillon. A-t-elle été réellement envoyée?

L'amertume des premiers moments apaisée, il parvint tout de même à réunir suffisamment de plans de qualité acceptable pour faire un petit montage qu'il présenta en compagnie d'André Debrie, le 19 août suivant, au Gaumont Palace. Rien de comparable avec la présentation du CinémaScope au Tout Paris du cinéma et de la presse que la 20th Century Fox avait organisée le 18 juin au Rex. Il n'y avait dans l'immense salle du Gaumont Palace qu'à peine plus d'une dizaine d'invités, avec parmi eux, Jacques Flaud, directeur du CNC. Jacques Doniol-Valcroze rapportait dans *l'Observateur* du 27 août à quel point cet essai restait expérimental et souffrait de la pauvreté des moyens mis en œuvre :

> Les conditions techniques très médiocres de l'expérience (écran de fortune en plusieurs panneaux de luminosité inégale, montage trop rapide de la bande présentée, *14 Juillet*, tournée par A. Gance à la sauvette lors de la dernière fête nationale, non étalonnage de la couleur des trois pellicules projetées) ne permettent pas de se faire une opinion définitive. [...]

E.-M. Arlaud, dans *Combat* du 20 août, précisait que « l'écran large, prolongé avec des toiles accrochées, atteignait 23 mètres et [que] la projection le dépassait largement de part et d'autre. » Le film *14 Juillet,* montage achevé, fut présenté en complément de programme du film *Orage* au Gaumont Palace du 16 au 27 juillet 1954. Quelques journalistes en ont fait état, ainsi celui de *France-Observateur* du 22 juillet 1954 :

> Il s'agit du défilé militaire du 14 juillet 1953 et des bals populaires dans la rue, filmés le même jour. Cette bande est projetée sur un écran sensiblement identique au format adopté par le cinémascope (2,55 × 1). L'image centrale étant le motif de tapisserie, celles de droite et de gauche orchestrent ce motif et le développent : c'est quelque chose comme l'avènement d'un *cinéma symphonique*. L'ensemble est parfois extraordinairement saisissant et saisissant aussi la confrontation des trois images ; par exemple, lorsqu'au centre de l'écran, on nous montre des soldats défilant tandis que les volets de côtés suivent en panoramiquant les avions qui survolent l'Arc de Triomphe ; les étonnantes possibilités d'un cinéma érotique nous sont de la même façon révélées lorsque des couples valsent au centre de l'écran et qu'à droite et à gauche nous sont montrées, en plans rapprochés, les jambes des danseuses. Il arrive que les trois écrans soient pleins d'une même image, le

> procédé cumulant ainsi les avantages du Cinémascope à ceux du Cinérama. [...]

Dans une lettre à Abel Gance, datée du 15 septembre 1954, Roger Sallard, alors directeur général de la Société nouvelle des établissements Gaumont (SNEG), reconnaissait que la présentation de *14 Juillet* au Gaumont Palace n'avait pas été satisfaisante :

> Nous avons commis une erreur en faisant cet essai dans notre Grande Salle où notre écran, malgré ses énormes dimensions, n'est vu que sous un angle assez modéré... L'effet recherché n'est pas obtenu, et c'est dans une salle plus petite qu'il faudrait opérer. La difficulté est alors de loger le nombre de projecteurs nécessaires (au moins quatre, si l'on veut pouvoir enchaîner *14 Juillet* avec un programme ordinaire). C'est cette difficulté qui nous arrête.[...][97]

De toute façon, ce court métrage ne pouvait pas rivaliser avec les réalisations spectaculaires et largement médiatisées de la 20th Century Fox dont le premier film en CinémaScope, *La Tunique*, avait commencé sa carrière au Rex et au Normandie le 4 décembre 1953, ni avec *This is Cinerama* dont les échos du lancement au Broadway Theatre de New York, le 30 septembre 1952, était parvenus jusqu'au vieux continent (*Place au Cinérama* allait être présenté à l'Empire, avenue Wagram, le 16 mai 1955). Gance, que Jacques Flaud avait assuré de son soutien, faisait état de son impatience dans une lettre qu'il lui adressait le 21 août 1954 :

> [...] Je pense une fois de plus que les commentaires sont inutiles mais il me faut constater que c'est en Avril 1953 que j'ai attiré votre attention sur l'urgence de l'utilisation de mes procédés en France pour contrebalancer les travaux américains dans le même domaine et qu'en fin Août 1954 non seulement je n'ai pas encore reçu le plus petit octroi de subvention qui aurait pu nous être utile, mais qu'une sorte de paralysie règne en maîtresse dans la profession lorsqu'il s'agit de faire le moindre pas en avant. [...][98]

Le CNC finit par consentir une avance de 11 millions pour la production d'un programme baptisé initialement *Polyvision*, réalisé par

97. BnF, Arts du spectacle, 4° COL-36/833.
98. BnF, Arts du spectacle, 4° COL-36/836, boîte 172.

Abel Gance et Nelly Kaplan. Ce programme de 1 heure 55, auquel étaient associés les Films d'Ariel, l'UGC et la Régie Renault, était composé de plusieurs films qu'on pourrait qualifier de «démonstration». Il sortit le 19 décembre 1956 au Studio 28 sous le nom de *Magirama* et comprenait:

> -*Auprès de ma blonde* (279 m × 3), financé par Renault, était une «histoire funambulesque d'un client inexpérimenté [Michel Bouquet] qui vient d'acheter une 4 H.P. [...] » Grâce au Pictographe, «on verra ainsi la voiture dans les mains de ce conducteur inexpérimenté monter et descendre le long de la Tour Eiffel, tourner sur le dôme du Sacré-Cœur [dans un autre texte, la 4 CV monte les marches du Sacré-Cœur], courir sur les façades de Notre-Dame, traverser la Seine, traverser des immeubles sans les briser, franchir des précipices, grimper des parois de montagnes à pic. Dans son chemin, la 4 HP. rencontrera les différents modèles pour montrer la diversité de ceux-ci. [...][99]»
> -*Fête foraine* en Eastmancolor (273 m × 3) «synthèse surréaliste où les mouvements contrariés et le sentiment d'ubiquité offrent quelques exemples saisissants des possibilités multiples données par la Polyvision dans la symétrie et l'asymétrie».
> -Des extraits de *Begone Dull Care* de Mac Laren, polyvisés par Abel Gance (94 m × 3).
> -*Châteaux de nuages*, sur une musique de Debussy (131 m × 3).
> -Les triptyques du départ de la Campagne d'Italie extraits de *Napoléon* (207 m × 3)
> -*J'accuse*, version polyvisée et condensée du *J'accuse* de 1938 (1799 m × 3).

Dans un commentaire enregistré, Abel Gance, d'une voix prophétique, expliquait les possibilités de la Polyvision et sa foi dans l'avenir de son invention. Une piste sonore optique sur chaque bande assurait une reproduction stéréophonique.

Jean Mitry devait participer à ce programme et avait tourné pour la Polyvision un court métrage intitulé *Symphonie mécanique*, accompagné d'une partition de Pierre Boulez. Un différend avec Abel Gance intervint, selon Mitry, pour des raisons de

99. BnF, Arts du spectacle, 4° COL-36/836, boîte 173.

«préséance» et la version Polyvisée de ce film ne fut jamais projetée en public[100].

Je me souviens de la salle presque vide, de ma perplexité devant ces jeux d'images symétriques – je l'ai dit plus haut – et aussi de la pauvreté de ce programme hétéroclite comparé au luxueux spectacle forain, ruisselant de dollars, qu'était *Place au Cinérama*. Pourtant j'eus le sentiment confus que l'intelligence soufflait dans ces modestes pellicules que, peut-être, plus d'argent aurait permis de rendre véritablement convaincantes. *J'accuse*, que je ne connaissais pas dans sa version pour écran unique, me laissa une forte impression et à lui seul ce film me paraissait proche d'atteindre son but... je veux dire d'apporter la preuve que la Polyvision était un pas en avant irréversible du cinéma. Je partageais en définitive l'opinion de Martine Monod[101]:

> La polyvision a, en elle, toutes les possibilités de révolution dont parle prophétiquement Abel Gance. Telle qu'elle est, ce n'est pas encore le cas. Souhaitons-lui d'être moins formelle et plus intérieure, de jouer moins sur l'image pure et davantage sur le sens de l'image; souhaitons-lui d'obéir davantage à l'exigence profonde de la vision qu'à l'esthétisme... Alors, nous ne la saluerons plus seulement avec sympathie, mais avec admiration.

Magirama eut aussi quelques admirateurs célèbres, mais leur voix n'atteint pas le grand public. Ainsi André Breton[102]:

> Sera-t-il dit qu'il pouvait être encore, lors du passage de 1956 à 1957, une salle de spectacle d'où l'on serait appelé à sortir autre qu'on y était entré? Eût-on précisé que la mise au point d'une nouvelle technique cinématographique y serait pour quelque chose, je crois que les moins désabusés, les plus innocents auraient souri...
> [...] *J'accuse*, que ma chance est peut-être de n'avoir pas connu dans sa version initiale à la date fatidique de 1939, est, sous son nouvel aspect, une œuvre qui suffirait à consacrer pour le plus GRAND celui qui l'a conçue et réalisée. Je ne sais ce que j'honore le plus, des

100. Voir à ce sujet: «Jean Mitry, Abel Gance et moi», par Roger Icart et «Filmographie de Jean Mitry» par Claude Beylie, ces deux articles dans *1895*, numéro hors série «Jean Mitry», septembre 1988; *Cinéma 57*, n° 16, mars 1957; Jean Mitry, *le Cinéma expérimental*, Paris, Seghers, 1974, p. 218 (par ailleurs l'auteur évoque la Polyvision p. 132); Jean Mitry, À propos du Magirama, Cinéma 57, n°15, février 1957.
101. *Les Lettres françaises*, 20 décembre 1956.
102. *Cahiers du Cinéma*, mars 1957.

qualités de cœur qui y président ou du véhicule prodigieux qu'elles empruntent. De celui-ci – dont le brevet inaliénable lui revient en commune part avec Nelly Kaplan – je sais qu'il nous fait faire le pas décisif vers cette nouvelle structure du temps que Paul Valéry, dans ses «Méthodes» de 1896, Marcel Duchamp de 1912 à 1921 appelaient avec plus ou moins de scepticisme ou d'ironie, que John Dunne, en 1927, a réussi à appréhender théoriquement dans son ouvrage trop connu: *le Temps et le rêve*. Cette Nouvelle structure, que savants et philosophes s'ingénient à découvrir et, en effet, faute de quoi ils continueront à s'embourber toujours davantage, j'ai toujours pensé qu'elle ne saurait se révéler qu'à la faveur de nouveaux états affectifs. Ils sont bien plus qu'en germe dans «MAGIRAMA».

GLOIRE À LA POLYVISION d'Abel Gance et Nelly Kaplan.[103]

Philippe Soupault compta également parmi les admirateurs qui conclut ainsi le texte cité au début de cet article:

> Il me paraît prodigieux qu'après une seule expérience que ces promoteurs considérèrent comme une première tentative, on puisse être persuadé que le cinéma a franchi une si gigantesque étape. Car il est bien évident que la Polyvision n'est pas comme le film parlant ou comme le cinéma en relief seulement une amélioration technique. C'est en quelque sorte une prophétie.
> Nous savons en effet désormais ce que sera le cinéma de demain. *Et nous avons hâte que cet avenir nous soit donné.*

En revanche, Jean-Luc Godard fut assez critique[104]:

> *Châteaux de nuages* et *Auprès de ma blonde* sont indignes du parrainage du plus grand cinéaste français de l'époque muette.
> [...] En fait, la polyvision ne diffère du cinéma normal que par cette particularité de pouvoir montrer *à la fois* ce que le cinéma normal montre *l'un après l'autre*. Souvenons-nous dans *Napoléon* du départ de l'armée d'Italie pour les plaines du Pô. Sur l'écran du centre: un bataillon en marche; sur les écrans latéraux: Bonaparte galopant le long d'un chemin creux. L'effet était saisissant. Après quelques minutes nous avions la sensation d'avoir couvert les milliers de kilomètres de cette prodigieuse campagne d'Italie.

103. Dans la copie tapée à la machine de ce texte qui se trouve dans le fonds Abel Gance, le nom de Nelly Kaplan dans la phrase finale a été rayé au feutre rouge.
104. *Cahiers du Cinéma*, n° 67, janvier 1957.

> Le triple écran, associé ou non avec l'écran variable, peut donc provoquer dans certaines scènes des effets supplémentaires dans le domaine de la sensation pure, mais pas davantage, et j'admire précisément Renoir, Welles ou Rossellini d'être parvenus par une voie plus logique à un résultat égal sinon supérieur, brisant le cadre sans pour cela le détruire.
> [...] En définitive, le don d'ubiquité est probablement le pire cadeau que l'on puisse faire à un cinéaste. Si l'on veut raconter une histoire, un conte, une aventure, force sera, la plupart du temps de considérer le triple écran comme un écran unique, autrement dit comme un écran de cinémascope, car, jusqu'à preuve du contraire, le cinéma restera euclidien. *Au Royaume de la terre*, prochaine production polyvisée d'Abel Gance (et Nelly Kaplan) fera-t-elle preuve du contraire? Il est permis de l'espérer.

En tout cas, *Magirama* fut un fiasco commercial d'autant plus dur à supporter pour le Studio 28 que le contrat signé avec la société Magirama, constituée par Gance au mois d'octobre[105], prévoyait que les frais de copie seraient à sa charge (1 034 661 F) et qu'il lui verserait 50 % des recettes brutes (défalcation faites des taxes d'exploitation et droits d'auteur) pendant une période d'exploitation minimum de 12 semaines[106]. Au terme de la huitième semaine, Edgar Roulleau décida de retirer *Magirama* de l'affiche. Le nombre d'entrées hebdomadaires, au cours des 4 premières semaines, était compris entre 300 et 400 et bien qu'il s'élevât notablement à partir de la cinquième semaine (entre 450 et 800), le nombre total de spectateurs dépassa à peine 4 000. Malgré un prix élevé des places (400 F sauf en matinées de semaine, 300 F), les recettes brutes (sans aucune déduction) n'atteignirent pas 1 700 000 F. On conçoit que les rapports entre Gance et Edgar Rouleau devinrent vite des plus mauvais...

Cet échec ne marqua pas la fin des efforts de Gance pour promouvoir la Polyvision, mais il ne put réaliser aucun autre film avec son procédé. *Magirama* n'eut guère de chance par la suite. Le spectacle fut présenté à l'Exposition internationale de Bruxelles, en 1958, dans le cadre de la Compétition international du Film

105. Les statuts de la SARL Magirama, au capital de 1 million de francs ont été déposés sous seing privé le 24 octobre 1956. Son siège social était au 171-173 de la rue Saint-Martin. L'enregistrement au Tribunal de Commerce de la Seine a été fait le 26 octobre 1956 sous le n° 2 781 (*Journal spécial des Sociétés françaises par actions. Le Quotidien juridique*, n° 98, 27 octobre 1956).
106. BnF, Arts du spectacle, 4° COL-36/833.

expérimental, où sa projection fut massacrée par des incidents techniques; il n'y reçut aucune distinction. La Cinémathèque française, compte tenu des difficultés de projection, ne le projeta que très rarement[107].

Curiosité historique ou invention d'avenir?

Je pense qu'il faut distinguer très nettement les buts que Gance cherchait à atteindre avec la Polyvision des moyens techniques qu'il mit en œuvre à cette fin. Nul doute que les projections nécessitant un dispositif triple de projection appartiennent au passé. Le Cinérama lui-même, malgré les énormes capitaux dont disposait la société qui l'exploitait, ne parvint pas à s'imposer. D'ailleurs Gance avait parfaitement conscience que la Polyvision ne pourrait gagner la partie que lorsqu'elle ne nécessiterait plus d'installation spéciale. C'est pourquoi il déposa en 1954, avec André Debrie, le brevet d'un dispositif permettant d'utiliser des matériels standards aussi bien pour filmer en Polyvision (triptyques-panoramas) que pour projeter les films adoptant ce procédé[108]. Le principe consistait à enregistrer séquentiellement sur un film standard les trois images – gauche, centre, droite – d'un même panorama grâce à un système de miroirs tournants couplés à l'obturateur et placés devant l'objectif. Le champ, découpé en trois parties, formait ainsi sur le film un triplet. À la projection, un dispositif analogue à celui de prise de vues, placé devant l'objectif du projecteur, restituait sur l'écran l'ensemble du panorama filmé (ou bien trois images différentes). Gance et Debrie pensaient obtenir un résultat suffisant en adoptant une cadence de 48 images/seconde, ce qui correspondait à 16 images/seconde pour chaque élément du triplet. Malheureusement, les essais révélèrent un scintillement inacceptable. Jean Vivié travailla sur le problème, remarqua que le scintillement disparaissait par l'emploi d'une lumière ultraviolette et envisagea l'emploi d'un écran phosphorescent[109]. Il n'y eut pas de suite. Parallèlement à ces recherches, Gance et Jean Debrix explorèrent d'autres voies, en particulier l'inscription

107. Par exemple le jeudi 29 novembre 1973 au Carré Thorigny (8, rue Thorigny, Paris 3e) où la Cinémathèque fit pendant quelque temps une partie de ses projections.
108. Brevet n° 1.096.994, du 17 février 1954 (délivré le 9 février 1955). Gance (A.A.E.) et Debrie (A.L.V.C.) – «Perfectionnement aux projections cinématographiques d'images élargies». Gance appela souvent ce procédé le Proterama, bien qu'il désignât parfois aussi la Polyvision classique par cette nouvelle dénomination.
109. BnF, Arts du spectacle, 4° COL-36/836, boîte 173.

des triptyques sur un film à déroulement horizontal (à la façon de la Vistavision). Rien n'aboutit.

Si l'histoire du cinéma (celle qui est déjà écrite ou celle qui reste à écrire) ne peut que constater l'échec de la Polyvision d'Abel Gance, elle fait aussi état de recherches et de réalisations qui témoignent de l'intérêt soulevé par les triptyques et, plus généralement par les images multiples. Il faut rappeler d'abord, car cela est très peu connu, qu'Abel Gance et Nelly Kaplan ne furent pas les seuls à utiliser la Polyvision. Philippe Arthuys, cinéaste qui mériterait mieux que l'oubli, réalisa selon ce procédé un long métrage, *Des Christs par milliers*, ainsi que deux autres films montés en Polyvision (*Et courir de plaisir*, *Paris sur scène*). Il rencontra, on s'en doute, les mêmes difficultés que Gance pour l'exploitation de ses films. *Des Christs par milliers*, réflexion généreuse sur le monde où l'on affame, charge, matraque et tue, fut projeté en 1971 aux Halles de Paris, avant leur démolition[110], puis, de décembre 1973 à février 1974, au Carré Thorigny en alternance avec *Et courir de plaisir*, *Paris sur scène* et les projections de la Cinémathèque française, enfin à certaines séances de l'Eldorado, en décembre 1978 et janvier 1979[111].

Le dialogue des images fut tenté ici et là par beaucoup de réalisateurs, avec divers moyens dont souvent le «split screen». Déjà à la fin de la période du muet, Henri Chomette y avait eu recous dans *le Chauffeur de Mademoiselle* (1927) et son frère René Clair dans *les Deux Timides* (1929). Citons, après la guerre, *Inauguration of the Pleasure Dome* (Kenneth Anger, 38 min, 1954) qui reçut une récompense à l'Exposition Universelle de Bruxelles de 1958, *The Thomas Crown Affair* (Norman Jewison, 102 min, 1968) qui faisait un très large usage du «split screen», *The Boston Strangler* (Richard Fleischer, 116 min, 1968), *The Pillow Book* (Peter Greenaway, 120 min, 1996), etc.

Les spectacles de la Laterna magica de Prague, remarquable fusion d'un jeu scénique très élaboré et de multiples images animées, se rattachent, d'une certaine manière, à ces préoccupations.

A-t-on remarqué, plus banalement, que la télévision utilise un écran divisé dans ses journaux quotidiens, lorsque le journaliste de service passe l'antenne à un confrère envoyé sur le terrain? Au cours des émissions-plateau, l'écran divisé permet aussi d'éviter le recours à des plans trop larges, peu signifiants, ou à un montage

110. Cinéma 2000, pavillon 8 des Halles de Paris, entrée rue Baltard, du 14 mai au 24 juin 1971.
111. 4, boulevard de Strasbourg, Paris 10e.

Invitation adressée à Abel Gance pour l'ouverture du Studio 28 (10, rue Tholozé, Paris 18e) où étaient projetés *Autour de Napoléon* et trois montages en triptyques (Marine, Danse, Galop) en complément de programme de *Trois dans un sous-sol.* (ASP).

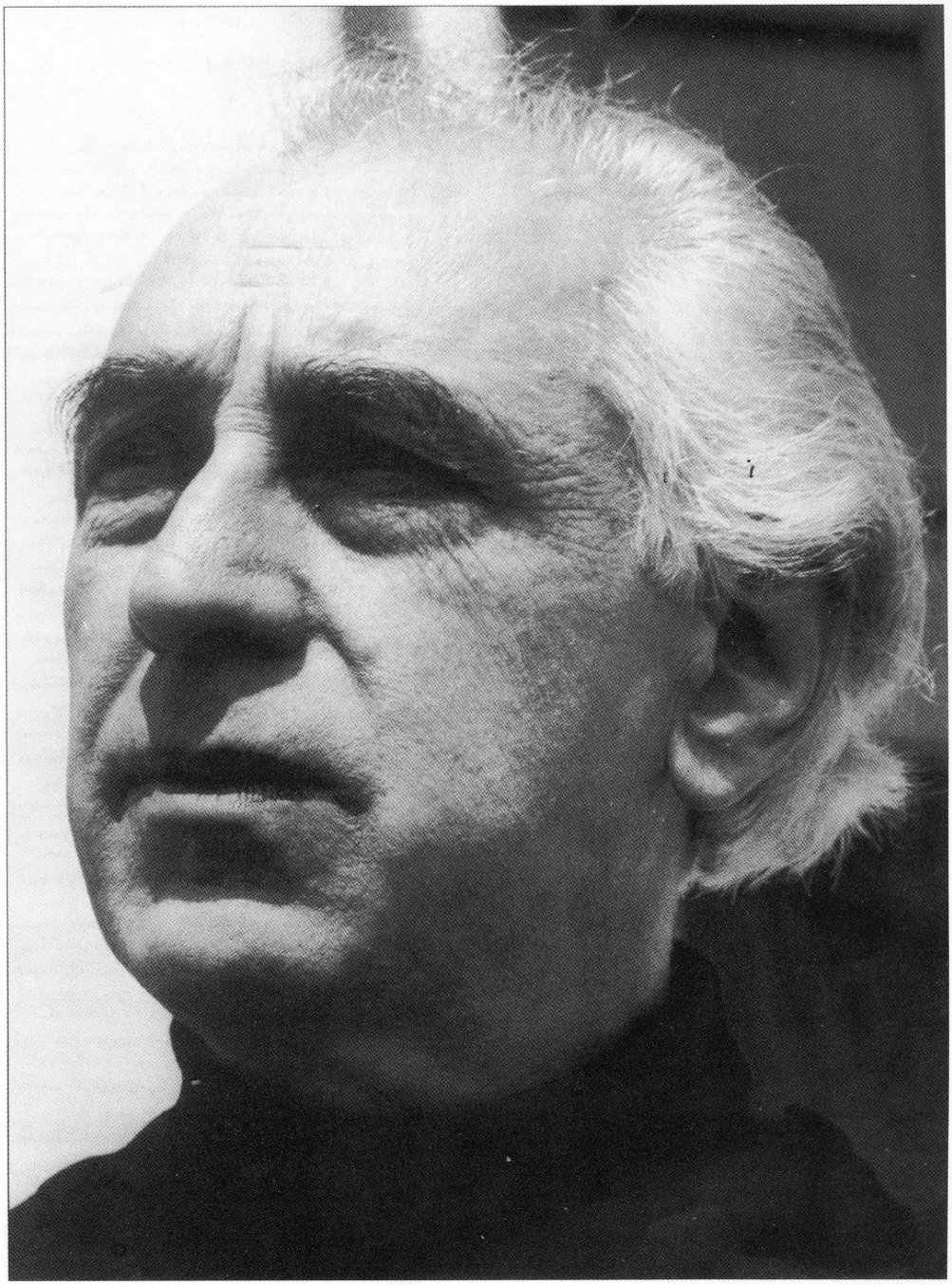
systématique de type «balle de ping-pong». Ces procédés élémentaires et plus ou moins heureux dénotent l'insuffisance de l'écriture filmique dominante pour la représentation de l'espace-temps.

L'écran large est sans nul doute un acquis irréversible du cinéma mais, lancé par les Américains après la guerre, il a laissé en arrière une partie des avantages que présentaient les inventions françaises du triple écran et de l'Hypergonar, datant l'une et l'autre de la fin des années vingt. Aussi bien Abel Gance que les quelques réalisateurs qui ont utilisé l'Hypergonar avant qu'il ne devienne CinémaScope, n'ont jamais voulu faire de l'écran large un format unique tout au long de leur film. Utilisant, selon les besoins du scénario, tantôt l'image traditionnelle, tantôt l'image multiple, tantôt l'image panorama (parfois même en hauteur au moyen de l'anamorphose verticale), ils ont réalisé concrètement l'écran variable. C'est le cas de Claude Autant-Lara (*Construire un feu*, 1928-1930), d'André Hugon (*la Femme et le rossignol* dans sa version anamorphosée jamais exploitée, 1931), de Jean Tedesco (*Panorama au fil de l'eau*, réalisé pour l'Exposition internationale de 1937). On pourrait aussi citer le court métrage produit par Pathé-Natan en 1931 et intitulé *l'Exposition coloniale.*

Bientôt la diffusion des films en salles se fera essentiellement par projection d'images numériques, d'abord emmagasinées sur disques durs (ou sur tout autre support) dans la cabine de projection[112], puis, dans quelques d'années, envoyées par satellite ou par câble dans de nombreux cinémas répartis dans tout l'hexagone. Ainsi les grosses sociétés de production et de distribution feront-elles l'économie du tirage de très nombreuses copies argentiques. Les technologies numériques rendront très faciles la fabrication et l'exploitation d'images multiples ou de format variable. Peut-être redécouvrira-t-on à cette faveur la richesse d'écriture que permettait la Polyvision d'Abel Gance.

L'auteur remercie pour leur aide particulièrement Yasmine Attab, Stephen Bottomore, Georges Loisel, Laurent Mannoni, Nicole Meusy-Dessolle, la Bibliothèque nationale de France, la Cinémathèque française, la National Gallery de Londres.

112. Je ne me livre nullement à un exercice de science-fiction. Un film a déjà été exploité à Paris de cette façon: *Toy Story n° 2* au Gaumont Aquaboulevard, à Paris 15e, à partir du 2 février 2000.



© photo Cinémathèque française