



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

Year : 2009

Les Gaz mortels (Abel Gance, 1916)

Dans les brumes de l'historiographie :
problèmes de légitimation et culture de guerre

Aurore Lüscher

Lüscher Aurore, 2009, *Les Gaz Mortels* (Abel Gance, 1916). Dans les brumes de l'historiographie : problèmes de légitimation et culture de guerre

Originally published at : Mémoire de licence, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.
<http://serval.unil.ch>

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.

***Les Gaz mortels* (Abel Gance, 1916)**

**Dans les brumes de l'historiographie :
problèmes de légitimation et culture de guerre**

Section d'Histoire et esthétique du cinéma
Sous la direction
du Professeur Laurent Guido

Mémoire présenté par
Aurore Lüscher

Remerciements

Merci au Professeur Laurent Guido de ses conseils, de sa disponibilité et de son soutien essentiels dans le cadre de cette recherche, ainsi que de sa confiance en ce projet.

Que soient ici vivement et spécialement remerciées la *Cinémathèque française*, la *BiFi* et la *Bibliothèque nationale de France* de m'avoir laissé accéder à leurs fonds d'archives Abel Gance et consulter leurs documents précieux et fondamentaux dans le cadre de ce travail. Merci à la technicienne Laure Marchaut de son aide lors de la consultation de la copie aux dépôts de la Cinémathèque française au Fort de Saint-Cyr.

Mes remerciements vont également à Christophe Gauthier pour les indications qu'il m'a fournies via Laurent Guido quant à la restauration des *Gaz Mortels* par la Cinémathèque française en 2006, à Laurent Véray et Béatrice de Pastre pour les conseils préliminaires qu'ils ont pu me donner ainsi que l'aide qu'ils m'ont apportée à contacter les bonnes institutions, à Philippe Ney pour les pistes de travail qu'il m'a indiquées et les livres qu'il m'a généreusement prêtés, à Philippe Gauthier pour m'avoir transmis son ouvrage sur le montage alterné, à Laurent Dauvister pour ses conseils de lecture quant à la question des serials et enfin à Valentine Robert pour son soutien et sa joyeuse compagnie lors de nos recherches parisiennes respectives autour d'Abel Gance.

Enfin, je remercie tout particulièrement :

Rémy Pithon de ses observations et conseils lors des multiples discussions que nous avons pu avoir au sujet de ce travail, ainsi que d'avoir généreusement mis sa bibliothèque à ma disposition. Marianne Pithon pour son hospitalité, ses remarques et sa relecture finale attentive.

Murielle Jaton, qui m'a amicalement aidée et aiguillée de façon prévenante tout au long de ce travail et qui m'a fourni quelques observations judicieuses lors de la rédaction.

Markus, Liliane et Frédy Aeschlimann, de leur hospitalité chaleureuse lors de la rédaction et de leur soutien en ce moment-clé ; merci également à Ernest et Véréna Lüscher.

May Riedo de son généreux sponsoring tout au long de mes études.

Mes parents et ma sœur, Michel, Thérèse et Sarah Lüscher, appuis attentionnés indéfectibles tant sur le plan moral que financier et sans lesquels ce travail n'aurait pu aboutir ; je remercie spécialement ma mère pour les heures innombrables qu'elle a consacrées aux discussions autour de mon mémoire et pour en relire les pages en cours d'élaboration.

Pour leur soutien amical : Myriam Boller, Charlotte Bouchez, Faye Corthésy, Alexandra Doswell, Mariza Freire, Séverine Gaille, Miranda Larrosa, Sébastien Lê, Céline Milienne, Ghislaine Ringgenberg, Christelle Schmutz, Joëlle Stoudmann, la famille Eberhard.

Enfin, merci à toutes les personnes qui par leur soutien de près ou de loin m'ont permis de mener ce travail à bien.

TABLE DES MATIÈRES

I. Introduction, présentation de l'objet d'étude et problématique	5
I.1. Introduction.	5
I.2. Fiche technique, détails préliminaires et résumé détaillé des <i>Gaz Mortels</i> .	6
I.2.1. Résumé détaillé.	7
I.3. Problématique.	12
I.4. Présentation des sources et méthodologie.	14
I.4.1. Dépôts de la Cinémathèque Française, Fort de Saint-Cyr.	14
I.4.2. Bibliothèque du Film, Cinémathèque Française.	17
I.4.3. Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du Spectacle.	18
I.4.4. Autres archives.	20
II. Bilan historiographique	22
II.1. Un film oublié : place des <i>Gaz Mortels</i> dans « l'historiographie panthéon ».	23
II.1.1. Années 1930 et 1940.	24
II.1.2. Années 1950 à 1970.	25
II.1.3. Années 1980.	31
II.1.4. Parutions récentes.	35
II.1.5. Ouvrages annexes.	37
II.1.6. Remarques conclusives.	39
II.2. Film peu étudié parce que peu légitimé ? Étude du discours historien.	40
II.2.1. Présupposé formaliste et parcours linéarisé.	41
II.2.1.1. Gommage des ambivalences du réalisateur.	43
II.2.1.2. Identité générique floue et peu prestigieuse : des attentes déçues.	46
II.2.2. Émergence de la figure de l'auteur.	47
II.2.3. Valorisations et dévalorisations.	50
II.2.3.1. Le Film d'Art.	50
II.2.3.2. Esthétique feuilletonesque.	51
III. Stylistique des films à épisodes.	55
III.1. Mélange générique et hétérogénéité.	56
III.2. Degrés d'hétérogénéité au sein des <i>Gaz Mortels</i> .	58
III.2.1. Hétérogénéité générique et thématique.	59
III.2.2. Hétérogénéité spatiale.	60
III.2.3. Hétérogénéité stylistique.	61
III.2.3.1. Dangers en mouvement, effet de vitesse et mise en parallèle.	62
III.2.3.2. ...« supérieures même à ce qu'on fait en Amérique de mieux ».	64
III.3. Imaginaire feuilletonesque et culture de guerre.	65

IV. Un contexte en filigrane : la guerre de 1914-1918.	67
IV.1. Un film patriotique.	70
IV.2 Culture de guerre et acceptation.	73
IV.2.1. Systèmes de représentations propres à la Grande Guerre : haine culturelle, patriotisme défensif et banalisation de la violence.	73
IV.2.1.1 Le brouillard sur Ypres...	77
IV.2.1.2. Abel Gance et la culture de guerre.	80
IV.3. Représentations et non-représentations.	84
IV.3.1. Non-représentation du conflit.	84
IV.3.2. Non-représentation de l'ennemi.	85
IV.3.2.1. Ennemis extérieurs, ennemis intérieurs.	86
IV.3.2.2. Peur de la contamination.	89
IV.3.2.3. Animalisation.	95
IV.3.2.4. Alternance et vectorisation spatiale des dangers.	97
IV.4. Des nuées dérivantes aux dérives de la science : premier conflit industriel et inquiétudes face aux progrès scientifiques.	101
V. Science sans conscience... ?	103
VI. Conclusion.	108
VII. ANNEXES.	109
VII.1. Découpage technique partiel des <i>Gaz Mortels</i> .	110
VII.2. Extraits des écrits manuscrits d'Abel Gance (Carnet 4).	155
VII.3. Descriptif des photographies disponibles au département des Arts du Spectacle (BnF).	165
VII.4. Résumé de <i>La Zone de la mort</i> .	168
VII.5. Coupures de presse.	170
VII.6. Fiches détaillées des Fonds Philippe Esnault et Abel Gance à la BiFi (Cinémathèque Française).	173
VIII. Bibliographie	175
VIII.1. Sources.	175
VIII.2. Littérature secondaire.	177

I. Introduction, présentation de l'objet d'étude et problématique.

I.1. Introduction

Les Gaz mortels... Un titre de roman-feuilleton ? Un récit de science folle ? L'histoire d'une nouvelle arme au potentiel dévastateur ?... Un peu de tout cela en effet, en plus d'être le plus souvent une obscure notice figurant dans les filmographies d'Abel Gance.

De quoi retourne-t-il donc ?

Il s'agit d'une production du Film d'Art aux moyens modestes tournée en Provence en janvier 1916¹ et sortie le 1^{er} septembre 1916², en plein milieu de la Première Guerre mondiale, œuvre d'un Abel Gance alors relativement débutant dans le milieu cinématographique, et pas encore fixé sur le mode d'expression qui servirait au mieux ses ambitions artistiques³. Ce film a fait l'objet d'une restauration et a été projeté en juillet 2006 au festival « Il cinema ritrovato » de Bologne⁴. Il n'est pour l'instant pas édité, et la seule copie consultable se trouve aux dépôts de la Cinémathèque Française près de Paris.

A ce stade, une question s'impose : *pourquoi* étudier ce film ? L'idée ne sera pas ici de réhabiliter un film oublié dans le panthéon gancien⁵. Tout en n'évacuant nullement de notre questionnement la problématique essentielle de « l'auteur », puisque comme nous le verrons celle-ci a très probablement contribué à la mise à l'écart de notre objet d'étude, nous nous centrerons plus particulièrement sur le contexte social et culturel particulier dans lequel *Les Gaz mortels* a été produit.

Avant de développer plus précisément notre approche de ce film, il convient de présenter celui-ci plus clairement puis d'en résumer l'intrigue de façon détaillée⁶, point fondamental

¹ ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p.59.

² VÉRAY Laurent (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, Paris, AFRHC / FCAFF, 1895, n°31, octobre 2000, p.326.

³ CAROU Alain, « Le celluloïd et le papier. Les livres tirés des films d'Abel Gance », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards, op.cit.*, pp.104-105.

⁴ PITHON Rémy, « Il cinema ritrovato 2006, Bologne, 1^{er}-8 juillet 2006 ; Le giornate del cinema muto 2006, Sacile, 6-14 octobre 2006 », in *1895*, n° 51, mai 2007, p.124.

⁵ Ainsi que met en garde Michèle Lagny, qui incite le chercheur à éviter les critères de normativité et de hiérarchisation qui mènent à privilégier les « grands auteurs », les classiques de l'histoire du cinéma ou « la "découverte rare" d'un chef-d'œuvre inconnu, d'un cinéaste à réhabiliter » (LAGNY Michèle, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 136).

⁶ On trouve de brefs résumés des *Gaz Mortels* dans divers écrits de Laurent Véray, mais celui-ci ne tient compte que de la seconde partie, située en France, puisque son propos est plus spécifiquement centré sur les aspects du

dans le cas d'une œuvre non-éditée. Pour plus de précisions, nous renvoyons à notre découpage partiel présenté en annexe VII.1.⁷

I.2. Fiche technique, détails préliminaires et résumé détaillé des *Gaz Mortels*.

Nous reproduisons ici intégralement la fiche technique établie par Éric Le Roy en 2000⁸ ; la filmographie d'Abel Gance que ce chercheur a établie résulte de la confrontation d'un maximum de sources qui la rendent aussi complète que possible.

Les Gaz Mortels

Réalisation et scénario : Abel Gance

Directeur de la photographie : Léonce-Henri Burel, Louis Dubois

Production : Le Film d'Art, Louis Nalpas

Éditeur : Pathé Frères

N° de Catalogue Pathé : 7706

Date de sortie (Paris) : 1^{er} septembre 1916

Interprètes : Léon Mathot (Mathus), Émile Keppens (Edgar), Doriani (Ted), Henri Maillard (Hopson), le petit Fleury (André), Maud Richard (Maud), Germaine Pelisse (Olga)

Ayant droit : Société des auteurs et compositeurs dramatiques (succession d'auteur)

Sauvegarde-restauration : Cinémathèque française

Autre titre : *Brouillard sur la ville*

1380 ou 1440 m.

Signalons que *Les Gaz mortels* a été désigné sous plusieurs titres successifs avant d'être nommé ainsi lors de sa sortie par la société exploitante⁹. Outre *Brouillard sur la ville*, il est

film renvoyant à la Première guerre mondiale. Dans la monographie qu'il consacre à Abel Gance en 1983, Roger Icart publie un résumé des *Gaz Mortels* qui élude lui aussi la 1^{ère} partie texano-mexicaine (ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, *op.cit.*, pp.69-70). Enfin, notons que nous tombons nous aussi partiellement dans ce « travers », puisque la seconde partie du métrage a été plus scrupuleusement détaillée lors du visionnement de la copie, notre problématique de départ étant d'abord axée sur les représentations de la science, lesquelles apparaissent surtout dans la deuxième moitié du film.

⁷ Afin d'éviter de lourdes et inutiles périphrases, certaines expressions ont été à l'occasion directement reprises de nos notes personnelles ou des intertitres du film.

⁸ LE ROY Éric, « Filmographie », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, *op.cit.*, p.326. Nous précisons plus loin le métrage du film auquel nous avons eu accès.

⁹ ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, *op.cit.*, p.21 (extrait d'une interview donnée par Abel Gance au magazine *Pour Vous* parue le 7 février 1929).

possible de trouver le même film (dans un état plus ou moins achevé) sous les titres préalables et légèrement variables de *Brouillard Rouge* et *Brouillard de mort*¹⁰, qui renvoient tous à la seconde partie du film, centrée sur la création de gaz de combat et la catastrophe qui s'ensuit. Signalons d'emblée que toute la première partie du film semble presque complètement déconnectée de cette seconde intrigue, le propos étant très différent, ainsi que nous pourrons l'observer dans le résumé que nous proposons ci-après ; il sera question de cette bipartition plus loin dans ce travail.

Pour préciser brièvement le contexte de production du film, nous pouvons indiquer qu'autour de 1913, suite à des difficultés financières, Le Film d'Art diversifie sa production et s'élargit à l'actualité ; le soin esthétique des débuts est néanmoins toujours présent, mais la maison ne produit plus de films aussi prestigieux que lors de ses débuts en 1908¹¹. Pendant la guerre, le directeur artistique du Film d'Art, Louis Nalpas, institue un certain standard de production dans le cinéma français de la période en même temps qu'il manifeste un souci esthétique certain et fait confiance à de jeunes réalisateurs comme Abel Gance, malgré les relations souvent houleuses entre les deux hommes, le réalisateur ne respectant pas toujours ses engagements¹².

I.2.1. Résumé détaillé des *Gaz Mortels*.

Hopson, un savant français réputé, installé temporairement au Texas dans le cadre de ses recherches en médecine et en chimie, et son aide-préparateur, le chimiste américain Mathus, sont tous deux au travail dans leur laboratoire, occupés à manipuler des serpents [début à 28,8 mètres].

Le fils d'Hopson, Jean, est quant à lui resté en Europe et veille sur son petit André [début à 41,7 mètres].

Au Texas, Mathus se charge d'écrire une lettre à leur fournisseur en serpents ; les deux savants sont mécontents de n'avoir toujours pas reçu le dernier envoi prévu [fin à 83,0 mètres].

¹⁰ BnF, Arts du Spectacle, 4°-COL-36/34 et 4°-COL-36/600 (il s'agit d'un des carnets personnels du réalisateur et d'une liste dactylographiée peu achevée des cartons du film ; voir notre chapitre I.4.3 pour une présentation de ces sources).

¹¹ GIRGIEL Florence, « Le Film d'Art en 1913 : le souci de la perfection », in Thierry Lefebvre et Laurent Mannoni (dir.), *L'Année 1913 en France*, Paris, AFRHC, 1895, hors-série, octobre 1993, p.121.

¹² ALBERA François et GILI Jean A. (dir.), *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, Paris, AFRHC / Cineteca Bologna, 1895, n°33, juin 2001, pp.298-300 ; ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, *op.cit.*, pp.56-59 et 69-73. Voir également les propos que Gance tient à ce sujet dans ses carnets d'époque, dont une partie est retranscrite dans l'annexe VII.2.

Au Mexique, nous découvrons le fournisseur en question : Ted, un ivrogne qui exploite et brutalise une innocente jeune fille, Maud. Après avoir lu le contenu de la lettre venant du Texas, il force Maud à aller chasser les serpents à sa place, et la saoule dans ce but. La jeune fille rentre bredouille et est rudement réprimandée. Elle prend la lettre écrite par Mathus et, secrètement, écrit au dos un appel au secours désespéré [fin à 266,3 mètres].

Installés sur leur luxueuse terrasse au bord de l'eau, Hopson et Mathus reçoivent le message en retour et décident d'aller secourir Maud [fin à 290,3 mètres].

Arrivés au Mexique, après une bagarre entre Mathus et Ted, les deux savants arrachent Maud aux griffes de celui-ci, qui reste furieux, et ramènent la jeune fille dans leur propriété texane [fin 435,7 mètres]. Maud entre à leur service comme servante de laboratoire ; elle n'est pas indifférente à Mathus. Se poursuivant dans le parc, les deux jeunes gens arrivent jusqu'à la véranda où se trouve Hopson, l'air très absorbé ; ils s'approchent de lui et Hopson tend à son assistant un journal qui fait mention de la prochaine déclaration de guerre en Europe. Tous sont très affectés par la nouvelle [fin à 521,8 mètres].

En France, Jean Hopson, le fils du savant, se retrouve mobilisé. Il confie à contrecœur son petit André à son cousin Edgar et à la femme de celui-ci, Olga. Jean envoie un télégramme à son père pour l'avertir de la situation ; Hopson père décide alors de rentrer [fin à 535,9 mètres].

Chez Edgar et Olga... Ceux-ci sont des petit-bourgeois vulgaires qui maltraitent André avec un plaisir sadique. Lorsqu'ils apprennent par leur bonne catastrophée que le professeur Hopson est à leur porte sans avoir préalablement annoncé sa venue, ils s'empressent de sauver les apparences. Au cours de la conversation, Maud fait naïvement part de sa situation de fugitive à Olga et lui montre un billet inquiétant écrit par Ted ; Olga semble sournoisement intéressée par ce détail. Hopson fait part de son intention de reprendre André afin que Maud s'en occupe ; Olga est scandalisée. Après le départ du groupe Hopson, le couple malintentionné élabore des plans de vengeance, furieux de voir disparaître une précieuse source de revenus ; ils contactent Ted par lettre, afin de se débarrasser de l'encombrante Maud [fin à 612,4 mètres].

Un an plus tard, à Paris, dans le nouveau laboratoire qui lui a été gracieusement fourni par le gouvernement, Hopson continue ses recherches. A son bureau, il reçoit une lettre officielle du Ministère de la Guerre qui fait appel à son patriotisme pour trouver, dans le climat actuel, une réponse chimique plus puissante que les terribles gaz asphyxiants utilisés par les ennemis. Hopson est accablé et rédige une lettre expliquant qu'il ne pourra jamais trouver des formules de mort, lui qui travaille pour le bien de l'humanité. C'est alors qu'il reçoit un télégramme

officiel l'informant du décès de son fils Jean, mort d'une pneumonie due à ces gaz. Hopson réfléchit à ce qu'il vient d'écrire et, l'air hagard, déchire son brouillon pour certifier au ministre dans une autre missive qu'il se met au travail dès le soir même pour trouver des vapeurs plus toxiques [fin à 685,7 mètres].

Alors que Mathus et Maud se courtisent dans le nouveau laboratoire, Hopson entre dans la pièce et les informe de la situation ; ils sont vivement touchés. Mathus semble lui promettre quelque chose tandis que le petit André pénètre dans la pièce ; on fait de Maud sa nouvelle maman [fin à 715,7 mètres].

Edgar et Olga apprennent de leur côté la nouvelle à travers la rubrique nécrologique du journal. Ils ricanent, et réalisent qu'ils seraient les seuls héritiers d'Hopson si André venait à mourir ; encore une fois, Maud est perçue comme bien encombrante... C'est à ce moment que Ted est annoncé par la bonne. Ils s'unissent tous trois pour se venger chacun du tort qui selon eux leur est fait [fin à 769,0 mètres].

Deux mois après, le gouvernement fournit à Hopson une modeste usine éloignée de toute habitation ; on se met rapidement au travail. A l'arrivée d'Hopson au laboratoire, Mathus veut lui montrer le résultat de ses dernières recherches, sur lesquelles il a passé trois nuits : un contrepoison utile dans le cas où leurs vapeurs toxiques seraient volées par les ennemis. Chacun revêt son masque de protection ; la démonstration est concluante, même si Hopson semble émettre quelques réserves [fin à 836,9 mètres].

A force d'insister, Edgar a réussi à se faire engager dans l'usine par son oncle, à titre de contremaître. Tandis que les deux savants partent de l'usine, Edgar est rejoint par Ted avec lequel il planifie un mauvais coup ; il en informe implicitement Olga dans une lettre, lui demandant de faire sa part de son côté quant au petit André, la renseignant sur les « qualités » particulières d'un certain serpent. Edgar explique son plan à Ted dans une salle contenant les vannes des tuyaux de gaz : fixer un tuyau souple à l'arrivée de gaz, raccorder ce tuyau à la serrure du laboratoire des savants, et ainsi les gazer progressivement, sans échappatoire possible puisque les issues auront préalablement été barricadées. Les deux malfrats semblent satisfaits de leur idée [fin à 904,6 mètres].

Quelque temps plus tard, Hopson et Mathus sont affairés dans le laboratoire de l'usine, tandis que Ted et Edgar arrivent derrière les volets de la fenêtre, barricadant ceux-ci. Edgar va dans la salle des tuyaux, coupe le téléphone et se charge de mettre la suite du plan à exécution : il fixe le tuyau souple à la serrure [fin à 964,1 mètres].

Au même moment, à Paris, Olga qui dîne chez Maud est décidée à agir. Elle se tient aussi mal que précédemment, le petit André a l'air de s'ennuyer fortement [fin 975,9 m].

A l'usine, Edgar est toujours penché sur la serrure, l'air inquiet. Il ouvre la vanne d'arrivée du gaz et surveille la montée de l'aiguille du compteur, qui atteint un seuil critique. A l'intérieur du laboratoire, Mathus remarque soudainement avec horreur cette « fuite » de gaz, il en avertit Hopson, lequel semble mieux conserver son sang-froid. Les deux savants mettent leur masque et se dirigent vers la porte d'où provient le jet de vapeur toxique. Ils se rendent compte peu après que la fenêtre est condamnée et que le téléphone est coupé. Les deux hommes paraissent désespérés, Mathus est complètement paniqué. De l'autre côté de la porte, Edgar, qui surveille la situation, arrache par mégarde la base du tuyau souple ; les gaz commencent donc aussi à se répandre dans la salle des tuyaux. Edgar ne tarde pas à s'en apercevoir ; il est horrifié et sent qu'il commence à suffoquer, il s'applique un mouchoir sur le nez et tente, sans effet, de boucher l'ouverture d'où s'échappent les gaz. Pendant ce temps, Mathus réalise en inspectant la porte de plus près que cette fuite a été organisée spécialement pour les éliminer. De l'autre côté de la porte, Edgar fuit le local des tuyaux [1022,8 mètres].

Chez Maud, celle-ci, accompagnée d'André et d'Olga, pénètre dans un laboratoire attenant au salon. Olga reste dans cette pièce pour, dit-elle, en regarder les curiosités, tandis qu'André et Maud gagnent la chambre de l'enfant. Olga essaie pendant ce temps de repérer le serpent venimeux mentionné dans la lettre d'Edgar [fin à 1064,4 mètres].

Les gaz s'échappent maintenant d'une sorte de cheminée interne à l'usine ; les ouvriers paniqués courent se munir de masques, avec des gestes d'étouffement. Edgar passe devant cette « cheminée ». Les savants sont toujours bloqués dans leur laboratoire. Tandis que Ted examine la voiture d'Hopson parkée à l'extérieur, il aperçoit la fuite des gaz. Courant chacun de leur côté, Ted et Edgar se rejoignent, affolés ; le second raconte brièvement le problème au premier et dit que tout va sauter ; ils fuient [fin à 1096,2 mètres]. Les deux savants arrivent finalement à faire céder la porte de leur laboratoire et sortent dans l'épais brouillard qui emplit la salle attenante. En voyant le compteur de gaz dans la salle des tuyaux, ils se rendent compte que l'usine va sauter sous peu. Mathus essaie vainement de bloquer la sortie du gaz, puis ils sortent de la pièce et se frayent un chemin à travers l'usine remplie de vapeur. Ted et Edgar, qui ont pris la voiture d'Hopson, se retournent vers l'arrière, épouvantés ; même chose pour Hopson qui sort de l'usine, Mathus doit l'entraîner plus loin. Les savants s'aperçoivent que la voiture a été volée, ils s'enfuient en voyant les gaz progresser vers eux [fin à 1129,5 mètres].

Olga et Maud sont dans le laboratoire intermédiaire, la jeune fille sort pour faire servir le café. Olga attend que Maud se soit éloignée et regarde discrètement dans la chambre d'André. Celui-ci dort paisiblement. Elle se dirige alors vers la cage du serpent qu'elle a observé précédemment, mais par peur du reptile, elle fait tomber le dessus de la cage ; le serpent en

sort lentement et se dirige progressivement vers la porte de la chambre d'André. Son méfait accompli, Olga revient dans le salon / salle à manger pour prendre le café, l'air faussement affable [fin à 1165,6 mètres].

L'usine est toujours fumante, les deux savants l'observent à distance. Ils se rendent compte qu'ils sont trop loin de toute habitation pour espérer trouver du secours. Gestes emphatiques et résignés d'Hopson, terreur de Mathus devant l'ampleur de la catastrophe [fin à 1175,8 mètres].

Chez Maud, Olga boit une petite liqueur dans un semblant de tranquillité, tandis que le serpent passe maintenant l'entrebâillement de la porte d'André [fin à 1185,1 mètres].

Hopson, terrifié, vient de réaliser que les gaz sont poussés par le vent du nord et qu'en moins d'une heure ils seront sur la ville. Mathus est toujours plus horrifié, jusqu'à ce qu'il ait une idée : ses fusées contrepoison pourraient contrer les gaz. Le jeune homme se glisse courageusement dans l'usine alors qu'une explosion s'y produit, parvient au laboratoire, prend dans l'armoire plusieurs fusées et revient péniblement vers Hopson. Mathus dit qu'il reste une chance de sauver la ville : il faut qu'il passe à travers le nuage de gaz afin de disposer ses fusées de l'autre côté, et ainsi le rendre inoffensif. Hopson grimpe sur la colline et se juche sur un promontoire pour voir la scène, tandis que Mathus va chercher un cheval à l'écurie [fin à 1248,9 mètres].

André dort toujours. Le serpent pénètre dans la chambre [fin à 1254,6 mètres].

Mathus arrive à cheval sur la route, son masque sur le visage et ses fusées sous un bras. Edgar et Ted roulent toujours, mais il semble y avoir un problème sur le tableau de bord [fin à 1260,6 mètres].

Le serpent progresse dans la chambre d'André, passant sur un jouet à terre et s'introduisant à travers les barreaux inférieurs du lit de l'enfant. Les deux femmes bavardent toujours dans le salon [fin à 1274,4 mètres].

Edgar et Ted sont tombés en panne, ils sont furieux. Une nappe de gaz arrive, Edgar en avertit Ted qui a la tête plongée dans le moteur. Tandis que le brouillard les enveloppe, les deux hommes se rejettent les responsabilités de la situation et meurent asphyxiés en se battant. Mathus continue à galoper sur la route ; il rejoint bientôt les cadavres des malfrats, il a un geste vengeur de la main en passant à côté d'eux. Pendant ce temps, le brouillard ne cesse de se rapprocher de la grande ville... [fin à 1307,7 mètres].

Le serpent progresse sur le couvre-lit, André dort toujours. Au salon, Olga profite d'un moment d'inattention de Maud pour écouter à la porte de droite menant au laboratoire

intermédiaire, inquiète. Maud est soucieuse en voyant le reflet du manège d'Olga dans un miroir, mais celle-ci la rassure [fin à 1333,2 mètres].

Mathus, toujours à cheval sur la route, s'apprête à entrer dans le nuage de gaz [fin à 1345,2 mètres].

Olga s'est remise à boire son digestif. Elle perd un billet que Maud ramasse : il s'agit de la lettre d'Edgar, qui révèle les intentions malveillantes du couple. Maud est effarée, les deux femmes se battent devant la porte de droite, alors qu'André dort et que le serpent progresse sur l'oreiller [fin à 1361,9 mètres].

Mathus a enfin pris de l'avance sur le nuage ; il dispose ses fusées face au nuage et les allume. La ville est sauvée ! Extrême satisfaction de Mathus [fin à 1387,3 mètres].

Des domestiques interviennent pour séparer les deux femmes, Maud parvient à s'introduire par la porte ; elle parcourt le laboratoire intermédiaire de part en part, pénètre dans la chambre d'André et se précipite à son chevet pour enlever le serpent de l'oreiller et vérifier s'il y a eu morsure. Elle prend ensuite l'oreiller, le jette sur le reptile et piétine le tout. Au salon, Olga est maîtrisée. On appelle la police, Olga est rapidement menottée [fin à 1409,0 mètres].

Le nuage rendu inoffensif passe au-dessus de la ville [fin à 1420,5 mètres].

Hopson, Mathus, Maud et André sont réunis en une « photo de famille ». Mathus semble demander Maud en mariage [FIN à 1431,4m].

I.3. Problématique.

Les Gaz mortels est tourné début 1916, une année qui marque un tournant à divers niveaux : dans la radicalisation de la guerre et dans le contexte social et culturel de l'époque¹³, dans le champ du cinéma qui s'institutionnalise autour de 1915¹⁴, et enfin dans l'orientation du réalisateur Abel Gance, qui est à cette époque à la croisée des chemins entre le théâtre et le cinéma et va se diriger vers le second¹⁵.

¹³ Pour ce qui est du changement des représentations entre 1916 et 1917, des failles dans la mobilisation culturelle française se faisant sentir pendant l'année « de transition » 1916 alors que la gravité d'un conflit sans précédent ne peut plus être occultée de la même manière qu'en 1914, voir GERVEREAU Laurent, *Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2003 [2000], p.129 ; AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, « Violence et consentement : la "culture de guerre" du premier conflit mondial », in Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, p.254.

¹⁴ GAUDREAULT André et GUNNING Tom, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? », in Jacques Aumont, André Gaudreault, Michel Marie (dir.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Colloque de Cerisy – Publications de la Sorbonne, 1989, p.53.

¹⁵ ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, op.cit., p.69 ; CAROU Alain, « Le celluloïd et le papier. Les livres tirés des films d'Abel Gance », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, op.cit., p.103.

Ainsi, il nous paraît particulièrement productif de partir des *Gaz Mortels* comme « étude de cas » afin d'étudier divers moments-clés et de revenir au film pour voir comment ceux-ci peuvent s'y retrouver cristallisés sous diverses formes. Nous nous intéresserons donc tant à des questions historiographiques, stylistiques qu'historiques, en nous focalisant dans ce dernier point sur la question des représentations. On pourra reprocher à notre étude de pêcher par éclectisme ; cependant, ainsi que nous pourrons le voir dans la partie historiographique de ce travail, au vu des maigres recherches qui ont paru jusqu'à ce jour à propos des *Gaz Mortels*, il nous paraît important de développer un maximum de pistes autour de cette œuvre, pistes qui ne demanderont qu'à être approfondies dans des études plus spécifiques.

Enfin, nous ne pourrons aborder les questions de production, de diffusion et de réception du film ; trop peu de sources sont disponibles, d'autant que ces questions déborderaient largement le cadre de cette étude.

Ce travail s'articulera en deux temps principaux.

Premièrement, les interrogations liées à l'objet même : pourquoi *Les Gaz Mortels* est-il un film si peu étudié ? difficultés d'accès aux sources ? identité générique floue et peu légitimée ? thématique et stylistique n'entrant pas dans la figure d'auteur que Gance s'est créée et qui a été reprise et diffusée par la suite ?

Dans un second temps, le contexte de production particulier du film et les représentations qui y sont rattachées : la « culture de guerre » propre à la Première guerre mondiale, l'impact psychologique des nouvelles armes comme les gaz, leurs représentations ainsi que celles plus généralement des scientifiques et des progrès de la science.

Ainsi, après une introduction générale au film puis une présentation des sources et de la méthodologie appliquée dans le cadre de cette recherche, nous relèverons le relatif oubli des *Gaz Mortels* dans les études s'intéressant à l'œuvre d'Abel Gance, à travers un bilan historiographique de la question. En nous interrogeant sur la légitimité culturelle probablement contestée du film qui nous intéresse, surtout en regard du statut d'auteur d'Abel Gance, nous discuterons de son identité générique, et principalement de son lien à certains genres alors contemporains dont il semble s'inspirer sur le plan stylistique et thématique, parmi eux les films policiers et les films à épisodes. Un aperçu des filiations entre la tradition du roman-feuilleton et le développement des films à épisodes dans les années 1910 nous permettra d'aborder plus particulièrement la stylistique particulière des *Gaz Mortels* en nous attardant sur les niveaux d'hétérogénéité repérables dans cette œuvre.

Ensuite, nous nous intéresserons plus particulièrement au contexte de production du film, celui de la Première guerre mondiale, afin de pouvoir évoquer les diverses représentations - externes et/ou internes aux *Gaz Mortels*- pouvant être rattachées à une certaine « culture de guerre » propre à l'époque et étudier plus précisément le cas des gaz de combat et le traumatisme durable que cette nouvelle arme a engendré au sein de la population malgré sa relative inefficacité tactique. De là, nous pourrions brièvement évoquer la thématique plus générale des peurs face aux avancées de la science. En effet, la Première guerre mondiale, premier conflit industriel et qui a donc eu un large recours à la science, a pu d'une part cristalliser ces questions et renouveler certaines craintes ; d'autre part, l'intérêt manifeste de Gance pour cette thématique, et pas uniquement à travers le film qui sert de fil conducteur à cette étude, mérite que cette piste soit lancée, même si ce point ne sera pas approfondi dans le présent travail. Nous parlerons donc rapidement des diverses traditions de représentation de la science et des scientifiques, les mettant en lien avec celles présentes dans *Les Gaz mortels*, tout en nous permettant quelques analyses comparatives avec *La Zone de la mort*, que Gance tournera un peu plus tard¹⁶.

I.4. Présentation des sources et méthodologie.

Les recherches liées à ce travail ont été menées dans divers lieux d'archives, la plupart d'entre eux se trouvant à Paris : à la Cinémathèque Française (aux dépôts du Fort de Saint-Cyr et à la Bibliothèque du Film –BiFi- sur le site de Bercy) et au Département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque nationale de France (BnF site Richelieu). D'autres sources ont été consultées à la Bibliothèque Cantonale Universitaire sur le site de Dorigny à Lausanne (BCUD), ou nous ont été transmises par Philippe Ney.

I.4.1. Dépôts de la Cinémathèque Française, Fort de Saint-Cyr.

Le matériau filmique des *Gaz Mortels*, la source principale de cette recherche, n'est pas édité et ne se trouve physiquement qu'à la Cinémathèque Française ; ainsi, il nous a fallu aller

¹⁶ Nous n'aborderons ce film aujourd'hui perdu que par la bande, car son contexte de production est différent de celui des *Gaz Mortels*. En effet, la culture de guerre et ses représentations changent au cours de l'année 1916 avec les batailles de Verdun et de la Somme, et *La Zone de la mort* est de 1917. De plus, une brouille entre Louis Nalpas et Gance a retardé le projet. Pour plus de détails sur ce film, se référer aux considérations développées par Roger Icart : ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, *op.cit.*, pp.59, 73, 82, 99-101 ; voir aussi notre retranscription d'extraits du Carnet 4 en annexe VII.2. ainsi que le résumé du film en annexe VII.4.

le consulter directement sur rendez-vous aux dépôts de cette institution au Fort de Saint-Cyr, sur visionneuse.

La date de tournage et de sortie du film est 1916¹⁷. Il convient cependant de préciser que la source à laquelle il est possible d'avoir accès est une *restauration* du film¹⁸, effectuée par Claudine Kaufmann à la Cinémathèque Française d'après un découpage des *Gaz Mortels* conservé à la Cinémathèque de Toulouse, et présentée dans le cadre du festival « Il cinema ritrovato » qui s'est tenu à Bologne à l'été 2006¹⁹, ainsi que nous l'avons dit en introduction. Quelques informations sur la genèse de cette copie de 2006 nous sont fournies par les cartons informatifs présents au début de ladite copie :

« Les Gaz mortels » a été restauré par la Cinémathèque française en 2006 à partir d'un élément de duplication positif issu du négatif original. Ces matériaux ne comportaient pas d'intertitres, et les amorces d'origine indiquant leur emplacement futur, ainsi que l'ordre définitif du montage image, avaient été coupées. En l'état, ce montage présentait de nombreuses incohérences visuelles et narratives. [-18,8 mètres].

La Cinémathèque de Toulouse a mis à disposition le découpage avant tournage écrit par Abel Gance, déposé dans ses collections. Ce document a rendu possible la restauration, qui a consisté à rédiger un nouvel intertitrage et à effectuer un montage plus conforme au projet du réalisateur. [-7,9 mètres]²⁰.

Signalons que le découpage présent dans les collections de la Cinémathèque de Toulouse est le *seul* document que cette institution possède au sujet de ce film. Après réflexion, il nous a paru peu pertinent dans le cadre de ce travail de se rendre sur place pour étudier cette source dans une visée comparative entre la copie visionnée et le découpage des années 1910 ; une telle étude friserait la tautologie, puisque le montage de la copie de 2006 a été guidé par cet unique document, en l'absence de résumé du film ou d'autre copie complète et montée²¹.

¹⁷ LE ROY Éric, « Filmographie », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, op.cit., p.326 ; ICART Roger, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, op.cit., pp.59-61.

¹⁸ Toutes les indications suivantes concernant l'archéologie de la copie physique nous ont été transmises en mai 2009 par Christophe Gauthier, conservateur de la Cinémathèque de Toulouse, via le Prof. Laurent Guido ; que le premier soit ici chaleureusement remercié de ces informations précieuses, et le second de l'avoir contacté de notre part.

¹⁹ PITHON Rémy, « Il cinema ritrovato 2006, Bologne, 1^{er}-8 juillet 2006 ; Le giornate del cinema muto 2006, Sacile, 6-14 octobre 2006 », in *1895*, n° 51, mai 2007, p.124.

²⁰ Au sujet du métrage utilisé dans cette étude, voir nos explications *infra*.

²¹ Ce pourrait néanmoins être tout à fait intéressant dans le cadre d'une recherche plus strictement orientée dans une perspective d'archéologie du film.

Nous pourrions néanmoins nous appuyer sur l'extrait qu'en publie Roger Icart dans son ouvrage de 1983²².

Une question se pose à propos de la formulation de l'intertitre « plus conforme au projet du réalisateur » ; plus conforme à la copie d'époque ? plus conforme à ce qu'Abel Gance aurait virtuellement pu souhaiter faire ? Il est difficile de se prononcer, puisque nous ne connaissons pas la ou les copies ayant circulé en 1916²³, mais Christophe Gauthier nous précise que cet intertitre indique seulement que la restauration du film s'est appuyée sur le découpage fait par Abel Gance, et donc supposé plus proche de ses souhaits.

Cette copie restaurée est muette avec intertitres français, en 35mm, en trois bobines ; elle est en bon état. La référence de la Cinémathèque Française l'indique comme complète et précise qu'elle fait 1462 mètres²⁴. Notre découpage technique²⁵ se termine quant à lui à 1434,4 mètres ; ceci s'explique par le fait que la technicienne chargée de nous aider dans la manipulation de la pellicule au Fort de Saint-Cyr, Laure Marchaut, nous a conseillé de ne pas comptabiliser les amorces et de mettre le compteur de métrage à zéro sur le titre du film, c'est-à-dire 23,8 mètres après le premier carton informatif de la Cinémathèque Française au sujet de la copie.

Sachant qu'il ne nous serait pas possible d'accéder plus de deux ou trois journées aux dépôts de la Cinémathèque Française, il nous a paru indispensable de faire un découpage technique du film que nous avons pu consulter²⁶, afin de pouvoir travailler précisément sur cette copie même sans y avoir accès régulièrement. Précisons d'emblée que notre découpage n'est pas intégral : en effet, les coûts de visionnage ainsi que le temps qui nous était imparti (l'un conditionnant l'autre) nous ont forcée à laisser de côté certains passages. De plus, la problématique que nous pensions développer avant le visionnage effectif du film s'orientait principalement sur les représentations de la science et les dérives de celle-ci à la façon des films de savants-fous ; or, après réflexion, il nous a paru peu pertinent de continuer dans cette voie puisque *Les Gaz mortels*, s'il montre bien une science détournée de son usage premier, ne se centre pas exclusivement sur ce sujet et se montre très productif à d'autres niveaux

²² ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, op.cit., pp.89-93. Nous discuterons de l'origine de cette source dans le chapitre consacré à l'historiographie.

²³ Au sujet de la question presque insoluble des versions originales, voir LAGNY Michèle, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992, pp.251-253.

²⁴ Nous reprenons ici les indications qui figurent sur le contrat de visionnage qui nous a été envoyé par cette institution.

²⁵ Annexe VII.1.

²⁶ Dans un souci d'exactitude, afin de ne pas biaiser par des souvenirs non-vérifiables les notes descriptives prises sur place, celles-ci n'ont été corrigées qu'au minimum.

d'analyse. Mais ce premier angle d'approche a conditionné notre prise de notes et ce sont donc surtout les parties concernées par la thématique scientifique –soit la seconde partie du film- qui ont été détaillées prioritairement. Le découpage est néanmoins relativement complet, puisque seule manque la description détaillée de 540,6 mètres sur les 1434,4 mètres que fait le film, et que ces parties ont été résumées ainsi que leurs cartons systématiquement relevés.

I.4.2. Bibliothèque du Film, Cinémathèque Française.

Étonnamment, mais de façon assez significative comme nous pourrions le voir dans la partie historiographique de notre travail, presque aucun document ne concerne *Les Gaz mortels* dans le Fonds Abel Gance, si ce n'est un tableau citant le titre du film dans des documents ayant trait à un litige entre Gance et Pathé-Consortium dans les années 20²⁷. Le seul autre document mentionnant *Les Gaz mortels* se trouve dans un autre fonds, le Fonds Philippe Esnault²⁸. Il s'agit d'une correspondance entre Roger Icart et Philippe Esnault, contenant pour la majeure partie une série de questions qu'Icart adresse à Esnault en vue de la rédaction de son livre sur Gance qui paraîtra en 1960²⁹ ; nous ne disposons malheureusement que des lettres du destinataire, mais le fait que le chercheur semble s'intéresser aux *Gaz Mortels* sera un point intéressant à développer dans la partie historiographique de ce travail. En plus de ces deux sources, il existe un jeu de photographies liées au film, mais nous n'avons pu les consulter lors de notre séjour ; il nous est dès lors impossible d'en dire quoi que ce soit ici.

Au vu du peu de sources existantes concernant *Les Gaz mortels*, nous avons également relevé quelques documents concernant d'autres films de Gance pouvant potentiellement être mis en lien par la bande, de par leur thématique ou stylistique, avec le film qui nous intéresse : *Barberousse* (1917³⁰) et *La Zone de la Mort* (1917). Ces films ne seront pas abordés « de front », par souci de ne pas se disperser, par manque de documentation, et parce que le

²⁷ Cinémathèque Française, BiFi, GANCE 212-B62 ; tableau compris dans un courrier du 23 décembre 1921, faisant état des ventes en France et à l'étranger des films *Le Droit à la vie*, *Mater Dolorosa*, *La Dixième symphonie* et *La Zone de la mort* (*Les Gaz mortels* n'est indiqué que dans le second tableau, et n'est pas mentionné dans la lettre présentant les documents).

²⁸ Au sujet de Philippe Esnault, du Fonds qui lui est lié, ainsi que du Fonds Abel Gance, voir en annexe VII.6. la fiche technique proposée par la BiFi.

²⁹ ICART Roger, *Abel Gance*, Toulouse, Institut Pédagogique National, 1960, 210 pages.

³⁰ Tourné parallèlement aux *Gaz Mortels* (ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, op.cit., p.59). Pour des précisions sur *Barberousse*, se référer au même auteur, pp.59, 70-73. Pour les fiches techniques de *Barberousse* et *La Zone de la mort*, voir LE ROY Éric, « Filmographie », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, op.cit., pp.326-328.

contexte de production est très différent et relativement complexe dans le cas de *La Zone de la Mort* ainsi que nous l'avons dit précédemment.

I.4.3. Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du Spectacle.

Nous avons également été amenée à contacter cette institution, sachant qu'elle disposait elle aussi d'un fonds Gance³¹. Cette collection-ci provient de diverses sources qui l'ont augmentée au fil du temps (dons, vente publique...); elle est composée de 224 boîtes de format 4° et forme un ensemble extrêmement foisonnant. Pour cette raison, l'inventaire qui en a été fait en 1999 par Emmanuelle Toulet³² n'est établi que sommairement; ceci implique une approche quelque peu empirique des sources à disposition, mais cet inventaire est bien sûr un outil précieux pour s'orienter dans la masse de documents potentiellement disponibles, d'autant qu'il fournit lui aussi dans son avertissement quelques précisions quant au corpus.

La recherche de sources directement liées aux *Gaz Mortels* était une évidence; malheureusement, la BnF ne dispose pas de tels documents, à part les documents « annexes » comme les photographies de studio et de plateau du film³³, et une liste dactylographiée relativement peu achevée des cartons du film³⁴, curieusement classé dans l'inventaire sous les projets de films non réalisés³⁵. Rappelons qu'un découpage complet du film est néanmoins disponible à la Cinémathèque de Toulouse, et qu'il est le seul document sur *Les Gaz mortels* que cette institution possède³⁶.

Il était donc important de compléter ces lacunes par un maximum de documents autres pouvant comporter trace du film qui nous intéresse. La consultation des carnets personnels que Gance tenait à l'époque de la préparation et du tournage des *Gaz Mortels* nous semblait

³¹ Nous renvoyons ici à la description du Fonds effectuée par Noëlle Giret dans son article « Le Fonds Abel Gance à la Bibliothèque nationale de France », in *Abel Gance, Nouveaux regards*, Laurent Véray (dir.), *op.cit.*, pp.295-297. Notre description sommaire de cette collection est basée sur cette étude, ainsi que sur les indications contenues dans l'avertissement de l'inventaire Toulet dont il sera question ci-après.

³² *Collection Abel Gance (1889-1981)*, inventaire sommaire par Emmanuelle Toulet, Département des Arts du Spectacle, Bibliothèque nationale de France, 1999, 52 pages. Cote 017 INV. Cin 6.

³³ BnF, Arts du Spectacle, 4°-ICO-CIN-6238 (21 photographies). Voir en annexe notre descriptif de ces photographies, annexe VII.3.

³⁴ BnF, Arts du Spectacle, 4°-COL-36/600 (6 pages). Pour des raisons de droits, nous ne pouvons retranscrire intégralement un document; nous avons donc choisi de ne pas mettre d'extraits de celui-ci en annexe, car, au vu de sa brièveté, le contenu en deviendrait inintelligible; des passages en seront donc reproduits dans notre texte même.

³⁵ Le titre « Brouillard de mort » a peut-être pu porter à confusion, même si les titres préalables des *Gaz Mortels* -Brouillard Rouge, Le Brouillard sur la ville- semblent rendre le lien assez évident. Ce titre n'apparaît dans le Carnet 4 (voir description *infra*) qu'en date du 10 mai, ce qui porte à croire que le document dont il est question a été rédigé après le montage provisoire du film.

³⁶ Encore une fois, nous remercions Christophe Gauthier des précisions qu'il a pu nous fournir.

être fondamentale³⁷. De même, la correspondance de Gance avec diverses personnes liées au film de près ou de loin pouvait s'avérer également fructueuse ; et, dans la même optique que lors du dépouillement effectué à la Bibliothèque du Film, nous nous sommes aussi intéressée de façon non-systématique aux documents concernant quelques films (ou projets) tournés à la même époque, ou comprenant des thématiques approchantes de celles développées dans *Les Gaz mortels*³⁸.

Malheureusement, la fermeture momentanée imprévisible (car non-communicée extérieurement au lieu d'archive) du Fonds Gance entre autres fonds lors de notre séjour parisien a fortement conditionné nos recherches au sein de cette institution, et donc notre corpus de sources correspondant. Il nous a donc fallu faire des choix partiels et partiels, et dépouiller les sources qui ont pu nous être délivrées en un temps hélas très restreint. Il ne nous a ainsi pas été possible de consulter les Carnets 2 (1915-1916) et 3 (1915-1916)³⁹, ce qui est regrettable au vu des informations qu'il nous a été possible de trouver dans le Carnet 4 (1915-1917)⁴⁰ et qu'il aurait probablement été important de recouper⁴¹. Malgré l'étonnant « vide » des dossiers de l'opérateur Léonce-Henri Burel et de l'acteur Henri Maillard⁴², qui permet de penser, ainsi que l'indique Sylvie Dallet, que nous avons là « un témoignage partiel et comme

³⁷ Ces carnets, du moins celui que nous avons pu consulter, contiennent des considérations très diverses de Gance sur son travail et ses lectures, sur ses projets pour le théâtre ou le cinéma, sur ce qu'il pense ou attend du cinéma, ou encore à propos de sa santé fragile. Voir également ce qu'en dit brièvement Noëlle Giret (« Le Fonds Abel Gance à la Bibliothèque nationale de France », in *Abel Gance, Nouveaux regards*, Laurent Véray (dir.), *op.cit.*, p.296).

³⁸ Laurent Véray aborde certains de ces scénarios non-tournés des années 1910 dans plusieurs de ses écrits, ainsi dans son article « Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », in *Abel Gance, Nouveaux regards*, Laurent Véray (dir.), *op.cit.*, pp.22-24.

³⁹ Respectivement 4°-COL-36/32 et 4°-COL-36/33.

⁴⁰ 4°-COL-36/34. Les passages ayant trait de près ou de loin aux *Gaz Mortels* (dont les titres sont alors successivement *Brouillard Rouge*, *Brouillard sur la ville* et *Brouillard de mort*) sont situés entre les pages 21 et 68 du Carnet 4 : voir les notes de fin 1915 (non-daté, p.21), du 1^{er} mars 1916 (p.25), d'avril 1916 (p.29), du 10 avril 1916 (p.33), du 2 mai et du 10 mai 1916 (p.43), du 27 juillet 1916 (p.61), et du 20 août 1916 [non-paginé, p.68]. Se référer à l'annexe VII.2.

⁴¹ Notons que nous pourrions tout de même prendre appui sur les textes publiés par Roger Icart dans son recueil de sources : *Abel Gance. Un soleil dans chaque image*, Paris, CNRS Éditions / Cinémathèque Française, 2002, 290 pages. Cependant, les choix de cet auteur auront forcément été partiels, et les sources sont souvent référencées de manière incomplète ; ainsi, les textes des carnets ou d'autres écrits non-dactylographiés semblent tous confondus sous la référence floue de « notes manuscrites » se trouvant dans les Archives Abel Gance alors conservées à la Bibliothèque de l'Arsenal (l'ancien lieu du Département des Arts du Spectacle), et les notes dactylographiées reprenant certains passages du Carnet 4 -probablement en vue de la rédaction de l'autobiographie *Prisme* en 1930- ne sont pas vraiment mieux référencées, si ce n'est que l'ordre des carnets est spécifié par une lettre (actuellement un chiffre) (p.275). En outre, le mélange de documents d'époques diverses réunis de manière à recréer une chronologie de récit artificielle rend l'utilisation de ces sources assez difficile. Il conviendra donc d'utiliser cet ouvrage avec précaution. Les textes pouvant concerner *Les Gaz mortels* se situent aux pages 21 à 25 ; l'ouvrage comporte en outre trois photographies de plateau du film, dont deux sont référencées comme appartenant à la *Zone de la Mort*.

⁴² Cotes 4°-COL-36/183 et 4°-COL-36/390. Il s'agit en tout de trois lettres et billets anecdotiques datant de 1921, 1922 et 1956.

organisé par le cinéaste »⁴³, il aurait tout de même été intéressant de pouvoir vérifier ce que contenaient les dossiers à propos de Louis Nalpas⁴⁴ ou Charles Pathé⁴⁵ par exemple, pour ne citer que les personnalités.

Néanmoins, malgré le caractère quelque peu lacunaire de notre recherche, celle-ci nous permettra toutefois de dégager quelques pistes tout à fait intéressantes au sujet du style ou du contexte de production des *Gaz Mortels*. Afin de « l'étoffer » quelque peu, nous avons sommairement dépouillé quelques publications contemporaines du projet et du tournage des *Gaz Mortels*, afin de déterminer le contexte de représentations environnant Gance à cette époque.

I.4.4. Autres archives.

Sachant que Gance avait un intérêt certain pour les découvertes scientifiques qu'il découvrait à travers la presse et les actualités cinématographiques, qui lui permettaient de développer de nouvelles idées⁴⁶, il nous paraissait important de nous pencher sur la presse illustrée et de vulgarisation de l'époque, afin d'observer certaines tendances ou certains changements significatifs dans la représentation des gaz en 1915, c'est-à-dire pendant la préparation ou du moins la maturation du film, tourné en janvier 1916 rappelons-le⁴⁷. Les débats contemporains dans la presse généraliste auraient aussi été intéressants à dépouiller ; néanmoins, trouvant que cette recherche-ci excédait quelque peu les limites de notre mémoire, nous nous sommes basée sur les analyses d'Olivier Lepick⁴⁸. De même, la critique

⁴³ Sylvie DALLET, « Boîter avec toute l'humanité ou la filmographie gancienne et son golem », in *Abel Gance, Nouveaux regards*, Laurent VÉRAY (dir.), 1895, no 31, octobre 2000, p.58. Elle précise que « les éléments classés par Emmanuelle Toulet font curieusement l'impasse sur les collaborateurs les plus proches d'Abel Gance, réservant aux acteurs, aux hommes de lettres [...] et à certains politiques prestigieux [...] la quasi-totalité des chemises. Il semble peu vraisemblable qu'Abel Gance ait uniquement communiqué oralement avec ses collaborateurs les plus proches d'autant qu'il a souvent réemployé les mêmes équipes ». La maigreur des dossiers de Burel et Maillard, très étonnante (surtout dans le cas de Burel, un collaborateur fidèle sur une longue période !), accrédite parfaitement cette thèse. Notons enfin que dans son ouvrage de 1983, Roger Icart pointe déjà la piste d'un tri effectué par Gance (ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, op.cit., 1983, p.9).

⁴⁴ 4°-COL-36/419.

⁴⁵ 4°-COL-36/433.

⁴⁶ Laurent VÉRAY, « Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », in *Abel Gance, Nouveaux regards*, Laurent VÉRAY (dir.), op.cit., p.22-27.

⁴⁷ ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, op.cit., 1983, pp.59-61 ; KING Norman, *Abel Gance. A politics of spectacle*, London, British Film Institute, 1984, p.236.

⁴⁸ LEPICK Olivier, *Une guerre dans la guerre. Aspects tactiques et stratégiques du conflit chimique 1914-1918*, Genève, Institut universitaire de hautes études internationales, 1997, 680 pages.

cinématographique institutionnalisée ne s'étant pas mise en place avant novembre 1916⁴⁹, c'est-à-dire après la sortie du film, cette piste n'a pas été creusée.

Nous avons donc décidé de consulter deux parutions largement diffusées à l'époque, *L'Illustration*⁵⁰ et *Je Sais tout*, afin d'avoir une idée des représentations dominantes entourant l'apparition puis l'usage banalisé des gaz de combat. Rien ne permet de dire que Gance ait effectivement pu consulter ces revues quelque temps avant le tournage du film qui nous intéresse, mais la large distribution de celles-ci permet de repérer tout un contexte de représentations qui a très probablement touché le cinéaste de près ou de loin à cette époque. Nous avons bien conscience qu'il ne s'agit là que d'un « pointage » -d'autant que le dépouillement se limite à deux revues !- et qu'une étude bien plus sérieuse quant à la diffusion et à l'impact effectif de ces images devrait être menée. Il sera cependant possible à l'occasion de faire ressortir certains aspects intéressants en recoupant nos quelques observations avec la thèse extrêmement fouillée d'Olivier Lepick sur le sujet, ainsi que l'étude générale de Laurent Gervereau⁵¹ analysant les représentations pendant la Première Guerre mondiale (entre autres) et l'article de Laurent Véray⁵² traitant de la diffusion des images dans les revues et les actualités cinématographiques ; les écrits des spécialistes de la Grande Guerre que sont Stéphane Audoin-Rouzeau et Annette Becker nous ont également été précieux sur ce plan-là.

Enfin, même s'il n'est pas question dans le cadre de ce travail d'étudier la diffusion et la réception des *Gaz Mortels*, il nous a paru important de voir quelle pouvait avoir été la présentation *corporative* du film, de déterminer quels avaient été les partis pris de présentation et dans quels codes « génériques » ceux-ci pouvaient s'insérer. Notre choix s'est limité à *Ciné-Journal*, un des rares corporatifs à ne s'être pas interrompu pendant la guerre⁵³ et, plus prosaïquement, le seul auquel il nous a été possible d'avoir accès.

⁴⁹ ALBERA François et GILI Jean A. (dir.), *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, *op.cit.*, p.406 (article « Vuillermoz », signé Pascal Manuel Heu).

⁵⁰ La seule revue illustrée qui a continué de paraître pendant toute la durée de la guerre (VÉRAY Laurent, « Montrer la guerre : la photographie et le cinématographe », in *Guerres mondiales et conflits contemporains. Représenter la guerre de 1914-1918*, n° 171, juillet 1993, p.112).

⁵¹ GERVEREAU Laurent, *Histoire du visuel au XX^e siècle*, *op.cit.*, pp.1-213.

⁵² VÉRAY Laurent, « Montrer la guerre : la photographie et le cinématographe », in *Guerres mondiales et conflits contemporain*, *op.cit.*, pp.111-121.

⁵³ Voir la fiche technique de cette revue sur cineressources.bifi.fr

II. Bilan historiographique.

Les Gaz mortels est donc un film oublié des historiens du cinéma, comme la plupart des films qu'Abel Gance a tournés dans les années 1910 d'ailleurs. Avant de tenter d'expliquer les causes possibles de cet oubli, il convient de repérer factuellement ce qui est dit (ou plus ou moins délibérément omis) à propos de ce film dans divers types de travaux, principalement les histoires générales du cinéma et les monographies sur Abel Gance ; nous signalerons bien sûr aussi les occurrences du film dans les autres travaux qui ont été consultés dans le cadre de cette recherche⁵⁴.

Rappelons bien que notre problématique n'est que peu liée à une approche monographique de l'œuvre de Gance. Nous n'avons donc pas tenu compte des divers films tournés entre 1915 et 1917 par le réalisateur, le but étant plutôt de faire un « état des lieux » historiographique centré sur *Les Gaz mortels*, tout en nous permettant diverses observations à titre comparatif sur *Barberousse* (1917) ou *La Zone de la mort* (1917), et principalement *La Folie du Docteur Tube* (1916)⁵⁵. En effet, soit ceux-ci ont été tournés conjointement au film qui nous intéresse (c'est le cas de *Barberousse*⁵⁶), soit ils offrent des thématiques à rapprocher des *Gaz Mortels* à divers degrés (*La Folie du Docteur Tube* et *La Zone de la mort*), soit (comme *La Folie du Docteur Tube*) ils ont une importance marquée dans l'historiographie, contrairement à la majorité des films de Gance des années 1910, pour des raisons que nous détaillerons plus bas.

En plus des diverses monographies consacrées à Abel Gance, il nous a paru important de nous appuyer sur les ouvrages les plus influents au sein du champ historiographique « classique »⁵⁷ -d'où le choix pour la première partie de ce chapitre de l'expression « historiographie panthéon » pastichant celle consacrée par Michèle Lagny- afin de pouvoir déterminer quels ont été les courants de pensée influents au sujet du film que nous étudions ; ceux-ci ont sans nul doute été influencés par l'importance de la figure de l'auteur dans les milieux cinéphiliques et / puis historiens, ainsi que nous le développerons dans un second temps. Notons que nous ne détaillerons pas les divers positionnements idéologiques et

⁵⁴ Nous ne signalerons les occurrences du film que dans les textes mêmes, et non dans les filmographies en fin de volume.

⁵⁵ A noter que ces prises en compte ne seront pas systématiques, surtout lorsque la place réservée aux *Gaz Mortels* sera relativement développée ; nous discuterons plus avant du statut dévolu à ces autres œuvres et de la signification de ce statut en seconde partie de chapitre. Pour la fiche technique des ces films, nous renvoyons à la filmographie établie par Éric Le Roy : LE ROY Éric, « Filmographie », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, Paris, AFRHC / FCAFF, 1895, n°31, octobre 2000, pp.323-350.

⁵⁶ ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p.59.

⁵⁷ C'est-à-dire les histoires du cinéma traditionnelles à visée encyclopédique, que ce soit en un seul ou plusieurs volumes.

méthodologiques de ces classiques, les supposant trop connus pour exiger d'importants développements ; nous nous contenterons donc de renvois lâches dans la seconde partie si besoin est. Il nous a par contre paru important de situer brièvement les monographies, moins connues, et dont le contexte de production a son importance dans la façon d'appréhender le réalisateur ou de traiter de ses diverses œuvres.

II.1. Un film oublié : place des *Gaz Mortels* dans « l'historiographie panthéon ».

Il est utile de souligner préalablement que, plus on s'éloigne des années 1910, plus le film semble prendre de place dans le discours historien. Avant toute analyse de la place dévolue au film étudié ici, observons-en les occurrences de manière chronologique dans le corpus que nous avons choisi ; l'effet de liste qui en résulte pourra paraître fastidieux, mais nous jugeons important d'indiquer clairement dès le départ les différentes prises en compte du film au fil du temps. Dans le cas des monographies, nous nous permettrons néanmoins quelques digressions préalables sur les positionnements méthodologiques respectifs des auteurs.

Nous nous pencherons donc, dans l'ordre, sur les écrits de : Abel Gance, Maurice Bardèche et Robert Brasillach, René Jeanne et Charles Ford, Marcel Lapierre, Georges Sadoul, Sophie Daria, Roger Icart (deux ouvrages), Jean Mitry, Steven Philip Kramer et James Michael Welsh, Norman King, Laurent Véray (divers titres). Des textes plus spécifiques seront également pris en compte, comme certaines notices du *Dictionnaire du cinéma français des années vingt* publié conjointement par l'AFRHC et la Cinémathèque de Bologne en 2001, le compte-rendu que fait Rémy Pithon de la projection de la copie restaurée lors du festival de Bologne en 2006, ou encore quelques livres et articles plus spécialement centrés sur la problématique de la Première Guerre mondiale et qui traitent ou font mention des *Gaz Mortels*.

II.1.1. Années 1930 et 1940.

Dans son autobiographie de 1930⁵⁸, Abel Gance paraît complètement renier ses œuvres cinématographiques des années 1910⁵⁹, ce qui est assez compréhensible puisqu'il est ici à l'apogée de sa carrière avec son *Napoléon*, dans la suite des films qui ont fait sa renommée après la guerre de 1914-1918 et au début des années 1920. Ainsi, s'il évoque ses espoirs en un art nouveau pendant la période de la guerre, il précise que les films qu'il a alors tournés sont alimentaires ; *La Zone de la mort* en fait partie, et ni *Les Gaz mortels* ni *Barberousse* ne sont cités⁶⁰. De façon très étonnante en regard des autres ouvrages consultés, rien n'est dit sur *La Folie du Docteur Tube*, alors que Gance lui-même en a semblé fier à d'autres moments⁶¹.

En 1935, dans leur *Histoire du cinéma*, Maurice Bardèche et Robert Brasillach ne mentionnent même pas *Les Gaz mortels*. Par contre, les deux auteurs évoquent rapidement les débuts de Gance au Film d'Art et valorisent *La Folie du Docteur Tube*, voyant là « avant *Caligari* l'essentiel du Caligarisme », un film incompris à l'époque par les producteurs qui choisirent de ne pas le présenter, effrayés par l'usage abusif de glaces déformantes et de flous⁶². *Barberousse* – présenté comme un film à épisodes⁶³ – est classé parmi les films tournés « parce qu'il faut bien vivre », et les auteurs signalent que Gance aurait souvent avoué tenir à *La Zone de la mort*⁶⁴. Pour Bardèche et Brasillach, les œuvres de Gance dans les années 1910 sont des histoires pour la plupart « bien rocambolesques et bien compliquées », des films

⁵⁸ GANCE Abel, *Prisme : carnets d'un cinéaste*, Paris, S. Tastet, 1986 [1930], 250 pages. Certains extraits manifestement repris des Carnets conservés maintenant à la BnF ne sont pas référencés, et surtout ne sont pas mis en exergue par rapport au reste du texte ; il est donc toujours assez difficile de déterminer si certaines réflexions semblent inspirées directement par des écrits d'époque ou si elles sont clairement postérieures à la période concernée. Quoiqu'il en soit, il s'agit de toute façon de reconstructions *a posteriori*.

⁵⁹ Notons tout de même qu'une moitié de l'ouvrage (les pages 18 à 131) est consacrée à la période 1908-1921.

⁶⁰ GANCE Abel, *op.cit.*, pp.109-110.

⁶¹ Penser par exemple aux rétrospectives consacrées à Gance autour de 1930 et avalisées par le réalisateur, qui comprennent entre autres des extraits de *La Folie du Docteur Tube* et de *La Zone de la mort* ; voir GAUTHIER Christophe, « Mensonge romantique et vérité cinématographique. Abel Gance et le "langage du silence" », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards, op.cit.*, p.11. On trouve également chez Georges Sadoul l'indication que Gance a ressorti ce film dès le milieu des années 1920 « pour démontrer qu'il avait été le premier à inventer la *vision subjective* qui caractérisait alors beaucoup de films de la nouvelle école française » (SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma*, Paris, Denoël, 1948-1974 [1948-1952], vol.4, p.377).

⁶² BARDÈCHE Maurice et BRASILLACH Robert, *Histoire du cinéma*, Paris, Denoël et Steele, 1935, p.54.

⁶³ Sadoul et Mitry semblent d'accord sur ce point, tandis qu'Icart réfute (SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma*, Paris, Denoël, 1948-1974 [1948-1952], vol.4, p.378 ; MITRY Jean, *Histoire du cinéma. Art et industrie*, Paris, éditions universitaires, 1967-1969, vol.2, p.255 ; ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p.70).

⁶⁴ BARDÈCHE Maurice et BRASILLACH Robert, *op.cit.*, p.146. Concernant *La Zone de la mort*, voilà qui semble contredire le propos que Gance tient dans *Prisme* (p.110). Mais il est difficile de savoir sur quels documents originaux se basent les deux cinéphilos-historiens (souvent leurs propres souvenirs en cette époque où l'accès aux sources est quasi inexistant ; voir PINEL Vincent, « Les histoires du cinéma : du singulier au pluriel », in *Cinéma pleine page*, Paris, Lherminier, 1985, p.21). De plus, comme nous le verrons plus loin, Gance est très souvent fluctuant dans ses appréciations.

« bourrés de sentiments, de péripéties dramatiques, de gestes faux, de larmes, de symboles, qui se souviennent à la fois des pires romans-feuilletons, de Decourcelle⁶⁵, de Hugo, de Zola et de Romain Rolland ». Gance lui-même semble être une figure assez ambivalente pour ces deux auteurs, puisqu'ils évoquent ses erreurs monumentales tout comme son talent, à leur avis postérieur aux années 1910⁶⁶.

En 1947, René Jeanne et Charles Ford donnent à penser qu'ils partagent les points de vue précédents puisqu'ils ne voient rien à retenir avant 1917 ; ils mentionnent néanmoins *La Folie du Docteur Tube* dans l'idée habituelle du « précurseur » surdoué et visionnaire, et un paragraphe est dévolu à *La Zone de la mort*, pour lequel les auteurs citent les considérations contemporaines enthousiastes de Delluc (sans référence)⁶⁷. Encore une fois, aucune mention des *Gaz Mortels*, ni de *Barberousse*.

Un an plus tard, Marcel Lapiere valorise lui aussi *La Folie du Docteur Tube* et *La Zone de la mort*⁶⁸. *Les Gaz mortels* est à présent mentionné, mais dans une liste indiquant qu'après l'essai de *La Folie du docteur Tube*, Gance « se résigne alors à faire des films “comme tout le monde” », en contraste avec les films plus « psychologiques » qu'il tournera dès les années 1917-1918.

II.1.2. Années 1950 à 1970.

Dans le 4^e volume de son *Histoire générale du cinéma*, Georges Sadoul consacre un chapitre spécifique aux débuts de Gance et Delluc entre 1915 et 1919⁶⁹. L'historien ne fait que mentionner *Les Gaz mortels*, mais il insère cependant en note une remarque *a posteriori* de Delluc à propos du film ; à la page précédente, une photographie de Léon Mathot à cheval, masque à gaz sur le visage et fusées contrepoison à la main⁷⁰. Cette photographie du « cavalier masqué des GAZ MORTELS » est datée de 1917 ; cette information temporelle erronée vient probablement du fait que Sadoul n'a eu accès qu'à un dossier de presse relativement restreint, dont la critique de Delluc devait faire partie. Celle-ci est tirée de *Film*

⁶⁵ Spécialisé entre autres dans l'écriture de romans-feuilletons puis l'adaptation de films à épisodes en cinéromans dès 1915 (ALBERA François et GILI Jean A. (dir.), *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, Paris, AFRHC / Cineteca Bologna, 1895, n°33, juin 2001, pp.137-139).

⁶⁶ BARDÈCHE Maurice et BRASILLACH Robert, *op.cit.*, pp.54 et 146.

⁶⁷ JEANNE René et FORD Charles, *Histoire encyclopédique du cinéma*, Paris, R. Laffont / SEDE, 1947 [7^e édition], vol.1, pp.183-184.

⁶⁸ LAPIERRE Marcel, *Les Cent visages du cinéma*, Paris, Grasset, 1948, pp.127-128 ; dans le cas du second film –dont l'auteur signale le métrage exceptionnel–, Delluc est encore cité, mais toujours sans référence.

⁶⁹ SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma*, Paris, Denoël, 1974 [1952], vol.4, pp.375-400.

⁷⁰ SADOUL Georges, *op.cit.*, vol.4, pp.377 et 378.

du 22 octobre 1917, et semble avoir été écrite à l'occasion de la sortie de *La Zone de la mort*⁷¹ :

« *Les Gaz mortels*, un des essais artistiques ou s'avouait déjà votre nature. Vous rappelez-vous ce film, avec une première partie vivante et simple et une seconde partie essoufflée, pompeuse et naïve, parce que les moyens n'avaient pas égalé l'intention ? »⁷²

On voit ici que si en 1930 *Les Gaz mortels* est renié ou tombé dans l'oubli, il semble avoir bénéficié d'une attention positive de la part de la (future⁷³) critique lors de sa sortie ; au vu de l'influence de Delluc alors⁷⁴, nous ne jugeons pas complètement inopportun de parler de « la critique », même s'il conviendrait bien sûr de faire une réelle étude sur la question pour avoir une idée claire de la réception probable de l'œuvre à ce niveau⁷⁵. Soulignons que l'attention ici portée au film est de nature exclusivement formaliste, le propos du film n'étant même pas évoqué.

Pour ce qui est du cas de *La Folie du Docteur Tube*, si l'aspect expérimental du film est mis en avant, son aspect « révolutionnaire » est ici nuancé (« simple exploitation d'un truquage élémentaire »), d'autant que le film est resté inédit et n'a donc pu avoir d'influence ; pour Sadoul, il n'a de valeur qu'en raison de la personnalité de son auteur⁷⁶.

La monographie de la journaliste Sophie Daria intervient plus ou moins dans le contexte de la sortie du programme *Magirama* en 1956, nouveau mode de polyvision qui, malgré son échec commercial, suscite un intérêt renouvelé pour Gance dans les milieux cinéphiles⁷⁷. Le passage traitant de *Brouillards sur la Ville* « qui devint chez Pathé "*Les gaz mortels*" »⁷⁸ est

⁷¹ Sortie le 12 octobre 1917 (voir LE ROY Éric, « Filmographie », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, op.cit., p.328). La critique de Delluc à laquelle il était fait référence chez Jeanne et Ford ainsi que chez Lapiere date justement du 10 octobre 1917 (publiée elle aussi dans *Le Film* ; voir SADOUL Georges, op.cit., vol.4, p.381).

⁷² SADOUL Georges, op.cit., vol.4, p.378.

⁷³ Puisque celle-ci n'est pas formée avant la fin de 1916, comme nous l'avons fait remarquer au chapitre précédent. (ALBERA François et GILI Jean A. (dir.), *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, op.cit., article « Vuillermoz », pp.406-408).

⁷⁴ ALBERA François et GILI Jean A. (dir.), *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, op.cit., article « Delluc », p.139.

⁷⁵ Nous parlons bien ici de réception critique. En effet, il est souvent très difficile de se renseigner sur l'accueil réservé par le public, qui peut être bien différent ; ainsi en est-il pour *La Zone de la mort*, dont Sadoul précise qu'il a déçu le public par un scénario puéril et grandiloquent (SADOUL Georges, op.cit., vol.4, p.381).

⁷⁶ SADOUL Georges, op.cit., vol.4, p.377.

⁷⁷ DARIA Sophie, *Abel Gance. Hier et demain*, Paris / Genève, La Palatine, 1959, pp.151-162 ; MEUSY Jean-Jacques, « La polyvision, espoir oublié d'un cinéma nouveau », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, op.cit., pp.203-207.

⁷⁸ DARIA Sophie, op.cit., p.53.

relativement court, mais il fait immédiatement suite à des considérations sur le « démon de l'innovation » auquel Gance « ne pourra résister longtemps ». Ainsi, après l'habituel passage réservé à *La Folie du Docteur Tube* –qui jette « sans le savoir les bases du surréalisme au cinéma »- il semble que pour Daria le film qui nous intéresse soit implicitement situé au début de ce qu'elle voit comme un certain tournant dans la carrière du réalisateur ; cependant, selon elle, c'est plutôt *Barberousse* qui marque ce moment charnière, puisque c'est avec ce film-ci que Gance « laisse enfin libre cours à sa verve et à son génie d'invention »⁷⁹. Notons que l'appellation générique pour ce film-ci de « western policier plein d'humour »⁸⁰ devrait plutôt s'appliquer aux *Gaz Mortels*, du moins en ce qui concerne l'aspect western, qui ne ressort absolument pas de l'intrigue de *Barberousse* telle qu'on peut la voir dans les documents conservés par la BnF⁸¹, laquelle fait surtout penser à un film à épisodes policier dans le style des productions contemporaines de Feuillade. On peut néanmoins supposer que Daria a eu accès à une quelconque copie de ce film-ci ou à des sources spécifiques⁸², puisqu'elle développe des considérations autour de ce qu'elle voit comme les premiers travellings et gros plans de l'histoire du cinéma (en faisant tout de même le lien à Griffith pour ce qui est du second cas), alors que *Les Gaz mortels* en comporte plusieurs... et qu'il est de toute manière bien hasardeux de se lancer dans l'identification du « premier travelling de l'histoire du cinéma », surtout en 1916. Enfin, signalons à titre anecdotique que Gance ne découvre pas Léon Mathot avec *Les Gaz mortels* puisque l'acteur avait déjà joué pour lui dans *Strass et compagnie* en 1915⁸³.

Dans le même contexte de redécouverte, toujours dans une étude monographique, Roger Icart ajoute quelques éléments sur *Les Gaz mortels*, même s'il est explicite qu'il n'a pu en consulter une quelconque copie puisque le film passe à cette époque pour perdu :

« [Au sujet des films tournés pour le Film d'Art en 1916] Il y a peu à dire de ces œuvres rapidement exécutées, dont il ne reste plus aujourd'hui que le souvenir. Dans chacune, Gance manifestait une certaine habileté dans l'utilisation des éléments naturels, créant par eux, un

⁷⁹ *Idem*, pp.50-53.

⁸⁰ *Idem*, p.53.

⁸¹ BnF, Arts du Spectacle, 4°-MY-1147 et 4° Rk 2079.

⁸² Sources qu'elle ne mentionne pas plus que les prédécesseurs de Sadoul. En outre, elle reprend certains extraits de *Prisme* (qui est déjà en partie reconstruction des carnets !) et d'autres écrits sans citer de références. De plus, elle a recours aux dialogues reconstruits autour d'anecdotes diverses pour donner du relief à ce qui est clairement plus une biographie narrativisée à nette tendance hagiographique qu'un travail historien. Ainsi, le seul commentaire concernant *La Zone de la mort* est une reprise (néanmoins signalée par des guillemets) de l'extrait de *Prisme* dont il a été question plus haut (GANCE Abel, *op. cit.*, p.110).

⁸³ LE ROY Éric, « Filmographie », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards, op. cit.*, p.325.

prolongement affectif au drame, en utilisant la vérité des ambiances. ainsi [sic] pour « *Le Brouillard [sic] sur la ville* » drame d'espionnage autour des gaz asphyxiants, il utilisa tous les éléments d'une usine d'air liquide, pour obtenir par surcroît cet étrange phénomène d'évaporation qui ressemble à de la fumée filmée à l'envers. »⁸⁴

Au-delà de l'anecdote de tournage, et même si nous restons dans des considérations surtout centrées sur la forme, nous pouvons noter cette fois-ci un intérêt pour le *propos* du film, même si le lien au contexte guerrier n'est pas développé plus avant. Remarquons aussi que le genre du film est ici spécifié.

Icart n'ayant pu avoir accès à la copie de ces films dont il dit qu'il ne reste que le souvenir, il convient de se demander d'où il tient l'information concernant les « ambiances » des œuvres de 1916 : se base-t-il sur des comptes-rendus ou résumés de l'époque ? Ou généralise-t-il ce qu'il a pu observer dans la copie de *Barberousse* conservée à la Cinémathèque française⁸⁵ ? Ou encore, a-t-il pu obtenir quelques informations directement de Gance lui-même ? Ces trois propositions se recoupent probablement, mais Icart ne renvoyant quasi jamais à ses sources, il est difficile de savoir exactement sur quel matériel il se base. On peut cependant observer dans sa bibliographie qu'aucun écrit de Gance (sinon son article souvent cité « Qu'est-ce que le cinéma ? Un sixième art ! » de 1912) ni aucun scénario ne datent d'avant la fin des années 1910 ; néanmoins, Icart a bien pu consulter divers journaux corporatifs et revues cinématographiques (sans date) et s'est référé aux critiques qu'Emile Vuillermoz rédigeait dans *Le Temps* dès 1916⁸⁶. Plus loin, l'auteur retranscrit deux lettres reçues d'Abel Gance, ce qui indique qu'il y a eu quelques échanges entre les deux hommes, même s'ils semblent ici relativement minimaux puisqu'il s'agit d'un courrier reçu au début du projet, et d'un autre relatant les impressions du cinéaste à la lecture du produit fini⁸⁷... Précisément, il semble que les contacts directs ou indirects avec Gance n'étaient pas forcément simples ni très fructueux, comme nous avons pu nous en apercevoir à travers la

⁸⁴ ICART Roger, *Abel Gance*, Toulouse, Institut Pédagogique National, 1960, p.69.

⁸⁵ *Idem*, p.70. Tout comme dans l'ouvrage de Daria, signalons que *Barberousse* a droit à des développements particuliers, ici plus d'une page entière (pp.70-72) ; l'accès à la copie semble donc être à ce moment un paramètre déterminant dans l'approche historique des œuvres. Un effort de contextualisation est fait par le lien générique aux films à épisodes de Feuillade et aux serials américains mettant en scène l'actrice Pearl White ; Icart fournit ensuite un résumé de l'intrigue, puis émet quelques considérations sur la stylistique « Louis Feuillade » parsemées de quelques trouvailles comme les caméras portatives et les extrêmes gros plans.

⁸⁶ Icart fournira de plus amples précisions quant à sa méthodologie de recherche dans son ouvrage de 1983 aux pages 7 à 9.

⁸⁷ Les deux lettres de Gance sont reproduites aux pages 200 et 201 ; l'une est du 14 mars 1954 et l'autre du 9 octobre 1957. Dans la première, le réalisateur se dit enchanté du projet et précise qu'il fera l'impossible pour aider Icart dans sa tâche ; dans la seconde, il remercie chaleureusement le chercheur après avoir terminé la lecture du manuscrit final. Difficile de savoir s'il y a eu beaucoup d'autres contacts entre (eux) deux.

correspondance de Roger Icart à Philippe Esnault déposée à la BiFi⁸⁸, qui donne une idée du travail mené en amont du premier livre d'Icart et peut en partie justifier le maigre résultat obtenu.

Il s'agit d'une correspondance échangée dans l'année 1955, lors de la rédaction du livre édité en 1960, et l'intérêt principal de ces missives dans notre cas est que le titre des *Gaz Mortels* y apparaît deux fois, dans la lettre du 30 juin 1955 et dans celle du 27 juillet 1955. Dans la première, il apparaît qu'Icart semble avoir bel et bien entrepris des recherches autour des *Gaz Mortels*, même s'il n'y a factuellement aucun résultat visible dans son ouvrage de 1960, si ce n'est une considération technique tenant de l'anecdote :

« D'autre part, pourriez-vous demander à M. Gance des renseignements sur « Les Gaz Mortels » ? (scenario, intentions) Je crois qu'il s'agit là d'un film assez important et assez personnel ; j'aimerais en parler. »⁸⁹

Il est relativement difficile de déterminer sur quoi Icart se base pour appuyer ces appréciations positives⁹⁰, puisque rien de plus n'est spécifié. Cela nous amène à adopter une certaine distance face à cette attention marquée, car il peut fort bien s'agir d'une affectation d'intérêt en vue de soutirer de précieuses informations à un Gance visiblement récalcitrant, ainsi qu'il ressort des courriers du 30 juin (précisément !) et du 2 juillet :

« Evidemment, je regrette vivement que Monsieur Gance ait jugé préférable de garder son film, non pas tellement pour moi que pour le Ciné-Club auquel j'avais annoncé la bonne nouvelle. J'aurais de plus préféré voir le film ici, ce qui m'aurait permis de l'étudier plus à loisir avec les autres personnages du bureau et ainsi l'analyser plus profondément. »⁹¹

« Je reçois à l'instant votre inquiétante lettre et m'empresse d'y répondre [...]. Ce que vous m'apprenez quant à la situation financière de Gance m'oblige cependant à vous demander quelques précisions car je ne voudrais pas effectuer ce voyage inutilement [...] Pourrai-je encore avoir accès aux documents de Gance et avoir une entrevue avec lui ? »⁹²

⁸⁸ Cinémathèque Française, BiFi, ESNAULT41-B6.

⁸⁹ Cinémathèque Française, BiFi, ESNAULT41-B6 : Aubusson, le 30 juin 1955.

⁹⁰ Peut-être sur la note de Delluc reproduite dans le vol.4 de l'*Histoire générale du cinéma* de Sadoul (p.378), que nous avons reproduite plus haut ?

⁹¹ Cinémathèque Française, BiFi, ESNAULT41-B6 : Aubusson, le 30 juin 1955. Précisons qu'on ne sait pas ici de quel film il s'agit, mais probablement un de ceux mentionnés dans la lettre du 21 avril 1955, auxquels Icart n'avait pas accès : *La Folie du Docteur Tube*, *La Dixième Symphonie*, *Beethoven*, *La Fin du monde* et une version non-condensée de *La Roue*.

⁹² Cinémathèque Française, BiFi, ESNAULT41-B6 : Aubusson, le 2 juillet 1955.

Les Gaz mortels réapparaît ensuite dans une autre lettre, dans une liste des films tournés en 1916 et 1917, Icart et Esnault cherchant par recoupements à retrouver précisément les diverses dates de tournage ainsi que le passage de Gance au Service cinématographique de l'Armée⁹³. Il ressort de cette tentative de reconstitution que le corpus, mais également les diverses activités de Gance dans les années 1910, étaient encore relativement mal connus dans les années 1950-1960. Un fait que Roger Icart souligne dans les commentaires en préambule de la bibliographie du livre édité, lorsqu'il précise qu'il n'existe alors « pas d'étude détaillée et complète sur l'œuvre d'Abel Gance »⁹⁴. Ainsi, le peu de lignes dévolues aux *Gaz Mortels* dans cet ouvrage semble clairement s'expliquer par un déficit de sources⁹⁵, et peut-être aussi par un manque de temps, Icart se plaignant d'être alors concurrencé directement par Jeanne et Ford⁹⁶.

Presque dix ans après Roger Icart, Jean Mitry insiste lui aussi dans le deuxième volume de son *Histoire du cinéma* sur le tournant qu'il voit s'effectuer en deux temps dans l'œuvre d'Abel Gance entre les années 1916 et 1917 :

« Ce n'est qu'avec *Les gaz mortels* et *Le droit à la vie* (1916-17) qu'Abel Gance prit une place importante parmi les cinéastes français. *Mater dolorosa*, *La zone de la mort*, *La dixième symphonie* (1918), le situèrent parmi les novateurs. »⁹⁷

Mitry reconnaît donc un intérêt certain aux *Gaz Mortels* dans la carrière de Gance, mais il est difficile de savoir sur quoi l'historien se base pour cette affirmation, d'autant plus qu'il ne dit strictement rien sur le film même. Les autres films de la période sont gratifiés de quelques lignes supplémentaires. *La Folie du Docteur Tube* a droit à l'habituel paragraphe au sujet de sa « non-commercialité », mais Mitry semble peu convaincu par l'essai, dont il dit qu'il ne fait que reprendre un procédé connu dont l'application ne représente en rien une première tentative de « vision subjective » ainsi que l'a prétendu Gance par la suite, puisque *toutes* les images sont ainsi déformées, même celles montrant le savant dans ses œuvres. *Barberousse* est seulement mentionné comme « serial en quatre épisodes qui [imite] et [parodie] Louis Feuillade », et *La Zone de la mort* ne comporte selon Mitry que de fort belles images, ce qu'il

⁹³ Cinémathèque Française, BiFi, ESNAULT41-B6 : Toulouse, le 27 juillet 1955.

⁹⁴ ICART Roger, *Abel Gance*, Toulouse, Institut Pédagogique National, 1960, p.195.

⁹⁵ Ainsi réclame-t-il entre autres à Esnault les « scénarios des tout premiers films de Gance, jusqu'à "Mater Dolorosa" » dans son courrier du 21 avril 1955.

⁹⁶ Cinémathèque Française, BiFi, ESNAULT41-B6 : Aubusson, le 21 avril 1955. Nous n'avons pu avoir accès à l'ouvrage de Jeanne et Ford.

⁹⁷ MITRY Jean, *Histoire du cinéma. Art et industrie*, Paris, éditions universitaires, 1969, vol.2, p.255.

voit comme un mélodrame à la philosophie infantile se retrouvant noyé dans un flot de péripéties « dignes des *Mystères de New York* »⁹⁸.

L'ouvrage de Steven Philip Kramer et James Michael Welsh, de 1978, fait complètement l'impasse sur les films des années 1910 en ne les mentionnant même pas⁹⁹ ; *La Folie du Docteur Tube* fait exception, présenté encore une fois comme trop en avance sur son temps. Les auteurs signalent cependant que les autres films de la période étaient « profitables », et de là, ils sautent directement à septembre 1917¹⁰⁰, pour passer dans les chapitres suivants aux théories esthétiques des années 1920. Quelques personnalités importantes ayant gravité autour de Gance dès les années 1910 sont mentionnées, tel Canudo¹⁰¹, mais aucune référence n'est faite aux films de cette époque.

II.1.3. Années 1980.

L'imposante biographie que Roger Icart a consacré à Abel Gance au début des années 1980 se place dans un nouveau contexte de redécouverte de l'œuvre d'Abel Gance, et plus spécialement de son *Napoléon*, dont les restaurations successives par Kevin Brownlow, très médiatisées, semblent avoir suscité un nouvel enthousiasme et de nouvelles publications¹⁰².

Nous avons mentionné plus haut l'intérêt d'Icart dans les années 1950 pour les années « de formation » d'Abel Gance ; il semble ici que les recherches de l'auteur aient eu certains aboutissements, puisque deux chapitres relativement longs et complétés de retranscriptions de sources inédites traitent des œuvres du milieu des années 1910. Notons les efforts méthodologiques d'Icart dans cet ouvrage¹⁰³. Il indique les diverses sources sur lesquelles il s'est basé (même s'il ne les référence hélas qu'incomplètement) : entretiens avec Abel Gance, visionnage des films disponibles, dépouillement de la presse d'époque, correspondances avec différents historiens ainsi qu'avec des parents et proches de Gance,

⁹⁸ *Idem.*

⁹⁹ Signalons que la table des repères chronologiques est elle-même incomplète, puisque *Barberousse* y est mentionné tandis que le titre des *Gaz Mortels* n'apparaît même pas (il figure néanmoins dans la filmographie en fin de volume).

¹⁰⁰ KRAMER Steven Philip et WELSH James Michael, *Abel Gance*, Boston, Twayne Publishers, 1978, p.29. A noter que la photographie en début de chapitre, page 22, est précisément tirée de *La Folie du Docteur Tube*.

¹⁰¹ *Idem*, pp.41-43.

¹⁰² Ainsi l'ouvrage de Norman King dont il sera question ci-après et notre édition de *Prisme*, par exemple. Pour le détail des restaurations, voir MEUSY Jean-Jacques, « La polyvision, espoir oublié d'un cinéma nouveau », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, op.cit., pp.195-197, ainsi que l'article de Kevin BROWNLOW « La troisième restauration de *Napoléon* » aux pp.291-294 du même volume.

¹⁰³ ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, pp.7-9.

consultation de divers fonds d'archives¹⁰⁴. De même, Icart remet en question certains points de son ouvrage précédent et plaide pour une plus grande rigueur ainsi qu'une plus grande distance face aux sources, en se méfiant de l'image d'artiste maudit que Gance a pu vouloir laisser de lui en triant ses documents personnels, et en évitant ainsi de tomber dans l'hagiographie.

Non seulement la place dévolue aux films des années 1910 s'est étoffée, mais l'espace réservé aux *Gaz Mortels* a clairement augmenté : plus de deux pages entières lui sont consacrées¹⁰⁵, et un extrait de la fin du découpage technique original est retranscrit en fin de chapitre¹⁰⁶.

Avant d'aller plus loin, il est important de déterminer sur quels nouveaux documents Icart a pu se baser pour nettement augmenter son propos sur *Les Gaz mortels*. Comme nous l'avons relevé précédemment, l'auteur référence souvent incomplètement ses sources, ce qui ne rend pas l'identification facile. Ainsi, la provenance du découpage technique original n'est malheureusement pas indiquée ; néanmoins, en recoupant les indications de Christophe Gauthier exposées au chapitre précédent avec le fait que l'ouvrage d'Icart a été publié avec le concours de la Cinémathèque de Toulouse, il est presque certain qu'il doit s'agir du découpage déposé à Toulouse. Le résumé du film ne porte aucune note, on peut donc penser que c'est Icart qui l'a établi à partir du découpage conservé à Toulouse. Remarquons que ce résumé ne prend en compte que la seconde partie du film, escamotant complètement la partie texano-mexicaine, ainsi que les personnages de Maud et Mathus. Il paraît peu probable que le découpage soit incomplet puisque c'est l'unique document qui a permis la restauration du film en 2006 ; il s'agit donc d'un choix visiblement délibéré de la part de l'auteur¹⁰⁷. De façon très étonnante, Icart mentionne l'espace mexicain quelques lignes plus loin, en parlant d'une alternance de l'action entre l'Europe et le Mexique dès le début du film ; il s'agit d'une généralisation abusive, puisqu'il n'y a qu'une seule courte incursion dans l'espace européen

¹⁰⁴ Les archives du Fonds Rondel et de la Bibliothèque de l'Arsenal sont maintenant réunies à la BnF au département des Arts du Spectacle. Au sujet du Fonds Auguste Rondel, voir GIRET Noëlle, « Le fonds Abel Gance à la Bibliothèque nationale de France », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards, op.cit.*, p.295.

¹⁰⁵ ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé, op.cit.*, pp.59, 69-70.

¹⁰⁶ *Idem*, pp.89-93.

¹⁰⁷ Nous retrouverons cet « escamotage » dans les textes de Laurent Véray, mais la cause en est plus motivée puisque cet auteur-ci centre son propos sur les liens du film de Gance avec la Première guerre mondiale ; dans cette optique, la première partie des *Gaz Mortels* n'offre en effet que peu d'intérêt. Voir VERAY Laurent, « Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards, op.cit.*, pp.24-26 ; VERAY Laurent, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay Cinéma, 2008, pp.46-47.

au cours de la première partie du film [de 41,7 mètres à 56,2 mètres]¹⁰⁸. N'ayant pu avoir accès au découpage conservé à Toulouse, il nous est très difficile de déterminer ce qui permet à Icart de voir de telle manière la construction de la première partie du film.

Ceci nous amène à un autre point : a-t-il seulement pu en voir une copie ? L'auteur reste à vrai dire assez elliptique sur cette question. Lorsqu'il indique que *Barberousse* et *Les Gaz mortels* sont « encore visibles aujourd'hui »¹⁰⁹, il est fort possible que par « visible » l'auteur émette un jugement de valeur indiquant le côté « démodé » ou non des œuvres en question ; de plus, comme il ne sépare pas les deux œuvres dans ses appréciations préalables, et que l'on sait qu'il a pu visionner une copie de *Barberousse* dès les années 1950, il est là encore assez difficile de trancher. Cependant, le fait qu'Icart escamote puis émette des considérations erronées sur la première partie des *Gaz Mortels*¹¹⁰ permet de penser qu'il se base sur le découpage et éventuellement un jeu de photographies pour étayer ses rares propos sur la composition du film, et non sur un quelconque matériel filmique.

Les Gaz mortels est dans cet ouvrage clairement situé à un tournant, puisqu'il est placé « à cheval » entre deux chapitres (« Dans l'engrenage du cinéma » et « Du "Thriller" au drame mondain ») ; en effet, selon Icart, l'année 1916 marque un moment charnière dans la carrière de Gance puisqu'elle voit celui-ci s'orienter définitivement vers le cinéma¹¹¹. La réflexion d'Icart au sujet des *Gaz Mortels* —« un "thriller"¹¹² fortement inspiré par les "serials" américains »- s'intéresse à nouveau au propos du film, mis en lien avec le contexte guerrier¹¹³ (ainsi que nous l'avions observé dans les quelques lignes consacrées au film dans l'ouvrage de 1960) et, nouveauté due à la consultation du découpage technique, sur l'usage très maîtrisé du montage parallèle à la fin du film¹¹⁴. Icart fait immédiatement le lien entre cette particularité stylistique et le voyage de Gance à Londres en décembre 1915 (envoyé par

¹⁰⁸ N'est pas prise ici en compte la coupure de journal annonçant l'entrée en guerre de l'Europe [502,7 mètres], puisqu'il ne s'agit pas d'un changement d'espace.

¹⁰⁹ ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, op.cit., p.69.

¹¹⁰ Quelques erreurs se glissent également dans ce qu'Icart développe à propos de la seconde partie : ainsi dans le film le serpent ne progresse-t-il pas vers un berceau (lequel est mentionné au n° 209 dans le découpage déposé à Toulouse), mais un lit.

¹¹¹ ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, op.cit., p.69.

¹¹² Aux pages 59 et 70, Icart en parle aussi comme d'un « film d'aventure » et d'un « drame d'aventures » (*idem*, pp.59 et 70).

¹¹³ Selon Icart, « C'est dans [la] seconde partie que le propos inavoué du film prend tout son sens », le drame d'aventure n'étant qu'un prétexte pour dénoncer les procédés inhumains propres à la guerre ; il interprète la menace que représentent les gaz qui se dirigent vers la grande ville comme un symbole des dangers que les conflits modernes font peser sur l'humanité (*idem*, p.70).

¹¹⁴ *Idem*, p.70. A ce propos, Icart insiste de diverses manières sur « la virtuosité à laquelle Gance en peu de temps est déjà parvenu ».

Nalpas « pour affaires » sans plus de précisions¹¹⁵) ; Gance dira ultérieurement avoir vu pendant son séjour *Naissance d'une Nation* de D.W.Griffith –inédit pour quelques années encore en France- et en avoir été profondément bouleversé¹¹⁶. Malgré le caractère rétrospectif de ce témoignage, cette remarque paraît tout à fait plausible au sujet des *Gaz Mortels* -tourné moins d'un mois après le visionnement du film du réalisateur américain- au vu de la grande complexité du montage final utilisé pour le récit de type « last minute rescue » typique des films de Griffith de la première moitié des années 1910, et dont *Naissance d'une Nation* est devenu un des parangons du genre.

Une année après le second ouvrage d'Icart, Norman King publie un livre dont les considérations esthétiques au sujet des œuvres de Gance sont ici mises en lien et discutées en regard du contenu politique et idéologique de ces films, le tout situé dans les conditions de production et réception spécifiques à chacun ; une discussion des diverses tendances de la critique et de l'historiographie ganciennes remet en outre en question certains présupposés hagiographiques et téléologiques récurrents. La construction de l'ouvrage est ici d'ordre plutôt thématique que chronologique, contrairement aux textes que nous avons étudiés précédemment.

L'auteur y rappelle entre autres les attaques politiques venant de critiques voyant des figures de chefs fascistes au sein des œuvres de Gance (spécialement dans le cas de *Napoléon*)¹¹⁷, ce qui induit un intérêt historien principalement focalisé sur la période de l'entre-deux guerres, et qui explique pourquoi cet ouvrage ne traite pas des films des années 1910. Ainsi, pour cette décennie, King ne fait que mentionner rapidement *La Folie du Docteur Tube*, *Mater Dolorosa* et *J'Accuse*¹¹⁸. Néanmoins, il ne semble pas complètement dévaloriser cette période lorsqu'il en parle, même s'il se centre plutôt sur les mélodrames tournés au Film d'Art, et non sur ce qui peut être vu comme les films policiers ou d'aventures ; en effet, King tente de réhabiliter le genre « mélodramatique »¹¹⁹ face au genre « épique » qu'il discerne dans l'oeuvre de Gance, en arguant que le réalisateur cherche

¹¹⁵ Icart ne précise pas d'où il tient cette information. De notre côté, nous ne pouvons qu'indiquer qu'elle ne figure dans aucune de nos sources consultées ; à la page 21 du Carnet 4 (BnF, Arts du Spectacle, 4°-COL-36/600), Gance projette de partir à Nice en décembre 1915, mais rien de prouvé qu'il ait tenu ce planning.

¹¹⁶ ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, op.cit., p.59.

¹¹⁷ King développe alors longuement les positions de Moussinac et Vuillermoz, qui ont tous deux dénoncé ce qu'ils voyaient comme l'usage d'une forme progressiste au service d'un fond réactionnaire (KING Norman, *Abel Gance. A politics of spectacle*, London, British Film Institute, 1984, pp.30-49).

¹¹⁸ KING Norman, op.cit., pp.2-3.

¹¹⁹ Icart critique par exemple les « excès romanesques » et les « boursofflures mélodramatiques » de certains films de la période, tout en s'appuyant sur Mitry pour avancer que ce n'est pas le fait mélodramatique qui compte, mais sa représentation (ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, op.cit., p.78).

précisément à articuler les deux styles. Cette dichotomie force donc à laisser de côté les films qui ne peuvent y entrer complètement, comme *Barberousse* ou *Les Gaz mortels* ; *La Zone de la mort*, qui recourt davantage aux ressorts mélodramatiques, est par contre mentionné¹²⁰.

II.1.4. Parutions récentes.

Le recueil de textes publié en 2000 sous la direction de Laurent Véray témoigne de l'éclatement des recherches qui prévaut à la suite des travaux sur le cinéma des premiers temps initiées par le Colloque de Brighton en 1978¹²¹, et plus largement dans les perspectives de la « nouvelle histoire »¹²². L'ouvrage ne prétend pas vouloir fournir une « histoire somme » de l'œuvre d'Abel Gance, mais croise autour du réalisateur plusieurs études de chercheurs d'horizons différents –le titre « Nouveaux regards » en donne l'indice ; ainsi se retrouvent des textes variés offrant diverses approches méthodologiques. Là encore, ce livre est néanmoins surtout consacré au Gance des années 1920 et suivantes –il n'est que de voir les dates des ouvrages et sources cités en bibliographie.

Dans son article « Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », Laurent Véray aborde *Les Gaz mortels* dans le sous-chapitre réservé aux années de la Première guerre mondiale ; presque deux pages sont consacrées au film, et deux photographies l'illustrent¹²³. Il inscrit cette œuvre « aux allures de serial » dans la « culture de guerre » de l'époque et fait le lien au contexte de la première utilisation à large échelle de gaz de combat en avril 1915 près d'Ypres, en indiquant l'influence sur Gance de la presse et des actualités cinématographiques. Après un résumé de la seule seconde partie du film, Veray dresse un bilan très positif de la stylistique du film, vu comme audacieux et d'une grande maîtrise formelle. Cette étude sur *Les Gaz mortels* dans ce recueil nous pose ici un problème méthodologique important : les considérations stylistiques précises que développe l'auteur¹²⁴ indiquent qu'il a pu voir une copie du film... et cependant le recueil est de 2000, soit six ans avant la restauration de la copie à laquelle nous avons eu accès ! Dès lors se pose la question de savoir sur quel matériel

¹²⁰ KING Norman, *op.cit.*, pp.126-129. Encore une fois, nous renvoyons à notre résumé de *La Zone de la mort* présenté en annexe VII.4.

¹²¹ ALBERA François, « Considérations introductives », in Irène Bessières et Jean A. Gili (dir.), *Histoire du cinéma. Problématique des sources*, Paris, INHA / Maison des Sciences de l'Homme / Centre d'Études et de Recherches sur l'Histoire et l'Esthétique du Cinéma / AFRHC, 2004, pp.12-14.

¹²² LAGNY Michèle, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992, pp.28-30, 74-77.

¹²³ VERAY Laurent, « Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, *op.cit.*, pp.24-26. Une des deux photographies est liée à l'espace mexicain, qui n'est ici pas évoqué.

¹²⁴ *Idem.*, p.26.

se base le chercheur, et surtout de savoir quand cette copie ou ces fragments de copie¹²⁵ ont été retrouvés par la Cinémathèque Française... Nous devons malheureusement laisser ici cette question en suspens.

De façon assez symptomatique, Véray laisse de côté *La Folie du Docteur Tube*, *Barberousse* et *La Zone de la mort*, trop peu liés à sa problématique particulière qui s'intéresse aux liens qu'entretient la société française avec la Grande Guerre pendant et après le conflit, en se penchant sur le cas particulier d'Abel Gance¹²⁶.

Il est intéressant d'observer ce qui est dit des films d'Abel Gance des années 1910 sous les notices respectives « Burel », « Gance » et « Nalpas » dans le *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*. Dans le texte dévolu à l'opérateur, *La Folie du Docteur Tube* est vu comme le film « le plus frappant » des premières années de la collaboration Burel-Gance, puis le propos part directement sur les œuvres de 1917 à 1919 en précisant que « ce sont les titres de la fin de la décennie qui retiennent avant tout l'attention des commentateurs »¹²⁷. La situation est relativement semblable dans le chapitre sur Louis Nalpas : lorsqu'on évoque le passage de Gance au Film d'Art, deux titres sont cités, et on mentionne la « curieuse expérimentation de *la Folie du Docteur Tube* »¹²⁸. Enfin, c'est dans le chapitre réservé à Gance lui-même qu'il y a justement le moins de choses sur ses films des années 1910, ce qui est somme toute assez logique, puisque ce n'est pas pour cela qu'il est connu et qu'une notice de dictionnaire se doit d'être synthétique : si son travail au Film d'Art est mentionné, on ne cite aucune œuvre avant *Mater Dolorosa* (1917)¹²⁹.

Sur un plan qui concerne plus spécifiquement la restauration du film en 2006, signalons le compte-rendu de la projection au festival de Bologne qu'en fait Rémy Pithon dans le n°51 de la revue *1895*¹³⁰. L'auteur relève bien que ce film qui « n'était plus qu'un titre dans les filmographies » était très attendu, mais il se déclare déçu tant sur le plan scénaristique que

¹²⁵ Nous penchons en effet pour des fragments, puisque Véray ne résume que la seconde partie du film, tout comme Icart d'ailleurs ; notons d'ailleurs que la liste dactylographiée des intertitres sur laquelle il s'appuie (BnF, Arts du Spectacle, 4°-COL-36/600) élude elle aussi presque entièrement la première partie du film, sans que les espaces texan, mexicain et français soient même spécifiés.

¹²⁶ VERAY Laurent, « Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, op.cit., p.21.

¹²⁷ ALBERA François et GILI Jean A. (dir.), *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, op.cit., pp.66-67 (notice rédigée par Pierre-Emmanuel Jaques).

¹²⁸ *Idem*, p.298 (notice rédigée par Francesco Pitassio).

¹²⁹ *Idem.*, p.203 (notice rédigée par Laurent Véray).

¹³⁰ PITHON Rémy, « Il cinema ritrovato 2006, Bologne, 1^{er}-8 juillet 2006 ; Le giornate del cinema muto 2006, Sacile, 6-14 octobre 2006 », in *1895*, n° 51, mai 2007, p.124.

formel, sauf par une des séquences de panique dans l'usine. Dans ce compte-rendu, la copie est présentée comme incomplète, ce que ne corroborent *a priori* pas les informations qui nous ont été fournies par la Cinémathèque Française, ainsi que nous l'avons vu au chapitre précédent ; par « incomplète », il faut en fait entendre que la restauration a été faite à partir d'un négatif original dans lequel manquaient les cartons ainsi que « l'ordre définitif du montage image », ainsi qu'indiqué dans un des cartons informatifs en début de copie [-18,8 mètres] et dans une des brochures de présentation distribuées au festival de Bologne¹³¹. Le métrage du film de 1916 oscillant entre 1360 et 1440 mètres¹³², la copie de 2006 ne semble d'ailleurs pas incomplète sur le plan de la longueur du métrage puisqu'elle fait 1434,4 mètres sans les amorces et les cartons explicatifs.

II.1.5. Ouvrages annexes.

Enfin, mentionnons encore quelques occurrences des *Gaz Mortels* au sein de travaux qui ne sont ni des histoires générales du cinéma ni des monographies, et qui ne sont pas centrés sur le travail d'Abel Gance. Nous procéderons là encore chronologiquement.

Dans son ouvrage traitant des films d'actualité de la Grande Guerre, Laurent Véray parle de la confusion faite pendant la Première guerre mondiale à Lyon entre le film de Gance et la bande intitulée *Lutte contre les gaz asphyxiants*, interdite de projection car susceptible de renseigner l'ennemi sur les techniques de protection françaises¹³³.

Annette Becker ne fait que citer le film dans son article consacré à la guerre des gaz ; insistant sur la terreur provoquée par cette arme pendant le premier conflit mondial, elle dit que « le gaz a fait si peur qu'il est alors omniprésent, jusque dans les films d'Abel Gance »¹³⁴, le « jusque » utilisé indiquant clairement qu'une telle thématique est pour elle assez inattendue chez le réalisateur.

¹³¹ Brochure à laquelle nous n'avons pas eu accès directement ; on y trouve aux pages 18 et 19 une petite fiche sur *Les Gaz mortels*, contenant un extrait de l'article de Laurent Véray publié dans le numéro de 1895 sur Gance qu'il a dirigé (« Abel Gance. Un cinéaste à l'œuvre cicatricielle ») ainsi que les précisions contenues dans les cartons introductifs présents dans la copie. Nous remercions Rémy Pithon de nous avoir aidée à éclaircir ce point et de nous avoir transmis ces informations.

¹³² *Ciné-Journal*, 19 août 1916, p.30 ; LE ROY Éric, « Filmographie », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, *op.cit.*, p.326.

¹³³ VÉRAY Laurent, *Les Films d'actualité français de la Grande Guerre*, Paris, SIRPA/AFRHC, 1995, p.56.

¹³⁴ BECKER Annette, « La guerre des gaz, entre tragédie, rumeur, mémoire et oubli », in Christophe Prochasson et Anne Rasmussen (dir.), *Vrai et faux dans la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2004, p.258. Elle base son propos sur l'article de Laurent Véray publié dans le numéro de 1895 sur Gance.

Dans le recueil d'articles publié sous la direction de Christophe Gauthier, David Lescot et Laurent Véray en 2008, ce dernier ne fait que mentionner *Les Gaz mortels* au sein d'une réflexion plus large sur les traces du choc traumatique dû à la Grande Guerre dans les œuvres de fiction, plus précisément dans ses considérations à propos de la représentation de la perversion de la science dans *Mabuse le joueur* de Fritz Lang (1921-1922)¹³⁵. *Les Gaz mortels* n'est cité qu'entre parenthèses, lorsque le chercheur évoque les diverses activités criminelles du docteur Mabuse, telle l'élaboration de poison à partir de venin de serpents, et qu'il fait le lien aux recherches présentes dans le film de Gance¹³⁶.

Last but not least, le dernier ouvrage de Laurent Véray publié chez Ramsay en 2008¹³⁷ également, dont le sous-chapitre « La science au service de la guerre » contient quelques informations sur *Les Gaz mortels*, pour la plupart reprises de l'article publié en 2000 dans la revue *1895*. Véray rajoute ici un lien thématique à deux épisodes des *Vampires* de Feuillade dans lesquels le motif des gaz asphyxiants est utilisé, et des considérations sur la façon dont le film aborde indirectement la question de l'arme chimique en se centrant sur les conséquences civiles de la totalisation de la guerre (les développements autour de la mise en scène et de la maîtrise formelle du film sont alors évacués, ce qui est assez compréhensible dans cette publication dont Gance n'est pas le point principal). Bien que ce livre soit le plus récent de notre corpus, il nous semble, au vu de certains indices, que le chercheur n'a toujours pas pu avoir accès au film dans sa version restaurée de 2006, ou du moins pas entièrement, puisque les quelque 600 premiers mètres de film sont toujours passés sous silence sans qu'une ligne y renvoie même implicitement. De plus, la majeure partie du texte de 2000 –et donc antérieur à cette restauration- est ici reprise, et le recours à certaines expressions recopiées de la liste d'intertitres dactylographiés conservée à la BnF et qui ne figurent pas sous cette forme dans le film indique que Véray s'est là-encore appuyé sur ce document¹³⁸, ce qui est parfaitement compréhensible : au vu de l'ampleur du propos et du corpus traité dans cette publication, le chercheur n'a pas eu l'occasion de faire un découpage détaillé pour un film mentionné en passant. Cependant, ainsi que nous l'avons indiqué plus haut, il est certain que Véray a néanmoins pu accéder au moins à des extraits de source filmique, au vu des considérations formelles détaillées émises dans son article en 2000 (elles sont ici coupées, puisque le propos

¹³⁵ VÉRAY Laurent, « La représentation au cinéma du traumatisme provoqué par la guerre de 14-18 », in Christophe Gauthier, David Lescot et Laurent Véray (dir.), *Une guerre qui n'en finit pas. 1914-2008, à l'écran et sur scène*, Paris/Toulouse, Complexe/Cinémathèque de Toulouse, 2008, pp.31-32.

¹³⁶ Nous discuterons cette comparaison dans notre chapitre traitant des représentations de la science.

¹³⁷ VÉRAY Laurent, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay Cinéma, 2008, p.46-47.

¹³⁸ BnF, Arts du Spectacle, 4°-COL-36/600.

est centré plus spécifiquement sur « la Grande Guerre au cinéma »). Ce fait est assez important pour être mentionné, puisqu'il ressort de notre tour d'horizon qu'au sein du corpus étudié seuls Laurent Véray et Rémy Pithon ont pu visionner en tout ou en partie *Les Gaz mortels*¹³⁹, preuve supplémentaire du désintérêt historien pour ce film renforcé par la difficulté d'accès aux sources pendant longtemps.

II.1.6. Remarques conclusives.

Au terme de ce parcours historiographique, nous avons pu constater que le film *Les Gaz mortels* semble passer d'un oubli assez rapide à une redécouverte historique relativement difficile, mais bel et bien présente.

En effet, dans notre corpus, la citation de Delluc que Sadoul reproduit dans son Histoire générale du cinéma est le seul commentaire *a posteriori* sur le film jusqu'en 1960, lorsque Roger Icart consacre quelques maigres lignes à cette œuvre ; celle-ci semble avoir d'ailleurs rapidement plongé dans l'oubli, puisqu'une pièce comptable de 1921, présente dans les archives du litige entre Abel Gance et Pathé-Consortium dans ces années-là conservées à la BiFi, référencie mal *Les Gaz mortels*, le datant de 1914¹⁴⁰, révélant ainsi une négligence certaine à l'égard de ce film, et ce dans un document comptable et juridique. Nous pourrions bien sûr comptabiliser l'ouvrage de Sadoul en 1952 puisque c'est là que nous avons trouvé les propos de Delluc au sujet des *Gaz Mortels*, mais Sadoul lui-même n'en dit rien ; néanmoins, le fait qu'il *reproduise* ce qu'écrit Delluc à propos du film montre que l'œuvre est prise en compte, et que le manque de sources est probablement une des causes premières de cet oubli historique, comme le montre par exemple la correspondance de Roger Icart avec Philippe Esnault dans les années 1950. En effet, l'accès aux sources conditionne fortement le propos :

¹³⁹ Nous ne prenons pas en compte Delluc dans cette liste, puisqu'il a vu le film lors de sa sortie en tant que critique et non comme historien.

¹⁴⁰ Cinémathèque Française, BiFi, GANCE212-B62, lettre 23 décembre 1921. A noter que l'utilisation de cette source s'avère assez problématique. On sait, d'après la lettre de présentation des documents, qu'il s'agit d'un état des ventes en France et à l'étranger des films *Le Droit à la vie*, *Mater Dolorosa*, *La Dixième symphonie* et *La Zone de la mort* ; *Les Gaz mortels* n'est pas mentionné et le titre n'apparaît qu'au sein d'un second tableau. Celui-ci est relativement difficile à interpréter, puisqu'on ne sait pas à quoi renvoient les chiffres indiqués sous chaque croisement entre film et pays, mais il peut peut-être s'agir du nombre de copies distribuées, ou alors des tarifs au mètre, puisque des mentions comme « série supérieure » ou « tarif spécial » apparaissent au-dessus des autres titres (sous la colonne *Gaz Mortels* : 15 pour la France [2 de moins que *Le Droit à la Vie* et 9 de moins que *Mater Dolorosa*] 5 dans la péninsule ibérique, 1 en Suisse, 1 à Cuba, 1 dans les pays balkaniques et la Turquie, 1 dans les « indes néerlandaises », 1 en Grèce, 4 en Argentine, 1 en Scandinavie, 2 au Brésil, 5 en Italie, 2 pour Singapour- le Siam – Malaisie). Quoiqu'il en soit, l'indication manuscrite sous l'entrée *Gaz mortels* (« Prog. 36 – 1914 ») reste relativement obscure, et nous pouvons juste signaler que la date est erronée, tandis que les indications temporelles figurant sous les autres titres sont en revanche exactes.

ainsi, Sophie Daria et Roger Icart consacrent-ils plus de lignes à *Barberousse* qu'aux *Gaz Mortels* car ils ont pu avoir accès à la copie du premier¹⁴¹.

Les Gaz mortels semble intéresser progressivement les historiens alors que Gance n'est plus à son apogée mais qu'il commence à être réhabilité par une partie de la critique cinéophile¹⁴² et que le souci historien prend progressivement sa place dans les études cinématographiques, mouvement initié par Sadoul puis Mitry entre autres, comme on peut s'en apercevoir à travers leurs introductions programmatiques¹⁴³ et la méthodologie qu'ils mettent en place dans leurs écrits.

Enfin, la redécouverte de fragments de la copie puis la restauration de celle-ci, parallèlement aux nouvelles approches méthodologiques dans les études cinématographiques, ont permis de renouveler les développements sur la question.

Mais, outre le problème de l'accès aux sources, d'autres paramètres entrent aussi en compte dans cette mise de côté des *Gaz Mortels* : les présupposés critiques puis historiens fortement liés à la mise en place de la figure de l'Auteur à la fin des années 1910 et surtout dans les années 1920, ainsi que le rejet historiographique quasi unanime des productions du Film d'Art et, de façon plus ambivalente, des films à épisodes des années 1910.

II.2. Film peu étudié parce que peu légitimé ? Étude du discours historien.

Dans les ouvrages que nous venons de mentionner, nous avons remarqué que si *La Folie du Docteur Tube* est quelques fois remis en cause sur certains points spécifiques, son originalité formelle est néanmoins soulignée dans toutes les histoires générales et monographies classiques sur Gance, alors qu'il s'agit pourtant d'un film antérieur aux *Gaz Mortels*. Ainsi, jusqu'aux années 1980, exceptés Sadoul et Mitry qui sont plus nuancés¹⁴⁴ et

¹⁴¹ DARIA Sophie, *op.cit.*, pp.53-54 et ICART Roger, *Abel Gance*, Toulouse, Institut Pédagogique National, 1960, pp.70-72 (ce dernier précise que la copie de *Barberousse* est conservée par la Cinémathèque Française).

¹⁴² KING Norman, *op.cit.*, p.5.

¹⁴³ SADOUL Georges, *op.cit.*, vol.1, pp.9-11 ; MITRY Jean, *op.cit.*, vol.1, pp.9-18. Pour des développements sur ce nouveau souci historien, voir ALBERA François, « Considérations introductives », GAUTHIER Christophe, « L'invention de l'archive : Georges Sadoul, historien », BRUNETTA Gian Pietro, « Histoire et historiographie du cinéma », tous trois in Irène Bessières et Jean A. Gili (dir.), *Histoire du cinéma. Problématique des sources*, *op.cit.*, pp.11-26, 173-196, et 228-255.

¹⁴⁴ Sadoul minimise l'aspect « révolutionnaire » du film, qui ne fait qu'utiliser un truquage alors élémentaire ; de plus, l'œuvre étant resté inédite, elle n'a pu selon le chercheur avoir d'influence sur l'avant-garde française des années 1920, et n'a de valeur qu'en raison de la personnalité de son auteur (SADOUL Georges, *op.cit.*, vol.4, pp.377-378). Mitry reprend l'idée de l'application d'un procédé connu déjà par Méliès, en précisant qu'il ne peut pas s'agir dans ce cas d'un moyen d'expression : le film étant entièrement déformé, le procédé ne peut selon lui

Gance qui étrangement ne mentionne pas ce titre dans sa biographie, tous les auteurs accordent à *La Folie du Docteur Tube* un statut d'œuvre visionnaire¹⁴⁵ dans le domaine des recherches sur les potentialités expressives du cinéma, ceci avalisé par le fait que le film semble avoir été « incompris » par les producteurs du moment, dans une optique dichotomique classique entre art et industrie. Ces tendances peuvent se retrouver sous forme synthétisée dans les notices « Burel », « Gance » et « Nalpas » du *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, ainsi que nous l'avons fait remarquer plus haut : pour ce qui est des années 1910, l'attention est surtout focalisée sur *La Folie du Docteur Tube*, puis sur les premiers succès de la fin de la décennie ; l'article sur Gance est le plus symptomatique puisque c'est là qu'on trouve le moins de choses sur ses premiers films¹⁴⁶.

Malgré les recherches plastiques effectives que l'on peut observer dans *La Folie du Docteur Tube*, pourquoi y a-t-il une telle différence de traitement dans le discours critique et historien entre ce film particulier et les autres œuvres de la moitié des années 1910 ?

II.2.1. Présupposé formaliste et parcours linéarisé.

Une des pistes explicatives serait un certain présupposé formaliste hérité du discours critique évaluatif des années 1920 et par lequel ces écrits historiens ont été encore longtemps fortement influencés¹⁴⁷. Ainsi, un point récurrent au sujet de *La Folie du Docteur Tube* est que dans ce film-ci Gance manifestait, selon les auteurs, un désir de « dégager le cinéma du morne réalisme » en créant un univers artistique propre au cinéma¹⁴⁸ ; nous retrouvons en partie dans cette citation d'Icart en 1960 l'idée de la *spécificité* du médium telle qu'elle a été diffusée lors des luttes pour la reconnaissance du statut artistique du cinéma dans les années

renvoyer à une quelconque vision subjective (MITRY Jean, *op.cit.*, vol.2, p.255). Notons que les deux auteurs valorisent néanmoins chacun le côté non-commercial de *La Folie du Docteur Tube*.

¹⁴⁵ Ainsi, certains y voient de façon téléologique une invention avant l'heure du caligarisme ou du surréalisme (BARDÈCHE Maurice et BRASILLACH Robert, *op.cit.*, p.54 ; DARIA Sophie, *op.cit.*, pp.50-51). Les autres, tout en gardant cette perspective téléologique mais de façon plus générale, pensent que le film était en avance sur son temps, trop osé et trop expérimental pour être compris (JEANNE René et FORD Charles, *op.cit.*, p.183 ; LAPIERRE Marcel, *op.cit.*, p.127 ; ICART Roger, *Abel Gance*, Toulouse, Institut Pédagogique National, 1960, pp.17 et 69 ; KRAMER Steven Philip et WELSH James Michael, *op.cit.*, p.29 ; ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, *op.cit.*, pp.55-56 ; KING Norman, *op.cit.*, p.3).

¹⁴⁶ Comme nous l'avons alors noté, cela se comprend entièrement, puisqu'un dictionnaire se doit de rendre compte des faits *dominants* regardant chaque notice, et la « grande époque » de Gance concerne comme nous l'avons vu précédemment surtout les années 1920.

¹⁴⁷ ALBERA François, « Considérations introductives », in Irène Bessières et Jean A. Gili (dir.), *Histoire du cinéma. Problématique des sources*, *op.cit.*, p.15.

¹⁴⁸ ICART Roger, *Abel Gance*, Toulouse, Institut Pédagogique National, 1960, p.70.

1920¹⁴⁹. Il est significatif de noter que le premier texte consacré aux *Gaz Mortels* dans notre corpus, celui de Delluc¹⁵⁰, présente précisément un intérêt exclusivement *formaliste* pour le film, que le critique décrit comme un « essai artistique » ; cependant, contrairement à *La Folie du Docteur Tube*, le film qui nous intéresse n'est ensuite plus commenté, et son *propos* n'est de fait pas abordé avant la publication d'Icart en 1960.

Malgré le fait que les prises de position contradictoires de Gance au fil du temps ainsi que la stylistique hétérogène de ses films aient été fréquemment relevées¹⁵¹, il ressort de nos observations qu'au présupposé formaliste se joint en synergie une *linéarisation* finaliste du parcours artistique d'Abel Gance. Nous avons pu constater précédemment que pendant longtemps *Les Gaz mortels* était éludé ou seulement mentionné au sein d'une liste de films estimés banals et dévalorisés face à l'essai *La Folie du Docteur Tube* et aux films dits « psychologiques » qui viendront à la fin des années 1910¹⁵². Ainsi, les films tournés entre ces deux moments semblent-ils jugés comme des accidents de parcours, des passages à vide, ou au mieux des œuvres des années d'apprentissage pendant lesquelles le style de Gance se forme¹⁵³ ; en effet, ce qui est décrit comme une résignation de Gance à faire des films « comme tout le monde »¹⁵⁴ est vu comme un vrai moment improductif dans le parcours du réalisateur, ceci avalisé dans les monographies par certaines sources pour la plupart reprises de *Prisme* dans lesquelles Gance dit sentir « sa mentalité » [*sic*] régresser. Ainsi peut-on trouver chez Daria et dans les deux ouvrages d'Icart :

« Je ne me reconnais qu'à peine, me débattant pour vivre dans l'explication embarrassée d'un scénario pour concierge qui absorbe une grosse part de mes forces quand je sais pertinemment « qu'autant en emporte le vent ».

¹⁴⁹ GAUTHIER Christophe, « Histoire d'un crime. Vies et morts du duc de Guise », in Alain Carou et Béatrice de Pastre (dir.), *Le Film d'Art & les films d'art en Europe, 1908-1911*, Paris, AFRHC, 1895, n° 56, décembre 2008, p.178.

¹⁵⁰ SADOUL Georges, *op.cit.*, vol.4, p.378.

¹⁵¹ VERAY Laurent, « Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards, op.cit.*, p.21.

¹⁵² Voir par exemple ICART Roger, *Abel Gance*, Toulouse, Institut Pédagogique National, 1960, p.77 : « A partir du *Droit à la vie*, la personnalité de Gance va s'affirmer [...]. Jusqu'alors Gance s'était surtout complu, par nécessité commerciale, dans des drames policiers. Désormais, il aborde un genre plus noble, le drame psychologique, et commence à donner la mesure de son talent propre dans des œuvres d'une valeur artistique remarquable ». *Le Droit à la vie* sort en 1917 (LE ROY Éric, « Filmographie », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards, op.cit.*, p.327).

¹⁵³ ICART Roger, *Abel Gance*, Toulouse, Institut Pédagogique National, 1960, p.68. A noter que l'effet de linéarisation se retrouve à un niveau plus global dans l'approche chronologique et anthropomorphique que la plupart de ces classiques de l'histoire du cinéma ont de leur objet ; il n'est qu'à consulter les tables des matières pour s'en apercevoir.

¹⁵⁴ LAPIERRE Marcel, *op.cit.*, p.127.

« Le cinéma, cet alphabet pour les yeux fatigués de penser, dévore mon trésor, stupidement, et le résultat moral est grave au point que je n'ose pas descendre en moi plus profondément, par crainte d'une confession plus sévère. Si je ne me méfie pas davantage du cinéma, je suis perdu à moi-même, car il demande trop de soin dans une enfance trop difficile. [...] »¹⁵⁵

De tels propos négatifs, ou plus intéressés par le côté financier que créatif de l'affaire, peuvent effectivement se retrouver de manière assez fréquente sous la plume de Gance à cette époque, ainsi dans ces deux exemples tirés du Carnet 4 :

« Mars 1915.

Avoir un contrat de dix scénarios par an avec le Film d'Art.

Ceci est le plus important. Il me faut en effet m'assurer matériellement pour pouvoir travailler en toute quiétude. »

« Le 12 Mars 1916 - Ce soir, je relis par hasard un carnet semblable à celui-ci écrit [*biffé*] Vendée au début de la guerre. [...].

Je me regarde et tout juste je me [reconnais]. Le cinématographe a développé en moi un côté d'homme cupide qui n'existait pas, et qui ira en s'accroissant si ma volonté ne remet pas ces travers... Depuis un an je suis au Film d'Art, et je n'ai pas eu depuis une pensée intéressante. [...].

Comme [c'est] difficile d'avoir plus que du talent - plus que de la patience - plus que de la force - du génie - du génie tenace [excellent (*illisible*)] au génie !. [...]. »¹⁵⁶

II.2.1.1. Gommage des ambivalences du réalisateur.

Il apparaît cependant que le rapport du réalisateur au cinéma dans les années 1910 ait été beaucoup plus ambivalent que ce que ces monographies classiques laissent entendre, par un choix partiel et partial des documents d'époque et des propos ultérieurs de Gance à ce sujet, qui laissent penser que les œuvres de la moitié des années 1910 étaient pour lui surtout

¹⁵⁵ Nous reproduisons ici partiellement la version publiée dans ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, *op.cit.*, p.72 (tiré de *Prisme*, p.110 de notre édition). Voir aussi DARIA Sophie, *op.cit.*, p.52 ; ICART Roger, *Abel Gance*, Toulouse, Institut Pédagogique National, 1960, p.17. Soulignons néanmoins que les extraits de sources figurant dans les pages 43 à 74 du livre d'Icart de 1983 sont plus représentatifs des sentiments variables de Gance envers le cinéma ; ils sont toutefois présentés comme des moments d'amertume du réalisateur face à ce qui est dépeint comme l'adversité, lui qui se doit d'obéir « aux directives astreignantes de Louis Nalpas et [confectionne], pour le satisfaire, les naïves histoires d'aventures que le public [réclame] » (p.73). Enfin, signalons que l'extrait de *Prisme* reproduit ici est biaisé dès le départ, puisque Gance a réarrangé en 1930 les propos qu'il tenait dans le Carnet 4 pendant la Première guerre mondiale ; ainsi, la seconde version le voit en régression complète sur sa mentalité de 1911, alors que la note du 27 juin 1916 fait remonter la chose en 1914 seulement, et il n'est alors pas fait état d'un scénario « pour concierger » (voir annexe VII.2.). Encore une preuve que Gance peut aussi être à l'origine du rejet de ses films du milieu des années 1910.

¹⁵⁶ BnF, Arts du Spectacle, Carnet 4, 4°-COL-36/34.

alimentaires. En effet, Alain Carou insiste sur la confiance *épisodique* que Gance a dans le cinéma en 1916¹⁵⁷, et plusieurs points peuvent accréditer cette thèse.

En 1912, il crée sa propre société, le Film Français, ce qui indique que s'il ne décide pas de se vouer alors complètement au cinéma¹⁵⁸, le nouveau medium ne le laisse pas complètement indifférent, ce d'autant plus qu'il signe la même année son texte programmatique influencé par les théories de son ami Canudo « Qu'est-ce que le cinématographe ? Un sixième art ! », publié dans la revue corporative *Ciné-Journal* du 9 mars 1912¹⁵⁹. Il soigne ses scénarios pendant les années de guerre et en semble même fier à ce moment, puisqu'il dit du *Spectre des tranchées* (1915) qu'il s'agit-là de « son plus beau scénario », même si celui-ci ne sera finalement pas tourné¹⁶⁰. Si dans ses carnets le rapport entre argent et cinéma semble effectivement lui poser problème de façon récurrente sur le plan idéologique, il serait erroné de n'y voir qu'un intérêt alimentaire pour le cinéma puisque Gance se dit à diverses reprises réellement satisfait de son travail :

« Au 25 avril 1915. J'ai tous [*sic*] lieu de croire que pour la première fois de ma vie je vais commencer à gagner de l'argent et à sortir de cette médiocrité où sombrait le plus clair de ma valeur. [...]. = Je viens de finir mon 2^{ème} film « La Fleur des Ruines ». Je crois le résultat fort bon. - « L'Infirmière » tournée par Pouctal avec mon aide, marche merveilleusement, et je me trouve sot de ne pas avoir demandé une prime plus forte.= [*considérations sur ses rémunérations et pourcentages, qu'il veut négocier à la hausse*].
[...]. Je pense voir réussir mes interprètes avant longtemps – et devenir un excellent metteur en scène. »¹⁶¹

Dans un cas qui nous intéresse ici plus directement, celui des *Gaz Mortels*, Gance témoigne de son souci perfectionniste lorsqu'il évoque ses problèmes pour le montage du film :

« Ma fatigue est très grande, et il me reste une sorte de nervosité latente qui influe [sur] mon sommeil du fait de mon « Brouillard Rouge » que je n'arrive pas à terminer. Mais le succès viendra couronner mes effort - la santé reviendra - la guerre finira - et tout ce qui n'a pas fleuri - fleurira !.

¹⁵⁷ CAROU Alain, « Le celluloïd et le papier. Les livres tirés des films d'Abel Gance », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards, op.cit.*, p.105.

¹⁵⁸ *Idem*, p.104.

¹⁵⁹ ICART Roger (textes rassemblés par), *Abel Gance. Un soleil dans chaque image*, Paris, CNRS Éditions / Cinémathèque Française, 2002, p.17. Notons que ce texte illustre parfaitement le propos d'Alain Carou, selon qui Gance se construit une vocation cinématographique « en y réinvestissant des aspirations et des valeurs associées au théâtre de son temps » (CAROU Alain, « Le celluloïd et le papier. Les livres tirés des films d'Abel Gance », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards, op.cit.*, p.105).

¹⁶⁰ VERAY Laurent, « Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards, op.cit.*, p.22.

¹⁶¹ BnF, Arts du Spectacle, Carnet 4, 4°-COL-36/34.

Il ressort d'ailleurs des propos tenus dans le Carnet 4 que tant Gance que Nalpas semblaient alors trouver des qualités évidentes aux *Gaz Mortels* :

« Le dimanche 10 Avril 1916 -

invité chez M. Nalpas 24 Rue [St] Pierre.

[...].

«Il me dit avoir trouvé les 2 premières bobines des Brouillard [*sic*] plus intéressantes que Barbe-Rouge. J'ai peur que la suite le déçoive. Il a d'énormes projets en perspectives. L'argent brille !.. Suivons-le. »

« 2 Mai 1916.

Je monte au F. d'A. le « brouillard sur la ville » et de plus en plus je sens que je marche en avant. Je marche doucement il est vrai - arrêté par l'atavisme - mais ma ligne reste à peu près droite. Malheureusement cette guerre & ce ciné sont néfastes au chapitre de mon évolution. [...]. être de moins en moins le tzigane de mon propre génie – voir plus clair ce qui équivaldra peut-être à voir moins loin. Ne pas m'embarrasser des effets, mais des causes. »

« 10 Mai 1916. Le Brouillard de Mort est monté au positif provisoire, et l'impression générale reste que le film est remarquable, à tous points de vue - J'en dois augurer beaucoup de bien. [M./L.] Nalpas me paraît extrêmement satisfait. Je crains ses coupures «Il me reproche de n'être pas assez élégant - La Deuxième fois ! - J'enregistre en souriants [*sic*] = Les années passent !. »

« Le 20 Août 1916 je me décide à partir en Amérique.

[...].

Plus drôle que ce qui précède :

Il m'annonce qu'un américain aurait trouvé les 2 dernières parties du Bouillard supérieures même à ce qu'on fait en Amérique de mieux- De ce fait, et de d'autres [*sic*] il me demande de faire la Zone, en changeant un peu la donnée. »¹⁶³

Même certains propos rétrospectifs du réalisateur à propos de cette période seront relativement positifs, bien que plus axés sur le soin alors apporté aux films. Ainsi, lorsqu'il évoque dans une interview en 1929 les tournages de *Barbe-Rousse* et des *Gaz Mortels*, il se centre sur quelques anecdotes, mais précise que « malgré le caractère très commercial de ces

¹⁶² BnF, Arts du Spectacle, Carnet 4, 4°-COL-36/34.

¹⁶³ BnF, Arts du Spectacle, Carnet 4, 4°-COL-36/34. A noter que Nalpas est lui aussi ambivalent dans ses appréciations, et que les relations avec Gance se révèlent très houleuses (voir annexe VII.2.). Il donc s'agit ici de se montrer méfiant envers l'appréciation enthousiaste du directeur artistique du Film d'Art ; peut-être Nalpas cherche-t-il à amadouer un Gance fâché qui menace de partir en Amérique.

films, nous y apportons toute notre âme et toute notre ingéniosité. J'innovais beaucoup de procédés qui ont fait fortune depuis »¹⁶⁴.

Ainsi, jusqu'à l'ouvrage collectif dirigé par Laurent Véray, et malgré l'usage d'un corpus de sources plus nuancé par Roger Icart en 1983, il ressort que globalement, la carrière d'Abel Gance est vectorisée en un schéma progressif cohérent qui trouve son apogée dans les années 1920, période qui est précisément la plus connue¹⁶⁵.

II.2.1.2. Identité générique floue et peu prestigieuse : des attentes déçues.

Ce souci de linéarisation en une progression temporelle logique par les critiques et historiens à l'égard de l'œuvre d'Abel Gance, notamment, semble s'être mis en place très précocement, ainsi que nous pouvons l'observer dans une citation d'Henri Diamant-Berger, reproduite par Roger Icart :

« *La Zone de la Mort* [...] est un film d'aventures, et poids de la renommée, nous attendons un développement psychologique dont cruellement Gance nous prive presque totalement. J'eusse préféré voir ce film entre l'amusant *Barberousse* et l'émouvant *Mater Dolorosa* »¹⁶⁶.

Le film est ici clairement posé comme une cassure ou un retour en arrière dans la carrière du cinéaste. Icart ne référence pas cette citation et ne la réutilise d'ailleurs pas dans son ouvrage de 1983¹⁶⁷. Nous pouvons pour notre part signaler qu'elle est extraite d'une critique parue dans la revue *Le Film*, et que ce document est conservé par la BiFi¹⁶⁸. Le reste de cette critique est tout aussi éclairant sur la position de Diamant-Berger vis-à-vis du travail et de la personne de Gance en 1917 : l'article s'intitule « L'Art d'Abel Gance », et le mot « artiste »

¹⁶⁴ ICART Roger (textes rassemblés par), *Abel Gance. Un soleil dans chaque image, op.cit.*, p.22 (reproduction d'un extrait de l'article « Quand le réalisateur de Napoléon tournait un film en huit jours », in *Pour Vous*, 7 février 1929). Il est évident que le propos développé dans une telle revue grand public n'est évidemment pas le même que dans une publication nettement plus prestigieuse et personnelle dans l'optique de Gance comme *Prisme* en 1930.

¹⁶⁵ Malgré son approche plus chronologique que thématique, et malgré le fait qu'il remette en question certains préjugés historiens, l'ouvrage de King reste centré sur les années 1920 et élude les années 1910.

¹⁶⁶ ICART Roger, *Abel Gance*, Toulouse, Institut Pédagogique National, 1960, pp.86 et 87.

¹⁶⁷ Voir ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé, op.cit.*, pp.82 et 99-101. Icart décrit ce film comme une « entreprise plus personnelle, plus ambitieuse », mutilée par les producteurs ; pour avancer cette affirmation, il est possible qu'il se base entre autres sur les propos découragés et dégoûtés que Gance tient dans le Carnet 4 au 28 avril 1917 (annexe VII.2.).

¹⁶⁸ Cinémathèque Française, BiFi, cote GANCE414-B93. Le document est sans date, mais comme il s'agit d'une critique du film suivie d'un résumé de l'action, nous pensons qu'il doit avoir été rédigé pour la sortie de *La Zone de la mort*, en octobre 1917 (LE ROY Éric, « Filmographie », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards, op.cit.*, p.328). Diamant-Berger se dit déçu par ce film, non pas au niveau plastique qui l'enthousiasme toujours autant, mais parce que, dit-il, « l'idée manque à de si belles qualités ».

revient deux fois sur les sept premières lignes. En outre, le critique assigne ici explicitement un domaine « dévolu » à Gance, tout en minimisant voire dévalorisant clairement le genre du film d'aventures :

« Gance s'est distrait dans *La Zone de la Mort* à traiter un film d'aventures. Son véritable domaine est, je crois, le film d'idées, le film de demain, le film qui soulèvera les plus formidables questions morales, psychologiques, philosophiques, politiques et sociales. »

Les Gaz mortels se retrouve lui aussi classé par Roger Icart sous le genre film d'aventures : « drame d'espionnage »¹⁶⁹, « film d'aventure », « thriller », « drame d'aventures »¹⁷⁰. Dans un article paru dans *L'Ecran* en avril-mai 1958, Gance parle des *Gaz Mortels* et de *Barberousse* –du moins c'est ce que l'arrangement de sources par Icart laisse entendre- comme de « grands films genre western et policier »¹⁷¹. Cette fluctuation générique ressort surtout des encarts publicitaires pour *Les Gaz mortels* qui paraissent dans la revue *Ciné-Journal* du 19 août 1916, puisque le genre du film semble fluctuer au sein d'une même publication : dans l'encart promotionnel en deuxième de couverture, il est décrit comme « un grand film d'aventures », et en page 30, dans la liste des nouveautés cinématographiques à sortir le 1^{er} septembre 1916, il est classé sous « drame ». Néanmoins, il est fort probable que les catégories de genre n'étaient alors pas encore fixées (le sont-elles jamais vraiment...)¹⁷² et il est assez clair ici que *Les Gaz mortels* est affilié au même genre que le sera *La Zone de la mort* pour Diamant-Berger dans sa critique de 1917. Or celui-ci voit nettement le film de 1917 comme un « accident de parcours », en opposant par deux fois le « film d'aventures » au film « psychologique », dévalorisant le premier face au second ; nous avons vu plus haut combien la valorisation du second genre a eu d'influence dans l'historiographie de Gance, induisant ainsi un rejet, entre autres, du film qui nous intéresse.

II.2.2. Émergence de la figure de l'Auteur.

L'exemple particulier de la critique de Diamant-Berger montre qu'en 1917 existe donc déjà le souci de créer une certaine cohérence dans le corpus des films de Gance, ce qui est

¹⁶⁹ ICART Roger, *Abel Gance*, Toulouse, Institut Pédagogique National, 1960, p.69.

¹⁷⁰ ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, op.cit., pp.59, 69 et 70. Notons ici que Icart et Véray insistent aussi sur la stylistique « aux allures de serial » des *Gaz Mortels*, mais nous reviendrons sur cet aspect particulier en fin de chapitre.

¹⁷¹ ICART Roger (textes rassemblés par), *Abel Gance. Un soleil dans chaque image*, op.cit., p.22.

¹⁷² LAGNY Michèle, op.cit., pp.148-152.

assez compréhensible puisqu'il s'agit précisément du moment où le statut d'auteur se met en place.

Dans les années 1910, si le film est un objet clairement individualisé, ce n'est pas le cas de l'auteur qui peut alors être le metteur en scène, l'opérateur, l'acteur ou la maison de production¹⁷³. En effet, dans le champ cinématographique, la notion d'auteur n'est pas une donnée naturelle, mais le fruit d'un processus historique complexe et articulé, participant du souci de démarquer les productions européennes de l'industrie américaine qui commence à devenir prédominante -et perçue comme envahissante- au cours des années 1910 ainsi que de la volonté de légitimer le cinéma ; le recours à une figure auctoriale place en effet les productions cinématographiques dans la suite des arts institutionnels comme la peinture et la littérature, et permet d'évacuer implicitement la dimension industrielle et collective du médium en le présentant ainsi comme un art neuf¹⁷⁴. Ainsi, s'il convient de questionner cette figure de l'auteur, d'être conscient de son statut construit et de déterminer en quoi cette construction a pu en partie conduire à l'éclipse de certains films, il serait néanmoins erroné de la déconstruire complètement sans tenir compte de son importance historique¹⁷⁵.

Gance est fréquemment vu comme l'artiste maudit, le génie isolé et incompris, motifs qui entrent pleinement dans la tradition romantique du créateur et que Gance autant que ses biographes et commentateurs ont contribué à mettre en place¹⁷⁶ ; tant les critiques négatives que laudatives à l'égard du réalisateur reposent d'ailleurs sur ce même postulat de base¹⁷⁷. Dans cette optique, croisée avec les critères de classement et de jugements empruntés à l'histoire de l'art et à l'histoire littéraire, l'auteurisme qui se met en place à l'égard de Gance au tournant des années 1920 aura donc tendance à repérer des « chefs-d'œuvre » et à valoriser

¹⁷³ PESCATORE Guglielmo, « Nascita dell'autore cinematografico », in Gian Piero Brunetta (dir.), *Storia del cinema mondiale*, vol.1, Torino, Einaudi, 1999, p.206.

¹⁷⁴ PESCATORE Guglielmo, *op.cit.*, pp.199-201 ; LAGNY Michèle, *op.cit.*, pp.129-148. Signalons que le phénomène d'auteurisation est néanmoins appliqué en premier à la sphère américaine, Griffith et Ince en sont des exemples probants (PESCATORE, Guglielmo, *op.cit.*, p.208). Pour tout ce qui a trait à cette notion d'auteur et aux modes et présupposés critiques et historiens de cette notion, se référer à l'excellente synthèse de Michèle Lagny aux pages 140 à 148 de son ouvrage cité en bibliographie. Enfin, précisons que dans le cas de Gance, la notion d'auteur n'est bien sûr pas complètement impertinente puisque le réalisateur s'investit à un maximum de niveaux dans l'élaboration de ses films (GAUTHIER Christophe, « Mensonge romantique et vérité cinématographique. Abel Gance et le "langage du silence" », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, *op.cit.*, p.15).

¹⁷⁵ Comme le précise Norman King : « The author is not primarily source of meaning, but as subject is nevertheless constructed within a particular history as site of specific struggles » ; « Gance exists within a moment of cinema when the whole notion of authorship was of paramount importance in the new medium's fight for recognition » (KING Norman, *op.cit.*, p.10).

¹⁷⁶ GAUTHIER Christophe, « Mensonge romantique et vérité cinématographique. Abel Gance et le "langage du silence" », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, *op.cit.*, pp.6-8 ; DALLET Sylvie, « Boîtier avec toute l'humanité ou la filmographie gancienne et son golem », *Abel Gance. Nouveaux regards*, *op.cit.*, p.55.

¹⁷⁷ KING Norman, *op.cit.*, p.6.

l'originalité -comme dans le cas de *La Folie du Docteur Tube*- avec comme résultat, ainsi que le formule Norman King, « a curiously distorted view of Gance's output, privileging the exceptional at the expense of the dominant »¹⁷⁸. De plus, cette vision de l'auteur incompris de certains de ses contemporains parce qu'en avance sur son temps permet de l'ériger en génie, hors des basses contingences matérielles, situé hors de l'histoire et donc au-delà de l'influence de toute idéologie politique.

Autant de points qui expliquent l'éclipse relativement précoce des *Gaz Mortels*, dont le style est certes remarqué par certains commentateurs mais qui n'a comparativement aux œuvres des années 1920 rien d'« exceptionnel », et dont le propos fortement impliqué dans l'actualité guerrière de son contexte de production permet difficilement d'en faire un chef-d'œuvre atemporel.

A la fin des années 1910 et au cours des années 1920 se met donc en place en France une notion d'auteur « entendu comme artiste, artisan et unique responsable de la valeur artistique d'un film »¹⁷⁹. Un fait qui peut se repérer dans notre corpus de sources, une des remarques de Gance dans de son carnet faisant clairement état du souci de Pathé à cet égard, pour qui la réputation de l'auteur peut constituer un argument commercial promotionnel :

« Le 21 janvier 1917 à Nice je vois Charles Pathé= [...]. Je passe en tête les meilleurs metteurs en scène européens - Conseil important. Mon nom d'abord à défendre, ma notoriété à affirmer, dans mon intérêt & dans celui du F. d'A. même, m'assure-t-il. [...] Conseil de n'être pas trop difficile maintenant pour l'argent mais de l'être pour la réputation. »¹⁸⁰

A titre comparatif, il est significatif de noter que lorsque *Les Gaz mortels* est mentionné dans la revue corporative *Ciné-Journal* à l'occasion de sa sortie le 1^{er} septembre 1916, soit quelques mois avant cette entrevue, l'auteur Abel Gance n'est absolument pas mentionné dans

¹⁷⁸ *Idem*, p.179. Pour l'entier du paragraphe : LAGNY Michèle, *op.cit.*, pp.129-130 et 136-139 ; KING Norman, *op.cit.*, pp.6-12 (Norman King indique qu'une autre posture auteuriste peut être celle qui cherche à valoriser tous les films d'un auteur, comme dans le cas des *Cahiers du Cinéma* dans les années 1950).

¹⁷⁹ PESCATORE Guglielmo, *op.cit.*, p.207 (traduction personnelle) ; remarquons en passant que, hors Delluc qui est cité à diverses reprises pour son rôle de critique et théoricien, le premier réalisateur que Pescatore mentionne dans son chapitre « L'auteur comme rôle esthétique » est précisément... Abel Gance. Rappelons aussi ici l'importance de la désignation d'Abel Gance comme « artiste » dans la critique de Diamant-Berger que nous avons évoquée plus haut ; ce cinéaste et critique-ci est d'ailleurs très engagé dans la défense du rôle du metteur en scène dès 1916 (JEANCOLAS Jean-Pierre, MEUSY Jean-Jaques, PINEL Vincent, *L'auteur du film. Description d'un combat*, Lyon / Arles, SACD / Institut Lumière / Actes Sud, 1996, pp.35-36).

¹⁸⁰ BnF, Arts du Spectacle, Carnet 4, 4^o-COL-36/34. Pour une retranscription plus complète de cette note du réalisateur, voir ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, *op.cit.*, p.81 ; on pourra entre autres y repérer que selon Charles Pathé, « M. Gance a une valeur sur le marché », ce qui confirme nos dires au sujet du souci commercial du fondateur de la maison au coq.

l'encart promotionnel du numéro du 12 août 1916, et c'est le nom de l'actrice Maud Richard qui apparaît dans le même encart du 19 août 1916¹⁸¹.

Il ressort donc que ce développement contemporain de la place prépondérante de l'auteur dans la réception, surtout cinéphilique, a conditionné le fait qu'une majeure partie des ouvrages que nous avons dépouillés pour notre analyse historiographique situe les véritables débuts artistiques d'Abel Gance en 1917. Voilà encore un autre paramètre qui peut expliquer la mise de côté des *Gaz Mortels*, film tourné à un moment charnière de la carrière d'Abel Gance, mais juste avant la montée en importance du statut de l'auteur, alors que le cinéma s'institutionnalise¹⁸².

II.2.3. Valorisations et dévalorisations.

En plus de l'importance de la mise en place de la figure de l'auteur et des attentes créées entre celle-ci et certains genres relativement définis viennent se glisser les théories développées surtout au cours des années 1920 autour de la « spécificité » du medium cinématographique.

Voilà qui a pu rendre problématique le cas du Film d'Art et des films à épisodes, tout deux liés à la production littéraire et spécialement à la littérature de masse pour le second. En effet, relevons chez Bardèche et Brasillach une remarque qui cristallise certaines positions critiques de l'entre-deux guerres : « Dans l'ensemble, le bilan du cinéma français pendant la guerre est assez affligeant. Aucun progrès, aucune invention. D'un côté le *film d'art*, de l'autre le *feuilleton* »¹⁸³.

II.2.3.1. Le Film d'Art.

En effet, un autre facteur qui a très probablement contribué à la mise de côté des films de Gance tournés dans les années 1910 est que la quasi-totalité de ces œuvres a été produite par

¹⁸¹ *Ciné-Journal*, 12 août 1916, deuxième de couverture, et *Ciné-Journal*, 19 août 1916, deuxième de couverture.

¹⁸² GAUDREULT André et GUNNING Tom, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? », in Jacques Aumont, André Gaudreault, Michel Marie (dir.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Colloque de Cerisy – Publications de la Sorbonne, 1989, p.53.

¹⁸³ BARDÈCHE Maurice et BRASILLACH Robert, *op.cit.*, p.147 ; nous soulignons. Il ne faut pas oublier la grande influence qu'ont eue ces deux auteurs malgré leurs positions d'extrême-droite ; ainsi Sadoul construit-il son histoire du cinéma aussi en réaction au positionnement idéologique de Bardèche et Brasillach (PINEL Vincent, « Les histoires du cinéma : du singulier au pluriel », *op.cit.*, p.22).

le Film d'Art¹⁸⁴, posé et moqué depuis les années 1920 comme le parangon du « mauvais cinéma », prétentieux et théâtral¹⁸⁵, et donc par essence « non-cinématographique » pour les défenseurs de la *spécificité* du nouveau médium ; le souci de légitimation du Film d'Art, fonctionnant pour sa part sur le mode exactement inverse par une *démarche intermédiaire*, a précisément conduit au mépris de cette production dans les années 1920 et 1930¹⁸⁶. Même si, dans les faits, la production du Film d'Art se diversifie dans les années 1910 et que c'est surtout *L'Assassinat du duc de Guise* (1908) qui est la cible principale des attaques¹⁸⁷, la mauvaise réputation dont jouit la maison auprès des cinéphiles est sans doute une des causes qui a favorisé l'oubli d'un film comme *Les Gaz mortels*.

II.2.3.2. Esthétique feuilletonesque.

Roger Icart et Laurent Véray relèvent en outre que le film a des « allures de serial »¹⁸⁸. Nous verrons plus en détail dans le chapitre suivant en quoi *Les Gaz mortels* peut être relié aux films à épisodes des années 1910, mais discutons ici préalablement de la réception générale de ce type de productions au sein des milieux cinéphiles.

Comme nous venons de l'observer, dans les années 1920, la construction d'un discours valorisant l'autonomie du cinéma a relégué dans l'ombre ce qui participait d'une démarche intermédiaire, et c'est le cas des films à épisodes, qui reprennent la tradition du roman-

¹⁸⁴ De *Un Drame au château d'Acre* (1915) à *La Dixième Symphonie* (1918), tous sont en effet produits par Le Film d'Art, sauf *Mater Dolorosa* (1917), produit par Louis Nalpas et Films de France (LE ROY Éric, « Filmographie », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, op.cit., pp.324-328).

¹⁸⁵ Bardèche et Brasillach parlent par exemple de « monument de grandiloquence et de sottise », expression discutée par Sadoul qui note qu'il s'agit de « l'écho de lieux communs fort répandus il y a vingt ans » (BARDÈCHE Maurice et BRASILLACH Robert, op.cit., p.52 ; SADOUL Georges, op.cit., vol.2, p.509). A noter la vision élitiste de ces auteurs qui ne critiquent pas tout théâtre mais *un certain* théâtre : « A suivre le théâtre, le cinéma s'est terriblement trompé, et pas seulement parce qu'il n'y a pas de rapport entre ces deux arts, mais encore parce qu'il a imité un mauvais théâtre [...], qui est le théâtre français de boulevard, fils du théâtre horrible du XIX^e siècle » (BARDÈCHE Maurice et BRASILLACH Robert, op.cit., p.228).

¹⁸⁶ GUIDO Laurent, « "Quel théâtre groupera jamais tant d'étoiles ?" Musique, danse et intégration narrative dans les attractions gestuelles du Film d'Art » et GAUTHIER Christophe « Histoire d'un crime. Vies et morts du duc de Guise », tous deux in Alain Carou et Béatrice de Pastre (dir.), *Le Film d'Art & les films d'art en Europe, 1908-1911*, Paris, AFRHC, 1895, n° 56, décembre 2008, pp.172 et 176-178. Pour un compte-rendu historiographique synthétique de la dévalorisation du Film d'Art, consulter les pages 173 à 179 de l'article de Christophe Gauthier. Notons enfin que si cette démarche intermédiaire permettait de valoriser les auteurs, elle ne favorisait guère l'essor de l'auteur *cinématographique* (PESCATORE Guglielmo, op.cit., p.214).

¹⁸⁷ GIRGIEL Florence, « Le Film d'Art en 1913 : le souci de la perfection », in Thierry Lefebvre et Laurent Mannoni (dir.), *L'Année 1913 en France*, Paris, AFRHC, 1895, hors-série, octobre 1993, pp.122-123 ; GAUTHIER Christophe « Histoire d'un crime. Vies et morts du duc de Guise », in Alain Carou et Béatrice de Pastre (dir.), *Le Film d'Art & les films d'art en Europe, 1908-1911*, op.cit., p.174.

¹⁸⁸ VERAY Laurent, « Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, op.cit., p.24 ; VÉRAY Laurent, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, op.cit., p.46 ; ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, op.cit., p.69.

feuilleton ; ainsi Feuillade est-il devenu un repoussoir pour Canudo et Delluc¹⁸⁹. La contre-culture cinématographique qui se développe chez les représentants de la seconde avant-garde à la fin des années 1920 revalorise les vieux serials et Feuillade -ce qui indique bien que ce type de films était alors dévalué par les cinéphiles- les opposant par là aux réalisateurs français de la « première avant-garde », dont Gance fait précisément partie¹⁹⁰. L'hétérogénéité de style ainsi que les motifs feuilletonesques repérables dans les œuvres de celui-ci ont d'ailleurs fréquemment posé problème aux critiques ; lors de la sortie de *Barbe-Rousse*, Guillaume Danvers fait remarquer en avril 1917 dans *Le Film* qu'il aimerait « voir le talent réel de M. Abel Gance se manifester sur un sujet un peu moins rocambolesque » et Canudo parle du « fatras mélodramatique des vieux romans-feuilletons » qu'il voit dans *La Roue* au début des années 1920¹⁹¹. Mais si ces aspects sont clairement identifiables dans les films de Gance, il s'agit certainement plus d'un effet que d'une visée, le réalisateur étant clairement tenté d'abord par une carrière littéraire prestigieuse et non commerciale¹⁹² ; il semble d'ailleurs lui aussi dévaloriser les films à épisodes, implicitement décrits comme ordinaires et sans psychologie ainsi que nous pouvons l'observer dans cette réflexion extraite du Carnet 4 au sujet de *La Zone de la mort* :

Non-paginé [p.123].

Au 28 Avr. 1917 - je vois la Zone - [taillée ?] – arrangée – remaniée - retirée par [Marius N -] [suite illisible] = C'est du Judex en moins intéressant. Tout ce qui tenait et les caractères et le côté scientifique, ainsi que la profonde psychologie de la fin a disparu - Rien qu'une structure ordinaire,

¹⁸⁹ ALBERA François et GILI Jean A. (dir.), *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, op.cit., p.132. Des critiques se font entendre en fait dès 1916 à l'égard de Feuillade, désignant celui-ci comme un représentant du cinéma « archaïque » et préjudiciable au développement du cinéma français (CALLAHAN Vicky, *Zones of Anxiety. Movement, Musidora and the Crime serials of Louis Feuillade*, Detroit, Wayne State University Press, 2005, p.28).

¹⁹⁰ ALBERA François et GILI Jean A. (dir.), *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, op.cit., pp.7 et 135. Au sujet de l'enthousiasme *posthume* à l'égard de l'œuvre de Feuillade et pour plus de détails au sujet du mépris réservé à ces films par la première avant-garde, voir également GAUTHIER Christophe, « D'un sous-sol obscur à l'ombre de Maldoror. Quelques jalons dans la fortune critique de Louis Feuillade en France », in Jacques Champreux et Alain Carou (dir.), François de la Bretèque (coll.), *Louis Feuillade*, Paris, AFRHC, 1895, hors-série, octobre 2000, p.279. Il ne faut néanmoins pas oublier que ces films à épisodes jouissaient dans les années 1910 d'un immense succès *populaire* (SADOUL Georges, op.cit., vol.3, pp.407-434 ; MITRY Jean, op.cit., vol.2, p.15 ; DALL'ASTA Monica, « La diffusione del film a episodi in Europa », in Gian Piero Brunetta (dir.), *Storia del cinema mondiale*, vol.1, Torino, Einaudi, 1999, p.281).

¹⁹¹ Danvers et Canudo sont cités respectivement par ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, op.cit., p.72 ; CAROU Alain, « Le celluloïd et le papier. Les livres tirés des films d'Abel Gance », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, op.cit., p.110. Notons qu'Icart cautionne cet avis puisqu'il reproche lui aussi à Gance les « excès romanesques » et les « boursoufflures mélodramatiques » qu'il voit dans *Le Droit à la vie* (1917) (p.78).

¹⁹² CAROU Alain, « Le celluloïd et le papier. Les livres tirés des films d'Abel Gance », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, op.cit., pp.103-106.

un film ordinaire où on a osé même coupé [*sic*] deux rappels de Shakespeare qui ne pouvaient mieux être à leur place=

Ceci me décourage tout à fait quant au F. d. A. Je ne puis rien manifester pour l'instant. Je ne dois que prendre mes précautions pour mes plans à venir - et surtout empêcher ma [présent^{on} ?] à la fin de la Zone.

A G.¹⁹³

Notons que cette tradition de rejet du style feuilletonesque n'est alors pas une nouveauté, puisque la forme littéraire de ce style d'écriture lié à un certain mode de diffusion est déjà décriée dès 1839 par le critique Sainte-Beuve pour son caractère industriel et mercantile, trois ans après son apparition et son essor rapide. Au grief esthétique reprochant à cette production de désacraliser la littérature en l'industrialisant s'ajoutent des arguments moraux dénonçant le caractère pernicieux de ces écrits qui exciteraient les plus viles passions et abrutiraient les masses en les détournant de leur labeur, la lecture étant alors perçue par les élites comme un loisir leur étant réservé et une forme de paresse lorsqu'elle se répand dans les classes inférieures, auxquelles le roman-feuilleton est directement destiné et accessible¹⁹⁴. Ces arguments seront réactivés lors de l'apparition des serials, dont l'effet criminogène est fréquemment dénoncé dans la presse¹⁹⁵. Enfin, les romans-feuilletons pouvant être rédigés à deux mains de façon mécanique –les chapitres étant par exemple répartis entre les auteurs selon qu'ils étaient pairs ou impairs- ou même commandés à des « nègres », les textes n'étant souvent pas relus par manque de temps, recyclés de textes anciens ou même plagiés, puis enfin remaniés et réadaptés par l'éditeur sans droit de regard de l'écrivain, tout cela a fortement mis à mal l'importance mythique de l'auteur unique et seul responsable de son œuvre¹⁹⁶ ; voilà encore un point qui a contribué à la mauvaise réputation de ce style de productions sur le plan artistique, et à la réactivation de certains jugements méprisants à l'avènement des films à épisodes.

¹⁹³ BnF, Arts su Spectacle, 4°-COL-36/34. Norman King voit néanmoins une influence de Feuillade sur Gance ; il précise que celui-ci aurait écrit au moins un scénario pour Feuillade et aurait eu l'idée de faire des serials populaires (KING Norman, *op.cit.*, p.180).

¹⁹⁴ KALIFA Dominique, *La culture de masse en France. I : 1860-1930*, Paris, La Découverte, 2001, pp.8-9, 25-26, 100-108. La critique issue de l'intelligentsia légitimée est forcément méfiante face à des œuvres sortant de sa sphère d'influence, et qui plus est des œuvres directement influencées dans leur mode de production par le contexte de l'industrialisation ; le caractère unique de l'œuvre d'art et de son auteur sont ainsi en péril, la littérature entre dans la culture de masse.

¹⁹⁵ DALL'ASTA Monica, « La diffusione del film a episodi in Europa », *op.cit.*, pp.288-289.

¹⁹⁶ KALIFA Dominique, *op.cit.*, pp.87, 93-94 ; AUBRY Danielle, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Berne, Peter Lang, 2006, pp.31-53. En lien à ces observations pensons à la réaction extrêmement frustrée de Gance que nous avons retranscrite ci-dessus face aux remaniements opérés sur *La Zone de la mort*.

En conclusion de ce chapitre, il ressort donc de notre analyse historiographique qu'outre le problème de l'accès aux sources, un croisement de plusieurs discrédits historiographiques œuvrant à des degrés divers a fortement contribué à l'éclipse de la majeure partie des films qu'Abel Gance a tournés dans les années 1910.

L'état de la recherche que nous venons de présenter au sujet des *Gaz Mortels* va maintenant nous permettre de nous intéresser de plus près au film même. Nous commencerons par étudier son esthétique particulière rappelant celle des serials de l'époque et discuterons du montage alterné final, lequel s'inscrit dans un tournant important des modes de représentation cinématographiques ; après cela, nous approfondirons les liens de Gance et des *Gaz Mortels* avec la Première guerre mondiale, en analysant les représentations à l'œuvre dans le film et en expliquant en quoi ce lien à l'actualité peut également avoir joué en défaveur du film dans l'historiographie classique.

III. Stylistique des films à épisodes.

Précisons d'emblée que nous ne nous intéresserons à l'esthétique des films à épisodes que par la bande, puisque *Les Gaz mortels* n'est de fait *pas* un serial¹⁹⁷, même s'il est possible qu'il ait été exploité sous forme de courts épisodes ou peut-être publié sous forme de roman-feuilleton¹⁹⁸. Ainsi, la liste d'intertitres dactylographiés archivée à la BnF montre-t-elle des césures segmentant le film en six parties¹⁹⁹ ; les deux premières parties ne sont pas mentionnées, et la première césure notée, indiquant la fin de la troisième partie, se situe entre la lettre d'Edgar et Olga à Ted au sujet de Maud et un bref interlude avant la lettre du ministre de la guerre sollicitant l'aide d'Hopson²⁰⁰. Notons que ces césures se situent surtout à des moments-clés du récit, laissant planer le doute quant à l'issue heureuse ou malheureuse qui s'ensuivra, typiquement à la manière des serials américains de l'époque²⁰¹, comme on peut l'observer dans cet enchaînement :

72 – Le Brouillard n'était plus à ce moment qu'à deux kilomètres de la grande ville, placée en contre-bas [sic], et sur laquelle il semblait devoir s'abattre.

73 – Sortira-t-il vivant du nuage ?...

74 – Pourra-t-il disposer à temps ses fusées ?...

¹⁹⁷ Même les auteurs qui étudient spécifiquement les films à épisodes et leur transposition sous forme de feuilleton imprimé ne semblent pas forcément se concerter autour d'une terminologie commune entre films à épisodes, serials, ciné-romans et romans cinématographiques, même si certains « types » sont bien sûrs mieux définis que d'autres (signalons d'ailleurs que ce flou prévalait déjà à l'époque, et que les tentatives de classification n'ont lieu qu'*a posteriori*). A titre d'exemple et pour un aperçu synthétique de la question, voir ALBERA François et GILI Jean A. (dir.), *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, op.cit., pp.353-354 ; signalons que la périodisation offerte ici par François de la Bretèque est problématique, puisque la partition en deux périodes 1908-1914 et 1920-1925 escamote étrangement les années 1914-1920, et que si le *ciné-roman* est défini (comme une succession d'épisodes non-autonomes), ce n'est pas le cas du *film à épisodes*, qui n'est appliqué qu'à une période particulière. Se reporter également aux considérations présentes in TREBUIL Christophe, *Un cinéma aux mille visages. Le film à épisodes en France (1915-1932)*, vol.1, thèse dirigée par le prof. Jean A. Gili, Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, UFR 03 – Histoire de l'Art et Archéologie, Doctorat d'histoire du cinéma, 2006, p.17. Nous ne pouvons entrer dans un débat typologique sur ce point dans le cadre de ce travail ; aussi avons-nous choisi, pour notre part, de retenir indifféremment les appellations *films à épisodes* et *serials* lorsque nous ferons référence au style des bandes diffusées régulièrement ou non sous forme d'épisodes, que ceux-ci présentent une continuité narrative ou non les uns par rapport aux autres.

¹⁹⁸ TREBUIL Christophe, op.cit., p.4. Notons que *La Zone de la mort* semble avoir pu connaître une telle adaptation, sur un mode sérialisé ou pas, puisque la BnF conserve un manuscrit sans date de 75 pages A4 du roman-cinématographique écrit par Joachim [Renez ?] d'après le scénario d'Abel Gance (BnF, Arts du Spectacle, 4°-COL-36/548).

¹⁹⁹ BnF, Arts du Spectacle, 4°-COL-36/600. Un long -très long- métrage de Gance sera bel et bien sérialisé lors de sa sortie en 1922 puis en 1923 : *La Roue* (ICART Roger, « Étude sur une longue copie teintée de *La Roue* », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, op.cit., p.276).

²⁰⁰ Voir notre découpage filmique à 599,1 mètres et 612,4 mètres respectivement.

²⁰¹ Monica Dall'Asta affirme que le *cliff-hanger*, la crise finale qui abandonne le ou la protagoniste en danger de mort certaine jusqu'à l'épisode prochain, ne réussira pas à s'imposer en France ; nous en avons ici un exemple, même s'il ne semble pas s'être actualisé à notre connaissance (DALL'ASTA Monica, « La diffusione del film a episodi in Europa », in Gian Piero Brunetta (dir.), *Storia del cinema mondiale*, vol.1, Torino, Einaudi, 1999, pp.295-296).

75 – Fin de la CINQUIEME PARTIE.

76 – « LE BROUILLARD DE MORT »
Sixième partie.

77 – En avance de troiscents [*sic*] mètres sur le brouillard, MATHUS dispose fébrilement ses fusées contre celui-ci pour arrêter sa marche.

78 – La grande ville est sauvée !

Cependant, comme nous ne pouvons être sûrs que *Les Gaz mortels* ait effectivement pu être diffusé sous forme d'épisodes, que la source filmique que nous avons consultée ne mentionne rien à ce propos et que Delluc, contemporain de la sortie du film en salles, en parle bel et bien comme d'un long métrage²⁰², nous nous en tiendrons à souligner les liens *stylistiques* qui peuvent être repérés entre *Les Gaz mortels* et les films à épisodes ou les films d'espionnage, sans entrer dans des détails techniques concernant ce type de films, particulièrement en ce qui concerne leur typologie relativement fluctuante. Cet intérêt préalable pour l'esthétique générale du film, avant de nous centrer sur son propos, nous permettra d'aborder certains aspects particuliers du film comme son hétérogénéité thématique, spatiale et stylistique ; nous développerons plus particulièrement la question du montage alterné final.

III.I. Mélange générique et hétérogénéité.

D'autres indices permettent d'établir un lien avec le style des serials, ainsi le fait que Gance parle dans le Carnet 4 de *Barberousse* et *Les Gaz mortels* comme de films « sensationnels »²⁰³, ou la présentation spécifique de ce dernier dans la presse corporative à laquelle nous avons eu accès. Dans l'encart publicitaire publié en seconde de couverture dans *Ciné-Journal* du 12 août 1916, ce film est placé immédiatement en-dessous de l'annonce pour le 4^e épisode des *Exploits d'Elaine* s'intitulant *Le Virage mortel*²⁰⁴ ; au vu des titres

²⁰² SADOUL Georges, *op.cit.*, vol.4, p.378.

²⁰³ BnF, Arts du Spectacle, 4^o-COL-36/34 ; 1^{er} mars 1916.

²⁰⁴ *The Exploits of Elaine* est l'une des trois séries ayant pour héroïne l'intrépide Elaine, serials américains extrêmement populaires surtout pour l'interprétation dynamique de l'actrice Pearl White ; ces trois films à épisodes sont condensés en un seul pour la sortie en France, sous le titre *Les Mystères de New York*, à la fin de l'année 1915. D'après le titre présent dans *Ciné-Journal*, il semblerait que les versions américaines ont donc aussi pu être diffusées ultérieurement ; cependant, dans la liste de serials établies par Monica Dall'Asta, l'épisode *Le Virage mortel* fait partie du serial *The Perils of Pauline*, tourné en 1914... traduit par *Les Exploits d'Elaine*. Il nous est difficile de dire s'il s'agit bien de la même série circulant sous diverses formes ; nous n'approfondirons pas ce point ici puisqu'il entre trop peu dans notre propos, mais signalons que la large diffusion de ce type de productions a forcément atteint Abel Gance et ses collaborateurs d'une manière ou d'une autre (DALL'ASTA Monica, « La diffusione del film a episodi in Europa », *op.cit.*, p.286 et 288 ; DALL'ASTA Monica, « Il serial », in Gian Piero Brunetta (dir.), *Storia del cinema mondiale*, vol.2, t.1, Torino, Einaudi, 1999, p.320).

relativement similaires, un horizon d'attente générique proche peut très bien se créer. Dans la seconde mention des *Gaz Mortels*²⁰⁵, la mise en page ne permet pas de tirer de telles conclusions ; cependant, la mise en exergue de l'interprète féminine peut renvoyer à celle d'actrices comme Musidora ou Pearl White dans les films à épisodes contemporains, même si Maud Richard n'a de loin pas un rôle de leur envergure dans le film d'Abel Gance²⁰⁶. En outre, nous avons vu précédemment que la dénomination générique des *Gaz Mortels* n'était pas la même au sein de ce même numéro de *Ciné-Journal*, car il est présenté en seconde de couverture comme un « grand film d'aventures », et en page 30 comme un « drame » ; ajoutons encore que la graphie du titre même renvoie, du moins à notre époque, au style western.

Dans son ouvrage traitant des serials policiers de Louis Feuillade, Vicky Callahan voit le mélange générique comme une composante fondamentale des films à épisodes²⁰⁷, ce qui renforce le lien stylistique repérable entre *Les Gaz mortels* et ce type de productions, mais elle ajoute que cette remarque peut être étendue à d'autres films français de la même période, ce qui appuie ce que nous avons dit au sujet de la perméabilité générique des films des années 1910 au chapitre précédent. Se basant lui aussi sur les réflexions de Ben Brewster et David Bordwell, Tom Gunning insiste également sur le fait que l'époque est assez hétérogène sur le plan stylistique *en général*, que cela soit au sein des films ou entre les différentes productions, et ce jusqu'en 1918²⁰⁸. En effet, le chercheur indique qu'en 1913 se cristallise un style alternatif européen basé sur la construction des scènes dans la profondeur de champ, face au

²⁰⁵ *Ciné-Journal*, 19 août 1916, seconde de couverture.

²⁰⁶ En-dehors du sauvetage final du petit André [1392,8 mètres], son personnage est en effet extrêmement passif : elle incarne le rôle mélodramatique type de la jeune innocente persécutée [92,5 mètres à 435,7 mètres], puis celui d'une servante de laboratoire à l'attitude équivoque [435,7 mètres à 578,5 mètres], puis celui d'une nurse [578,5 à 706,8], puis d'une mère adoptive [706,8 à 1425,6 mètres] et enfin d'une future mariée [1425,6 mètres à fin]. Ces divers changements de type social peuvent certes renvoyer aux multiples déguisements typiques des intrigues de serials, mais Maud Richard n'incarne qu'un seul et même personnage, dans des rôles féminins on ne peut plus traditionnels et donc très éloignés de ceux beaucoup plus audacieux tenus par Musidora et Pearl White (DALL'ASTA Monica, « La diffusione del film a episodi in Europa », *op.cit.*, pp.278 et 290 ; DALL'ASTA Monica, « Il serial », *op.cit.*, pp.293-294, 299-306).

²⁰⁷ CALLAHAN Vicky, *Zones of Anxiety. Movement, Musidora and the Crime serials of Louis Feuillade*, Detroit, Wayne State University Press, 2005, pp.18-19. Laurent Gervereau pointe d'ailleurs l'importance sous-estimée des serials dans la constitution des genres cinématographiques (burlesque, western, aventures, policier), faisant ainsi ressortir l'hétérogénéité de ce style de films ; voir GERVEREAU Laurent, *Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2003 [2000], p.181. Enfin, signalons que l'hétérogénéité générique et stylistique est déjà au cœur du style feuilletonesque dans sa forme littéraire, jusqu'à son mode de production puisqu'une seule série pouvait être rédigée à deux mains, ou commandée à des « nègres », comme nous l'avons vu précédemment (KALIFA Dominique, *La culture de masse en France. 1 : 1860-1930*, Paris, La Découverte, 2001, pp.36-50).

²⁰⁸ GUNNING Tom, « Notes and Queries about the Year 1913 and Film Style : National Styles and Deep Staging », in Thierry Lefebvre et Laurent Mannoni (dir.), *L'Année 1913 en France*, Paris, AFRHC, 1895, hors-série, octobre 1993, pp.203-204.

style américain préférant l'usage du montage (plus particulièrement le montage alterné)²⁰⁹ dès les années 1908-1909 ; ce style alternatif s'accommodera ensuite progressivement d'éléments de montage jusqu'à la fin de la Première guerre mondiale. Gunning insiste bien sur le fait que le style européen ne constitue aucunement un retard face au montage alterné utilisé par les Américains, puisque la composition en profondeur de champ est très étudiée et faite avec un grand soin ; il s'agit simplement d'un autre mode de représentation²¹⁰.

Il est intéressant de relever que le réalisateur qui est cité par Gunning d'après Barry Salt comme « late example » de ce style alternatif est précisément Gance²¹¹, réalisateur dont l'hétérogénéité des œuvres et de la production globale a fréquemment été relevée, qu'il y ait jugement de valeur ou pas²¹². Il n'est donc pas surprenant que *Les Gaz mortels*, dont nous avons relevé la bipartition en introduction de ce travail, participe pleinement de ces divers degrés d'hybridité générique et stylistique, que nous allons maintenant étudier de plus près.

III.2. Degrés d'hétérogénéité au sein des *Gaz Mortels*.

Les Gaz mortels participe en effet de cette esthétique feuilletonesque hétérogène, propre aux années 1910 plus largement ainsi qu'à la plupart des films d'Abel Gance. La bipartition du film peut se retrouver à divers niveaux, générique ou thématique, spatial, stylistique, qu'il

²⁰⁹ Pour une discussion de la formule « montage alterné » (et non « montage parallèle » ainsi qu'il est précisé en page 31 de l'ouvrage indiqué ci-après), des présupposés historiographiques auxquels elle renvoie (préséance de cette figure de style comme unique voie d'expression du cinéma) et du défaut de théorisation de la notion, nous renvoyons à GAUTHIER Philippe, *Le montage alterné avant Griffith. Le cas Pathé*, Paris, L'Harmattan, 2008, 145 pages. La complexité du propos ne pouvant être retracée ici, nous nous bornerons à reprendre la définition synthétique qu'il donne du montage alterné aux pages 59 et 60 de son ouvrage.

²¹⁰ GUNNING Tom, « Notes and Queries about the Year 1913 and Film Style : National Styles and Deep Staging », *op.cit.*, pp.200-202. En suivant le propos développé par Gunning, nous pouvons remarquer que l'excellente étude de Monica Dall'Asta sur la diffusion des films à épisodes en France devient problématique car finaliste et téléologique lorsqu'elle avance, en se basant sur les théories développées par Noël Burch dans *La Lucarne de l'infini*, que « En France, l'apparition des héros criminels témoigne d'une transition *seulement partielle* au film policier, qui trouve ponctuellement écho dans les *résistances* du cinéma français à *abandonner le régime primitif* pour le style institutionnel plus « moderne », lui aussi de marque anglo-saxonne (l'école de Brighton, Porter et Griffith) », (DALL'ASTA Monica, « La diffusion del film a episodi in Europa », *op.cit.*, p.280, nous traduisons et soulignons).

²¹¹ A propos de *Mater Dolorosa* de 1917. GUNNING Tom, « Notes and Queries about the Year 1913 and Film Style : National Styles and Deep Staging », *op.cit.*, p.203.

²¹² Nous avons vu au chapitre précédent ce que pensait par exemple Canudo du « fatras mélodramatique des vieux romans-feuilletons » qu'il voyait par moments dans *La Roue* (CAROU Alain, « Le celluloid et le papier. Les livres tirés des films d'Abel Gance », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, *op.cit.*, p.110) ; cette hétérogénéité a beaucoup dérouté les critiques et suscité des appréciations contradictoires, même si les films que Gance a tournés dans les années 1920 restent des références (ALBERA François et GILI Jean A. (dir.), *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, *op.cit.*, p.207). Enfin, il ne faut pas oublier que cette hybridité de style a pu être soulignée par l'autonomisation de certains extraits perçus comme particulièrement représentatifs du meilleur de l'art de Gance et présentés lors de rétrospectives contemporaines de l'« âge d'or » du réalisateur (GAUTHIER Christophe, « Mensonge romantique et vérité cinématographique. Abel Gance et le "langage du silence" », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, *op.cit.*, pp.11-12).

convient de détailler. Cette seconde partie de chapitre sera essentiellement analytique, et nous ne ferons appel à des observations d'ordre théorique que dans la partie réservée à l'étude du montage alterné ; aussi ne discuterons-nous par exemple pas de problèmes typologiques lors de renvois comparatifs à certains genres largement diffusés.

III.2.1. Hétérogénéité générique et thématique.

Nous avons déjà observé que le statut générique des *Gaz Mortels* reste relativement flottant, même si la dénomination « film d'aventures », qui permet d'englober un faisceau de thématiques diverses relativement large, semble être la plus récurrente. Un fait qui peut être expliqué par l'indécision ou les changements de cap thématiques au sein du film.

Ainsi, nous passons de savants dans un laboratoire texan [28,8 mètres à 79,1 mètres] à une brute exploitant une jeune fille, avec comme cadre dans le second cas une ferme mexicaine isolée rappelant l'imagerie des westerns déjà répandus à l'époque²¹³ [83,0 mètres à 421,2 mètres] ; signalons que nous nous apercevons dans l'intervalle que les savants présentés au départ dans un laboratoire relativement modeste habitent en fait une luxueuse propriété [266,3 mètres], et qu'ils passent brièvement du statut de chercheurs à celui d'aventuriers volant au secours d'une jeune fille en détresse [279,8 mètres à 435,7 mètres]. On passe ensuite de l'aventure à la romance puisque les deux jeunes héros tombent amoureux l'un de l'autre [435,7 mètres à 502,7 mètres]. Sur ces quelque 500 premiers mètres, nous voyons certes apparaître le motif mélodramatique structurant de l'innocence maltraitée²¹⁴, mais notons tout de même que celui-ci se retrouve noyé au sein d'une multitude d'aspects divers, comme les recherches scientifiques, les lieux et personnages à l'allure rappelant le style western, ou encore l'image des généreux bienfaiteurs appartenant aux classes supérieures qui reprend de façon lâche le stéréotype du « prince charmant » et permet de passer brièvement à une intrigue sentimentale.

La suite développe encore d'autres aspects, sans perdre de vue ceux qui ont déjà été posés. La guerre fait irruption²¹⁵, offrant un ancrage temporel nettement plus clair à ce récit « hors du temps » se déroulant dans un milieu relativement exotique [502,7 mètres]. De là, l'action se déplace en France, rajoutant un couple de méchants et un innocent persécuté, lequel avait déjà

²¹³ Penser aux films de William Hart ou Tom Mix.

²¹⁴ AUBRY Danielle, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Berne, Peter Lang, 2006, p.57.

²¹⁵ En janvier 1916, puis à la sortie du film en septembre de la même année, tout le monde sait bien sûr de quelle guerre il s'agit... Nous approfondirons les liens entre *Les Gaz mortels* et le Premier conflit mondial au chapitre suivant.

été très rapidement présenté au début du film [521,8 mètres à 612,4 mètres]. Le vrai tournant du récit se situe lorsque le vieux professeur est mandaté par le gouvernement pour fabriquer des gaz de combat [618,6 mètres], puisque ce moment lance la seconde partie du film sur une thématique très fortement liée au contexte de guerre pendant lequel *Les Gaz mortels* est tourné, et que cette partie offrira au fur et à mesure [surtout dès 964,1 mètres] une stylistique très différente de celle utilisée jusqu'alors, ainsi que nous le développerons plus bas. Cette seconde partie du film comporte certes toujours la thématique du martyr d'un personnage innocent, mais ce personnage n'est plus le même qu'avant, et surtout le récit change du tout au tout, puisque nous sommes ici centrés sur une thématique scientifico-guerrière, laquelle débouche sur une catastrophe typique des récits de savants fous présents dans la littérature du tournant du XX^e siècle²¹⁶.

Par cet aperçu des pistes narratives pour le moins hétéroclites présentes dans *Les Gaz mortels*, nous pouvons faire lien à ce que dit Vicky Callahan des films à épisodes de Feuillade, contemporains du film de Gance et sur lequel ces œuvres extrêmement diffusées semblent avoir eu une influence : les caractéristiques principales en sont leur non-linéarité, la dislocation du propos et des lieux, et l'effet d'incertitude qui en résulte quant au développement du récit²¹⁷. Passons donc à l'étude de l'hétérogénéité spatiale des *Gaz Mortels* avant de voir plus longuement en quoi ces paramètres propres à l'esthétique feuilletonesque peuvent se retrouver dans la stylistique de ce film.

III.2.2. Hétérogénéité spatiale.

L'effet de bipartition que l'on repère à peu près à la moitié du film est aussi dû aux changements d'espaces. Du début jusqu'à 521,8 mètres, l'intrigue évolue entre le Texas et le Mexique, avec une brève incursion en Europe pour la présentation de Jean Hopson et de son fils André [entre 41,7 et 56,2 mètres]²¹⁸. Dès que l'action se déplace en France [521,8 mètres], nous ne reviendrons pas à ces premiers espaces, et la seconde partie du film se centrera sur Paris²¹⁹ et ses environs [dès 612,4 mètres]²²⁰ ; il y aura là encore une alternance entre deux

²¹⁶ HAYNES Roslynn D., *From Faust to Strangelove. Representations of the Scientist in Western Literature*, Baltimore/London, 1994, pp. 187-210.

²¹⁷ CALLAHAN Vicky, *op.cit.*, p.10.

²¹⁸ Pour le détail : Texas [28,8 à 41,7 mètres] ; (Europe) [41,7 à 56,2 mètres] ; Texas [56,2 à 83,0 mètres] ; Mexique [83,0 à 266,3 mètres] ; Texas [266,3 à 290,3 mètres] ; Mexique [290,3 à 414,2 mètres] ; Texas [414,2 à 521,8 mètres].

²¹⁹ Paris n'est citée nommément qu'une fois [612,4], et il est question de « la ville » ou « la grande ville » par la suite. C'est de Marseille dont il est question au n° 238 dans le découpage publié par Roger Icart, mais il s'agit sûrement d'une indication concernant le niveau profilmique et non diégétique, puisque l'intertitre mentionné au-

espaces principaux, l'usine et l'appartement de Maud, qui seront eux-mêmes subdivisés entre les différentes pistes narratives liées aux divers personnages²²¹.

III.2.3. Hétérogénéité stylistique.

Enfin, cette bipartition se retrouve également dans le style de l'oeuvre. Si dans la première partie et le début de la seconde le régime filmique présente un degré certain de montage qui ne permet pas vraiment de faire entrer cette moitié du film dans l'esthétique « alternative » dont il a été question précédemment, il est néanmoins clair que la fin de la seconde partie s'en démarque très nettement au niveau stylistique et qu'elle est à rapprocher de l'usage du montage alors largement développé en Amérique²²².

Prenons quelques scènes dans chacune des parties pour illustrer notre propos²²³. La présentation de Ted et Maud se fait sur un mode non lent mais posé : les plans ont une longueur située entre 2 et 11 mètres, et la caméra est immobile [85,0 à 118,6 mètres]. Plus loin, lors de la scène dans laquelle Hopson reçoit la proposition du Ministre de la guerre, se refuse à l'honorer puis s'y résout, les plans font entre 3 et 6 mètres et sont presque tous situés autour de 5 mètres²²⁴ ; la caméra est immobile [618,6 à 685,7 mètres].

Avant d'analyser les différences de longueur de métrage dans la seconde partie, il nous paraît important d'en indiquer préalablement le degré de complexité au niveau de l'alternance des lieux et personnes. Nous l'avons dit plus haut, deux espaces principaux, au sein desquels un danger propre à chacun évolue, sont mis en parallèle : l'usine, liée aux gaz, et l'appartement de Maud, lié au serpent. *L'espace de l'usine* se focalise principalement tantôt sur les deux savants en danger et tantôt sur Edgar [immédiatement après le plan à 911,9

dessus de cette indication de plan indique « la grande ville » sans plus de précisions (ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p.91). La ville ne porte d'ailleurs pas de nom dans la liste d'intertitres dactylographiés d'époque (BnF, Arts du Spectacle, 4°-COL-36/600).

²²⁰ Nous détaillerons l'alternance de lieux au sein de cet espace lorsque nous traiterons du montage alterné.

²²¹ Bien entendu, les espaces texan et mexicain sont eux aussi « subdivisés » par le montage. Cependant, celui-ci y est différent et fait moins ressortir cette alternance de lieux, de personnages et de dangers ; enfin, pour une raison plus prosaïque, nous ne pouvons produire une réelle analyse du montage au sein de cette première partie puisque nous n'avons pu retranscrire celle-ci que partiellement.

²²² GUNNING Tom, « Notes and Queries about the Year 1913 and Film Style : National Styles and Deep Staging », *op.cit.*, pp.200-203.

²²³ Nous prions le lecteur d'excuser la récurrence ennuyeuse des termes « mètre » et « métrage » dont les synonymes sont hélas rares.

²²⁴ Nous n'avons pas pris en compte les intertitres puisque ceux-ci datent de 2006 et que leur métrage fausse l'analyse.

mètres²²⁵ jusqu'à 1083,1 mètres, moment où Ted et Edgar se rejoignent et où les deux chercheurs arrivent à sortir de leur laboratoire], puis tantôt sur le groupe Hopson-Mathus et le groupe Ted-Edgar [de 1083,1 à 1243,5 mètres], pour finalement se centrer sur Mathus poursuivant les gaz, qui auront entre-temps rattrapé les deux malfrats [de 1243,5 à 1384,4 mètres ; 1291,1 mètres pour la mort de Ted et Edgar]. *L'espace domestique lié à Maud et Olga* est subdivisé en trois pièces (le salon / salle à manger, le laboratoire intermédiaire, et la chambre du petit André) ; l'alternance entre le danger et la victime (le serpent et André) [1147,1 / 1175,8 / 1178,7 / 1248,9 et suite / 1260,6 et suite / 1307,7 / 1312,2]²²⁶, sera elle-même alternée avec les plans des deux femmes au salon [ceux-ci à 1156,1 / 1178,1 / 1273,3 / 1314,2 et suite / 1345,2 et suite / 1387,3 mètres].

III.2.3.1. Dangers en mouvement, effet de vitesse et mise en parallèle.

La lettre des deux complices à Olga [869,4 mètres] lance selon nous l'alternance de récits qui mène quelques mètres plus loin à l'usage du montage alterné, explicité par un carton [964,1 mètres]²²⁷. Dès 975,9 mètres, le métrage se raccourcit progressivement, et globalement le montage des plans ne reconstruit plus un même espace comme dans la première partie, mais alterne rapidement divers lieux et personnages. Dès 998,6 mètres, il arrive qu'un plan puisse faire moins d'un mètre, et l'on voit le métrage général diminuer graduellement pour aboutir à un certain climax entre 1365,5 et 1396,2 mètres lors de la destruction des deux dangers que sont les gaz et le serpent, où les plans font presque tous entre moins d'un mètre et deux mètres. L'effet de vitesse qui en résulte est bel et bien recherché par Gance en 1916 et n'est pas seulement le fait d'une nouvelle reconstruction due à la restauration du film en 2006²²⁸, ainsi que nous pouvons le voir dans le découpage technique original publié par Icart et qui a servi de guide pour cette restauration²²⁹ : aux numéros 231, 232, 241, 242, et 247 bis, nous pouvons relever les indications « rapide 3 mètres », « 3 mètres », « donner un maximum de vitesse » et « de plus en plus rapide ».

²²⁵ Qui place les deux groupes au sein de ce même plan grâce à l'usage de la fenêtre.

²²⁶ Début de l'alternance danger/victime. Fin à 1387,3, lorsque Maud prend connaissance du péril auquel est exposé l'enfant et vole à son secours.

²²⁷ En effet, si on situe le début du montage alterné à 964,1 mètres (simultanéité *explicitée* par le carton), toute l'exposition du détournement des gaz et donc du danger qui en résulte est mise de côté.

²²⁸ Il est bien sûr très possible que la segmentation diffère de celle de 1916 ; notre propos est ici de montrer que le montage alterné était déjà bel et bien présent dans la copie d'époque.

²²⁹ ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, *op.cit.*, pp.89-93. Il faut néanmoins garder à l'esprit que les divergences entre découpage technique et résultat final peuvent être sensibles, comme dans le cas de *La Zone de la mort*, dont le résumé publié dans la presse ne présente pas la même fin que celle du découpage manuscrit conservé à la BnF (BnF, Arts du Spectacle, 8°Rk 10152 et 4°-COL-36/548).

A cet effet de vitesse induit par l'intensification de l'usage du montage alterné et du raccourcissement des plans s'ajoute une plus grande mobilité de l'appareil de prises de vues et un recours plus fréquent aux plans rapprochés et gros plans, assez peu usuel à l'époque pour être remarqué²³⁰, crescendo qui apparaît lui aussi déjà dans le découpage de Gance²³¹. Entre le début du film et le début de l'alternance de récits à 869,4 mètres, seuls trois gros plans et deux panoramiques sont repérables dans notre découpage²³² ; leur fréquence décuple dans le dernier tiers du film dès 958,5 mètres jusqu'à 1390,8 mètres et prend fin précisément en même temps que le montage alterné lorsque les dangers sont définitivement écartés²³³. Panoramiques et travellings servent donc essentiellement à renforcer l'impression que le danger est bel est bien *en mouvement*, et ainsi à accroître le suspense qu'induit déjà le montage alterné. De façon significative, ces mouvements de caméra sont d'ailleurs très fréquemment réservés aux moments illustrant la progression des gaz ou du serpent²³⁴.

Le montage alterné met clairement ces dangers en parallèle, puisque les moments significatifs de leur progression se trouvent à peu de mètres de distance, qu'il s'agisse d'événements propres à chaque espace se faisant écho ou d'attitudes symétriques entre personnages. Edgar réussit à s'introduire dans l'usine dans le but d'éliminer les deux savants et demande à Olga dans une lettre de faire sa part de son côté en se chargeant du petit André [836,9 et 869,4 mètres] ; la simultanéité du déroulement des actions dans l'espace lié aux gaz et celui lié au serpent est explicitée par un carton [« Au même moment », 964,1 mètres] ; les gaz se disséminent en même temps que le serpent sort de sa cage [1064,4 + 1080,9 dans le cas des gaz et 1147,1 mètres dans le cas du serpent] ; Edgar et Olga présentent le même type d'attitude quand ils mettent leur crime à exécution [932,2 (et suite) et 1146,0 mètres] ; on observe un certain palier dans la progression des dangers lorsque le serpent se faufile dans l'entrebâillement de la porte et qu'un intertitre indique que les gaz seront sur la ville dans moins d'une heure [1177,0-1182,6 + 1249,9 dans le cas du serpent et 1188,6 mètres pour le

²³⁰ ALBERA François et GILI Jean A. (dir.), *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, op.cit., p.67.

²³¹ Au n° 211, à propos d'un plan montrant l'enfant qui dort : « Pas si gros que celui de la fin pour ne pas escompter l'effet ». Aux n°s 258, 271 bis et 271 ter sont indiqués les « très gros plan[s] » de l'enfant.

²³² 37, 9 / 483,7 / 511,9 / 540,6 / 784,7 mètres. Rappelons que le caractère partiel de notre découpage rend toujours sujettes à caution nos observations sur la première partie du film.

²³³ Mètres : 958,5 / 979,5 / 987,4 / 988,5 / 998,6 / 1003,8 / 1052,0 / 1056,7 / 1106,7 / 1139,2 / 1145,4 / 1147,1 / 1178,1 / 1182,6 / 1186,8 / 1228,5 / 1240,2 / 1249,9 (combinaison gros plan et panoramique) / 1257,6 / 1263,7 / 1285,5 / 1293,8 / 1295,3 / 1297,9 / 1300,0 / 1301,6 / 1307,7 / 1310,1 (combinaison panoramique et travelling) / [1321,7 ?] / 1337,0 / 1340,7 / 1357,4 (combinaison gros plan et panoramique) / 1372,5 / 1378,8 / 1390,8 / [1392,1 ?]. Une plus grande fragmentation des plans induit forcément une croissance de leurs occurrences.

²³⁴ Font exception : les quelques plans de la 1^{ère} partie (le panoramique sur Hopson dans la véranda à 483,7 mètres et l'arrivée d'Hopson à l'usine à 784,7 mètres) ; les moments où Mathus poursuit les gaz, danger auquel il est directement lié spatialement et thématiquement par ailleurs : travelling à 1285,5 mètres, panoramique à 1295,3 mètres, et travellings à 1297,9 mètres, 1300,0 mètres et 1301,6 mètres.

carton au sujet des gaz] ; les dangers sont toujours plus proches de leur(s) victime(s) [1301,1 + 1305,6 pour les gaz et 1272,1 + 1303,7 mètres pour le serpent] ; le danger est annihilé [1381,3 mètres et 1392,8 mètres]²³⁵.

III.2.3.2. ...« supérieures même à ce qu'on fait en Amérique de mieux ».

Il ressort de notre analyse qu'Abel Gance maîtrise extrêmement bien le montage alterné au début de 1916. Roger Icart -qui rappelons-le ne dispose en 1983 que du découpage déposé à Toulouse- lie cela au voyage de Gance envoyé par Nalpas à Londres en décembre 1915, « pour affaires »²³⁶. Le chercheur indique que le réalisateur dira plus tard y avoir vu *Naissance d'une Nation* de D.W.Griffith, ignoré du public français jusqu'en 1924²³⁷, et en avoir été profondément bouleversé. Le propos de Gance est rétrospectif, mais au vu de la virtuosité avec laquelle le montage final est exploité, ce fait semble tout à fait plausible et pourrait contredire l'affirmation antérieure de Mitry selon qui Gance est encore peu influencé par Griffith à la fin des années 1910²³⁸. Enfin, comme nous l'avons déjà relevé, plusieurs indices prouvent qu'un tel type de montage était bel et bien déjà présent dans *Les Gaz mortels* en 1916, tel cet extrait du Carnet 4 :

Non-paginé [p.68].

Le 20 Août 1916²³⁹ je me décide à partir en Amérique.

Je propose l'idée à M. Nalp. le 21 Août. Il refuse, m'assurant que, versé dans l'auxiliaire je versé²⁴⁰ [dans le ?] service cinématographique, et libre de mes actes.

²³⁵ Pour une vision synthétique de ces parallèles, voir notre résumé au chapitre IV.3.2.4.

²³⁶ ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, *op.cit.*, pp.59 et 70. Icart dit n'avoir pas trouvé plus de détails sur le mobile exact de ce voyage ; rappelons que nous n'avons de notre côté trouvé aucune mention de ce voyage dans le Carnet 4 (BnF, Arts du Spectacle, 4°-COL-36/34).

²³⁷ Sadoul précise que le film de Griffith a été distribué trop tard en France pour être remarqué (SADOUL Georges, *op.cit.*, vol.4, p.17).l

²³⁸ MITRY, *op.cit.*, vol.2, p.257. Il convient de remarquer que Griffith n'est pas l'inventeur du montage alterné, mais qu'il en a systématisé et popularisé l'usage (GUNNING Tom, *D.W. Griffith and the Origins of the American Narrative Film. The Early Years at Biograph*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, pp.5-6 et chap.II). Enfin, signalons à titre anecdotique que certains plans des *Gaz Mortels* montrant Mathus à cheval ses fusées contrepoison sous le bras et muni de son masque à gaz nous ont fait penser aux cavaliers masqués du Ku Klux Klan que l'on voit à la fin de *Naissance d'une Nation*, mais peut-être s'agit-il de surinterprétation.

²³⁹ Année rajoutée postérieurement.

²⁴⁰ « serai versé ? » Notre prise de note demande ici vérification.

Plus drôle que ce qui précède :

Il m'annonce qu'un américain aurait trouvé les 2 dernières parties du Brouillard supérieures même à ce qu'on fait en Amérique de mieux- De ce fait, et de d'autres il me demande de faire la Zone, en changeant un peu la donnée.²⁴¹

Même s'il s'agit ici probablement pour une part de flatterie de la part de Nalpas qui n'a aucune envie que Gance mette sa menace²⁴² à exécution, la déclaration « ce qu'on fait en Amérique de mieux », au sujet précisément des deux dernières bobines du film, renvoie clairement au montage alterné, puisque la formule utilisée dès 1918 pour définir ce qui est *maintenant* appelé « montage alterné » est « *la coupe dite "américaine"*, qui consiste à faire suivre au public plusieurs actions à la fois »²⁴³.

En fin de cette analyse des degrés d'hétérogénéité des *Gaz Mortels*, nous nous apercevons donc que le film croise à *la fois* le mode de la dislocation et de l'incertitude propre aux films à épisodes de l'époque *et* la linéarisation de récit qui caractérise les films de Griffith et plus largement le cinéma institutionnel qui devient dominant à cette période²⁴⁴. Globalement, son style est donc relativement bien inscrit dans la production contemporaine française telle que la définit Tom Gunning, un mélange de ce qu'on retient pour le style alternatif français s'accommodant, à des degrés divers, d'éléments de montage tels que développés en Amérique²⁴⁵.

III.3. Imaginaire feuilletonesque et culture de guerre.

Dans leurs articles respectifs, Monica dall'Asta et André Loez relèvent tous deux certaines affinités entre l'imaginaire feuilletonesque et les représentations de la guerre, qui se transposent chacun à divers degrés dans la vie quotidienne de la culture urbaine²⁴⁶. En 1914,

²⁴¹ BnF, Arts du Spectacle, 4°-COL-36/34.

²⁴² Il ne nous paraît pas inopportun de parler de menace au vu des relations tendues qu'entretiennent Gance et Nalpas dans cette période (se référer aux retranscriptions du Carnet 4 en annexe VII.2.).

²⁴³ *Le Film*, 23 septembre 1918, in GAUTHIER Philippe, *Le montage alterné avant Griffith. Le cas Pathé*, Paris, L'Harmattan, 2008, p.73 (cité de Jean Giraud, *Le lexique français des origines à 1930*, Paris, CNRS, 1958, entrée « coupe », p.99).

²⁴⁴ CALLAHAN Vicky, *op.cit.*, p.10.

²⁴⁵ GUNNING Tom, « Notes and Queries about the Year 1913 and Film Style : National Styles and Deep Staging », *op.cit.*, pp.203-204.

²⁴⁶ LOEZ André, « "Lumières suspectes" sur ciel obscur. La recherche des espions et le spectacle de la guerre dans Paris bombardé en 1914-1918 », in Christophe Prochasson et Anne Rasmussen (dir.), *Vrai et faux dans la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2004, p.167 ; DALL'ASTA Monica, « La diffusione del film a episodi in Europa », *op.cit.*, p.291.

le Premier conflit mondial devient un nouvel élément de spectacle²⁴⁷ ; la population montre alors une grande curiosité pour cette guerre nouvelle, qui doit impérativement être *montrée* dans les médias²⁴⁸, le conflit devenant à de multiples niveaux un lieu « exotique » et déréalisé²⁴⁹ permettant à toute une vision fantasmagorique de l'espionnage de se développer, favorisée par la vogue des serials qui renforce l'obsession des complots et des sociétés secrètes²⁵⁰. Au plaisir de débusquer ces espions imaginaires s'ajoute l'impression pour les citadins de l'arrière (spécialement à Paris) de faire ainsi leur part dans le conflit²⁵¹.

Monica dall'Asta voit le sensationnalisme des films à épisodes de la période comme un contrepoint esthétique au futurisme technologique de la Grande Guerre -lequel fait lui aussi « sensation » ainsi que Laurent Véray le relève au sujet de Gance- et elle insiste sur le fait que spéculer sur l'actualité de guerre est alors une stratégie typiquement sensationnaliste²⁵². La chercheuse en situe le tournant en hiver 1915... c'est-à-dire un mois avant le tournage des *Gaz Mortels*. Comment ressort le contexte de la Première guerre mondiale dans le film de Gance, quelles représentations de cette guerre y sont à l'œuvre ? C'est ce sur quoi nous allons nous pencher dans le chapitre qui suit.

²⁴⁷ LOEZ André, « “Lumières suspectes” sur ciel obscur. La recherche des espions et le spectacle de la guerre dans Paris bombardé en 1914-1918 », *op.cit.*, pp.180-183. Cette assimilation de la guerre au spectacle vaut surtout pour 1914 ; elle se doublera ensuite d'une volonté d'analyse techniciste (*idem*, p.184). Le chercheur se base sur les théories que développe Vanessa Schwartz au sujet de la culture visuelle urbaine du tournant du XXe siècle (SCHWARTZ Vanessa R., *Spectacular Realities. Early mass culture in fin-de-siècle Paris*, University of California Press, Berkeley, 1998).

²⁴⁸ GERVEREAU Laurent, *op.cit.*, pp.100 et 130.

²⁴⁹ GERVEREAU Laurent, *op.cit.*, pp.121-122 et 127.

²⁵⁰ ALBERA François et GILI Jean A. (dir.), *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, *op.cit.*, p.357.

²⁵¹ LOEZ André, « “Lumières suspectes” sur ciel obscur. La recherche des espions et le spectacle de la guerre dans Paris bombardé en 1914-1918 », *op.cit.*, pp.166-167 et 172.

²⁵² DALL'ASTA Monica, « La diffusion del film a episodi in Europa », *op.cit.*, pp.285-286 ; VERAY Laurent, « Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, *op.cit.*, pp.19-24. Il peut également s'agir d'une spéculation indirecte, comme dans les derniers épisodes des *Vampires de Feuillade*, « Le Maître de la foudre » et « L'Homme des poisons » usant d'armes pouvant faire penser à celles nouvellement utilisées sur le champ de bataille (un canon à longue portée, des gaz) ; pour les considérations sur le personnage de Vénéos, voir VERAY Laurent, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay Cinéma, 2008, p.46.

IV. Un contexte en filigrane : la guerre de 1914-1918.

*Brouillard rouge, Brouillard sur la ville, Brouillard de mort*²⁵³ et finalement *Les Gaz mortels* sont autant de titres très évocateurs en 1916. En effet, le film est tourné quelques mois après les premières utilisations à large échelle de gaz de combat sur les champs de bataille dans la région d'Ypres en avril 1915²⁵⁴.

Il faut pourtant d'emblée remarquer que cette arme au statut particulier, perçue comme une abomination déloyale mettant en danger l'entier de la population, n'a pas eu d'effet tactique réellement déterminant : trop difficile à manier, inefficace face à un ennemi dont l'équipement de protection se perfectionnait rapidement, elle ne pouvait avoir de réelle portée qu'en cas d'attaque surprise, une condition difficile à remplir au vu du lourd appareillage logistique que constituaient les centaines de bonbonnes à acheminer sur le front puis à disposer dans les tranchées en vue de libérer des nuées dérivantes lors d'un contexte météorologique favorable²⁵⁵. Dès 1916, on préféra l'artillerie à la technique des nuées dérivantes et, les militaires n'espérant plus pouvoir retrouver une guerre de mouvement grâce à cette arme, celle-ci fut utilisée dans un but d'usure physique et psychologique de l'ennemi en lui infligeant un maximum de pertes, faute de pouvoir percer ses lignes²⁵⁶.

Cependant, le caractère opaque et mystérieux du mode d'action des brouillards toxiques, promettant des souffrances similaires à celles induites par le poison et dont l'effet sournois peut être retardé, favorisa l'essor de tout un imaginaire phobique autour de l'arme chimique, seule capable de provoquer des phénomènes de panique exceptionnels dans les tranchées²⁵⁷. De plus, la censure mise en place au cours de l'été 1915 et le grand secret militaire entourant

²⁵³ Ces trois titres figurent sous diverses variantes dans le Carnet 4 partiellement reproduit en annexe (BnF, Arts du Spectacle, 4°-COL-36/34).

²⁵⁴ LEPICK Olivier, *Une guerre dans la guerre. Aspects tactiques et stratégiques du conflit chimique 1914-1918*, Genève, Institut universitaire de hautes études internationales, 1997, pp.81-83. Comme nous le verrons plus en détail dans la suite de cette étude, il y a débat autour de la date réelle du début de l'usage de l'arme chimique et de son initiateur ; la date du 22 avril 1915 a été retenue car il s'agit de la première mise en place de la guerre chimique sous sa forme meurtrière (LEPICK Olivier, *op.cit.*, pp.104-105). Enfin, signalons qu'il nous a paru pertinent dans le cadre de l'étude de cette arme de nous baser essentiellement sur l'ouvrage extrêmement fouillé d'Olivier Lepick à propos d'un sujet encore relativement inexploré, ainsi que cela ressort de son compte-rendu historiographique (pp.11-23).

²⁵⁵ LEPICK Olivier, *op.cit.*, pp.133-143 au sujet de l'effet de surprise inexploité en avril 1915, pp.477-478 (et plus largement tout le chapitre X) en ce qui concerne les protections respiratoires. Pour un bilan de l'échec tactique de l'usage des gaz de combat pendant la Première guerre mondiale, voir les pages 580 à 588.

²⁵⁶ LEPICK Olivier, *op.cit.*, pp.259, 303-306. Au sujet de la « mystique de l'offensive » française et de l'obsession du retour à une guerre de mouvement, qui ont participé à l'apparition de l'arme chimique, voir les pages 50 à 56 et plus particulièrement 69 à 81. En lien à cela, et plus spécifiquement sur l'usage ultérieur des gaz comme arme d'attrition, voir les pages 404 à 411.

²⁵⁷ LEPICK Olivier, *op.cit.*, pp.561, 530-535 ; BECKER Annette, « La guerre des gaz, entre tragédie, rumeur, mémoire et oubli », in Christophe Prochasson et Anne Rasmussen (dir.), *Vrai et faux dans la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2004, p.267.

la fabrication et l'usage de cette arme particulière amplifièrent les rumeurs qui dans la même année déjà prirent le pas sur la réalité, contribuant à forger un certain mythe terrifiant des gaz de combat, surestimant nettement leur efficacité sur le terrain²⁵⁸. Ainsi, si ces gaz n'ont eu dans les faits qu'un faible impact tactique pendant la Grande Guerre, leur impact psychologique tant sur le front qu'à l'arrière a été très considérable et durable.

Malgré la mise en place rapide de la censure autour de cette question, il semble qu'Abel Gance et ses collaborateurs soient relativement bien informés lorsqu'ils tournent *Les Gaz mortels* en janvier 1916. Ainsi le note-t-on dans le cas des masques utilisés par les acteurs : le masque complet ressemblant à une cagoule que porte l'acteur Léon Mathot n'est adopté qu'à la fin de 1915, et la totalité des troupes n'en fut dotée qu'au printemps 1916²⁵⁹. Autre exemple : dans le film, nous voyons Mathus faire usage de fusées qui rendent les gaz inoffensifs par un effet, semble-t-il, de contrepoison :

- Comme nos ennemis pourraient
découvrir le secret de nos vapeurs
rouges, j'ai cherché le moyen de
les rendre inoffensives si, par
malheur, ils les employaient.²⁶⁰

Or il est précisé dans la liste d'intertitres dactylographiés déposée à la BnF que ces fusées ont surtout pour but de *dispenser* le brouillard :

47 – Comme nos ennemis pourraient se servir de votre invention des brouillards de mort, j'ai trouvé le moyen de les rendre inoffensifs si par suite d'indiscrétion ils les employaient contre nous.

48 – Le grand pouvoir d'expansion de ces fusées suffit à disperser le brouillard si on réussit à les faire éclater dans ce dernier.²⁶¹

²⁵⁸ RASMUSSEN Anne, « Du vrai et du faux sur la Grande Guerre bactériologique. Savoirs, mythes et représentations des épidémies », in Christophe Prochasson et Anne Rasmussen (dir.), *Vrai et faux dans la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2004, p.197 ; BECKER Annette, « La guerre des gaz, entre tragédie, rumeur, mémoire et oubli », *op.cit.*, pp.258-259, 269 ; LEPICK Olivier, *op.cit.*, pp.548-550 pour ce qui concerne la censure.

²⁵⁹ LEPICK Olivier, *op.cit.*, p.485-487. Se référer à la photographie de plateau figurant in VÉRAY Laurent, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay Cinéma, 2008, p.46, document conservé à la BnF aux Arts du Spectacle sous la cote 4°-ICO-CIN-6238 : au premier plan, Mathus est équipé d'un masque intégral qui ressemble beaucoup au masque français de type M2 présenté par Olivier Lepick en page 487 de son ouvrage. Hopson, en arrière-plan à droite, porte quant à lui un masque semi-fermé rudimentaire tel qu'on pouvait encore en trouver sur le front en 1916 (voir la photographie reproduite par Olivier Lepick en page 485). Enfin, signalons que le personnage à gauche de Mathus n'apparaît pas dans le film ; le plan correspondant à cette photographie publiée par Véray se situe à 1107,6 mètres dans notre découpage.

²⁶⁰ 800,4 mètres.

Cette nuance n'est pas anodine dans le cadre de notre propos si l'on sait que des solutions visant à disperser les gaz, comme des barrages de feu ou des tirs nourris de l'artillerie, ont *effectivement* été expérimentées par des chimistes français autour de la fin de l'année 1915²⁶², c'est-à-dire presque en même temps que le tournage des *Gaz Mortels*. Notre but n'est pas ici de savoir si Gance a eu vent (c'est le cas de le dire !) de ces recherches ou s'il s'agit d'un hasard, ou encore de déterminer ses sources exactes quant à de cette question, car cela nous est parfaitement impossible. Mais ce que nous venons de repérer indique bien que le réalisateur semblait s'intéresser de près aux progrès scientifico-militaires pendant le conflit ; Laurent Véray précise d'ailleurs que Gance s'inspirait régulièrement de ce qu'il voyait dans la presse à ce sujet pour écrire ses scénarios²⁶³, et les rumeurs autour de cette nouvelle arme terrifiante ont très bien pu également l'influencer.

C'est pourquoi, dans ce chapitre, nous nous intéresserons donc au contexte socio-culturel particulier pendant lequel *Les Gaz Mortels* est tourné, en observant les liens tant du film que du réalisateur au conflit.

Ainsi, suite à nos observations sur ce contexte de guerre auquel *Les Gaz mortels* fait clairement référence même de manière indirecte, nous pourrions voir à travers notre analyse que ce film d'Abel Gance n'est ni pacifiste comme le sous-entend Roger Icart²⁶⁴, ni à l'inverse ouvertement cocardier comme nous aurions pu nous y attendre lorsque l'on sait que le Film d'Art entre autres s'est spécialisé dans ce type de productions dès 1915²⁶⁵ ; en suivant la piste offerte par les réflexions de Laurent Véray²⁶⁶, nous tenterons dans ce chapitre de

²⁶¹ BnF, Arts du Spectacle, 4°-COL-36/600, p.4.

²⁶² LEPICK Olivier, *op.cit.*, p.255-256.

²⁶³ VERAY Laurent, « Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, Paris, AFRHC / FCAFF, 1895, n°31, octobre 2000, p.22-24.

²⁶⁴ ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p.70. Précisons bien que le terme « pacifiste » n'apparaît pas dans le propos d'Icart sur ce film ; néanmoins, puisque le chercheur parle de la « révolte [de Gance] contre la guerre et ses procédés inhumains » qui transparait dans *Les Gaz mortels*, il nous semble assez clair que c'est à cette notion qu'il est fait référence. De plus, Icart évoque l'« humanisme pacifiste » de Gance lorsqu'il mentionne des projets de 1913-1914 (p.52).

²⁶⁵ MITRY Jean, *op.cit.*, vol.2, p.137. Il convient de ne pas oublier que les écrits de Mitry et d'Icart faisant partie de notre corpus datent d'*avant* le renouvellement historique de la Grande Guerre amorcé au milieu des années 1980 (se référer par exemple au bilan historiographique de AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, *14-18, retrouver la guerre*, Paris, Gallimard, coll. Folio Histoire, 2000, pp.17-18 et 24-25) ; leur propos ne peut donc tenir compte des références que nous avons *maintenant* sur le Premier conflit mondial, principalement en ce qui concerne le concept fondamental de « culture de guerre » emprunté par Stéphane Audoin-Rouzeau et Annette Becker à George Mosse et appliqué plus spécifiquement à la période qui intéresse les deux chercheurs français, puisque Mosse n'a pas utilisé de l'expression que d'une façon extrêmement ponctuelle voire unique au sujet de la Guerre civile espagnole (MOSSÉ George L., *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*, Paris, Hachette Littératures, 1999 [1990], p.220).

²⁶⁶ VERAY Laurent, « Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, *op.cit.*, pp.24-27.

déterminer *en quoi* ce film participe en revanche pleinement de la culture de guerre française²⁶⁷.

Après avoir étudié de manière introductive les aspects qui permettent de dire que *Les Gaz mortels* est une œuvre non *pacifiste* mais *patriotique*, nous étudierons de plus près le système de représentations propre à la Première guerre mondiale, point essentiel pour l'analyse des divers motifs présents dans ce film. Pour ce faire, nous rappellerons préalablement que le basculement pacifiste de la société française, et de Gance, ne s'effectue bel et bien qu'*après* la fin de la Grande Guerre, et que le film qui nous intéresse ne participe donc pas de cette tendance ; nous développerons ensuite quelques paramètres fondamentaux de la culture de guerre, comme la haine de l'ennemi et la peur que celui-ci pouvait inspirer, l'acceptation de la totalisation du combat et la banalisation de la violence, dont l'usage de l'arme chimique sur le champ de bataille fait partie. A travers diverses mises en regard de passages symptomatiques dans *Les Gaz mortels*, nous verrons que ces aspects qui imprègnent profondément la société française de l'époque se retrouvent très clairement dans le film ; puis, dans un second temps, nous approfondirons plus spécifiquement la non-représentation *a priori* de l'ennemi au sein de ce film d'Abel Gance.

IV.1. Un film patriotique.

Comme nous le déclarions ci-dessus, si le film de Gance n'est pas cocardier²⁶⁸, la vision franco-centrée qu'il adopte et la mise en avant de thèmes comme la défense de la patrie, le courage et l'action militaire pour le bien de la nation²⁶⁹ (action ici indirecte, puisque nous n'y voyons de fait aucun militaire) permettent de dire qu'il s'agit d'une œuvre tout au moins

²⁶⁷ Quelques définitions sommaires du concept de « culture de guerre » : « le champ de toutes les représentations de la guerre forgées par les contemporains » (AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, « Violence et consentement : la "culture de guerre" du premier conflit mondial », in Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, p.252) ; dans le cas de 1914-1918, « corpus de représentations du conflit cristallisé en un véritable système donnant à la guerre sa signification profonde [...], indissociable d'une spectaculaire prégnance de la haine à l'égard de l'adversaire » (AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, *14-18, retrouver la guerre, op.cit.*, p.145). Notons que comme le conflit concerne plusieurs nations, il existe autant de cultures de guerre (GERVEREAU Laurent, *Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2003 [2000], p.100).

²⁶⁸ Nous ne posons pas ici *Les Gaz mortels* en tiers exclu, puisque les films chauvins sont eux aussi une facette de la culture de guerre française du premier conflit mondial. Mais il est en effet difficile selon nous de le classer sous le même ensemble que *Une Page de gloire* (1915) ou *L'Angélu de la victoire* (1916), tous deux tournés par Léonce Perret chez Gaumont, puisque ces films-ci sont centrés sur les soldats et entérinent le mythe de l'entrée en guerre « la fleur au fusil » (pour plus de détails sur cette question, nous renvoyons aux divers écrits de Jean-Jacques Becker réfutant la réalité de ce mythe d'une entrée en guerre enthousiaste), ce qui n'est absolument pas le cas des *Gaz Mortels* dans lequel tant le front que les militaires ne sont pas représentés. Au sujet des films de Perret mentionnés, voir VÉRAY Laurent, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire, op.cit.*, pp.30-38.

²⁶⁹ *Idem*, p.33.

patriotique. *Les Gaz mortels* semble d'ailleurs réadapter sous une autre forme un drame d'espionnage tourné avant-guerre par Léonce Perret, *La Voix de la patrie*, et ressorti pendant le conflit en raison de son grand succès auprès du public. Le film de Perret montre l'inventeur d'une poudre explosive échouer à convaincre le ministère de la Guerre de l'utilité de sa trouvaille et poussé, pour des raisons financières, à en vendre la formule à un banquier véreux s'avérant être un espion allemand²⁷⁰. Il nous est impossible de dire ici si Gance a pu voir ou non le film en son temps, mais il est clair que cette intrigue a pu l'influencer puisqu'elle se retrouve sous diverses formes approchantes non seulement dans *Les Gaz mortels* ainsi que nous le verrons tout au long de ce chapitre, mais aussi dans certains de ses projets antérieurs, comme nous pouvons l'observer dans une lettre du 30 juillet 1914 que le réalisateur adresse au feuilletoniste et administrateur de la SCAGL Pierre Decourcelle²⁷¹ :

« En trois mots, c'est l'histoire d'un jeune chimiste de demain qui, parallèlement à l'application des invisibles rayons infra-rouges qui font exploser à distance, vient de découvrir le moyen d'empêcher ces poudres de partir des canons et des fusils et ce, au moyen des invisibles rayons ultra-violetts provoquant l'humidification des matières explosibles. »

Nous ne retrouvons pas dans cette ébauche la thématique de l'invention volée par l'espion ennemi, mais une opposition binaire arme / « contre-arme » qui sera reprise dans *Les Gaz mortels* entre le brouillard toxique et les fusées contrepoison mises au point par Mathus²⁷². Roger Icart indique que Gance en a redéveloppé l'idée entre-temps pour un « drame patriotique en un acte » prévu pour le théâtre, datant de novembre 1914, *La Victoire en chantant*²⁷³. D'autres projets de la même époque semblent plus influencés directement ou indirectement par *La Voix de la patrie* de Perret, tel *L'Aéro-infernal* (fin 1914) ou *Le Spectre*

²⁷⁰ *Idem*, p.32.

²⁷¹ ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, *op.cit.*, p.52, extrait. Au sujet de Pierre Decourcelle et de la SCAGL, concurrente directe du Film d'Art, voir ALBERA François et GILI Jean A. (dir.), *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, Paris, AFRHC / Cineteca Bologna, 1895, n°33, juin 2001, pp.137-139 ; CAROU Alain, « Le Film d'Art ou la difficile invention d'une littérature pour l'écran (1908-1909) », in Alain Carou et Béatrice de Pastre (dir.), *Le Film d'Art & les films d'art en Europe, 1908-1911*, Paris, AFRHC, 1895, n° 56, décembre 2008, p.17 ; SALMON Stéphanie, « Le Film d'Art et Pathé : une relation éphémère et fondatrice », in Alain Carou et Béatrice de Pastre (dir.), *Le Film d'Art & les films d'art en Europe, 1908-1911*, *op.cit.*, pp.69-80 ; LE FORESTIER Laurent, « L'art et les manières. Quelques hypothèses sur la généralisation des séries d'art en France », in Alain Carou et Béatrice de Pastre (dir.), *Le Film d'Art & les films d'art en Europe, 1908-1911*, *op.cit.*, pp.267-270.

²⁷² 800,4 mètres.

²⁷³ ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, *op.cit.*, p.52 : « L'invention du chimiste servait alors à neutraliser les batteries ennemies et à permettre une contre-attaque victorieuse des troupes françaises. Blessé mortellement, l'inventeur avait le temps de détruire ses appareils, non sans avoir violemment stigmatisé la guerre ». Notons qu'Icart semble ici contrarié dans sa vision pacifiste de Gance par la dénomination de la pièce comme « drame *patriotique* », puisqu'il s'empresse d'ajouter immédiatement après que celle-ci a dû être rédigée dans un moment d'indignation face à la violation de la neutralité belge et aux premières exactions allemandes.

des tranchées (1915), tous deux restés à l'état de scénarios²⁷⁴. Dans le premier, un avion est équipé d'un appareil spécial permettant d'enflammer à distance de dangereux explosifs qu'un industriel sans scrupules cherche à voler pour le vendre aux Allemands ; il serait aussi question de faire référence à des bombardements aériens au-dessus de Paris dans un « épisode patriotique »²⁷⁵. Dans *Le Spectre des tranchées*, un vieux chimiste fabrique une cuirasse extrêmement résistante ; pour remplacer son fils mobilisé, il engage comme assistant un dénommé Fraz, lequel est en fait un espion allemand qui va saboter le travail du chercheur. S'ensuivent de multiples péripéties, parmi lesquelles deux démonstrations de l'efficacité de la cuirasse, sabotées et causant blessures ou mort d'hommes ; à la fin, l'Allemand est tué et le vieux savant réhabilité. Nous voyons ici de nombreux motifs que nous pourrions repérer dans *Les Gaz mortels* : le vieux chimiste dont les recherches sont directement utiles à l'armée de son pays, un fils mobilisé, un « assistant » douteux que nous retrouverons dans la personne d'Edgar et un sabotage de l'expérience entraînant une catastrophe²⁷⁶.

Lors de ces premières années de conflit, Gance désigne alors lui-même *La Victoire en chantant* et *L'Aéro-infernal* comme des œuvres *patriotiques* ou comportant des épisodes de ce type ; nous ne disposons pas de telles informations au sujet des *Gaz Mortels*, mais puisque ce dernier est tourné dans une période relativement proche et qu'il recycle des thématiques passablement similaires à celles présentes dans ces projets, il ressort de façon assez évidente que, ainsi que l'indique Laurent Véray, le film qui nous intéresse est tout à fait inséré dans la culture de guerre de l'époque²⁷⁷. En effet, Véray insiste sur le fait qu'Abel Gance ne bascule dans une attitude pacifiste qu'*après* la fin des hostilités, et qu'il s'inscrit bel et bien dans un mouvement général d'acceptation du conflit pendant les années de guerre ; un revirement propre à la société française en général d'ailleurs, et qui ne s'est pas effectué dès la fin des hostilités²⁷⁸. En dégagant les points essentiels qui ont pu conduire à cette acceptation

²⁷⁴ VÉRAY Laurent, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire, op.cit.*, pp.44-46 ; VERAY Laurent, « Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards, op.cit.*, pp.22-24. Les résumés que nous proposons sont des paraphrases de ceux de cet auteur.

²⁷⁵ Bombardements qui n'avaient alors rien d'imaginaire, le premier ayant eu lieu le 30 août 1914 (LOEZ André, « "Lumières suspectes" sur ciel obscur. La recherche des espions et le spectacle de la guerre dans Paris bombardé en 1914-1918 », in Christophe Prochasson et Anne Rasmussen (dir.), *Vrai et faux dans la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2004, p.166).

²⁷⁶ 618,6 mètres / 521,8 mètres / 836,9 mètres / 979,5 mètres et suivants.

²⁷⁷ A titre comparatif, VÉRAY Laurent, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire, op.cit.*, p.46 dit du *Spectre des tranchées* qu'il s'agit d'une affabulation qui correspond « parfaitement à l'état d'esprit de l'époque ».

²⁷⁸ VÉRAY Laurent, « Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards, op.cit.*, pp.27-28 ; VÉRAY Laurent, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire, op.cit.*, p.87.

consciente ou inconsciente du premier conflit mondial²⁷⁹, nous allons voir comment les divers aspects de cette problématique peuvent se retrouver dans *Les Gaz mortels*, puis discuter de la position de Gance quant à ces questions.

IV.2. Culture de guerre et acceptation.

En effet, ainsi que l'indiquent Stéphane Audoin-Rouzeau et Annette Becker : « C'est un des grands paradoxes de la Grande Guerre : *acceptée* pendant les années 1914-1918, elle fut *refusée* après. Mais longtemps après »²⁸⁰. Dans les années qui suivent le conflit, les anciens combattants devenus militants pacifistes condamnent la guerre en bloc comme atrocité, plutôt que de dénoncer les atrocités commises pendant la guerre, et insistent sur les méfaits de la propagande qui aurait abusé les peuples malgré eux, se délivrant ainsi de la culpabilité d'avoir cru à une guerre juste et à une haine de l'autre fondée, bref, d'avoir *consenti* au conflit²⁸¹. Ce mouvement s'est longtemps poursuivi dans l'historiographie de la Grande Guerre, qui dans un processus « historiquement correct » de victimisation a bien plus tendance à souligner les fraternisations et les résistances que la haine culturelle qui a légitimé le combat²⁸².

IV.2.1. Systèmes de représentations propres à la Grande Guerre : haine culturelle, patriotisme défensif et banalisation de la violence.

En effet, quelques paramètres fondamentaux entrent dans cette haine de l'ennemi qui entraîne sinon une forte adhésion au conflit, du moins des résistances minimales. Aussi nous faut-il relever ce qui était vu comme la défense de la nation et de la civilisation face à la barbarie allemande, ceci justifiant un certain patriotisme défensif qui a autorisé une escalade et une banalisation de la violence guerrière ; les gaz participant de cet état de fait à leur niveau, nous étudierons alors la façon dont ces thématiques apparaissent dans *Les Gaz mortels*.

²⁷⁹ Précisons bien qu'acceptation ne veut pas dire enthousiasme à entrer dans la guerre, du moins pour la majorité de la population (AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, *14-18, retrouver la guerre*, *op.cit.*, p.133).

²⁸⁰ *Idem*, p.229.

²⁸¹ AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, « Violence et consentement : la "culture de guerre" du premier conflit mondial », *op.cit.*, pp.260-261.

²⁸² *Idem*, p.258 et pp.264-265 ; AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, *14-18, retrouver la guerre*, *op.cit.*, pp.11-13, à propos de la poussée commémorative de 1998. Ce souvenir hypertrophié des souffrances combattantes a souvent occulté les exactions commises contre les civils et les souffrances de la population de l'arrière (AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, *14-18, retrouver la guerre*, *op.cit.*, p.126).

La dichotomie entre civilisation et barbarie était une opposition ressentie comme essentielle par la majorité des contemporains de la Grande Guerre, et « confirmée » par les atrocités commises par les Allemands sur certaines populations en 1914²⁸³ ainsi que d'autres événements présentés et perçus comme symptomatiques de cette barbarie, fréquemment utilisés pour ébranler l'opinion publique internationale²⁸⁴, parmi lesquels il faut citer les gaz employés le 22 avril 1915, dont nous parlerons plus bas, le torpillage du Lusitania le 7 mai 1915, ou encore l'exécution de l'infirmière anglaise Edith Cavell le 12 octobre 1915²⁸⁵. De plus, la France oppose « l'universalisme » de sa culture humaniste aux racines gréco-latines qui fait d'elle une civilisation supérieure, à ce qu'elle voit comme un particularisme qui ne trouve ses racines en rien, nommé par dérision dès 1914 la « Kultur »²⁸⁶. Cette haine culturelle donne des caractéristiques carrément ethniques et raciales au conflit, un darwinisme social qui ne renvoie pas tant au culturel qu'au biologique : la race allemande est dégénérée et fait partie des peuples « inférieurs »²⁸⁷. Ainsi, l'ennemi est réduit à une altérité fondamentale, et les Allemands sont investis en symétrie inversée de toutes les caractéristiques exactement opposées à celles rattachées au peuple français (et plus largement à tous les Alliés) et vues comme négatives. La construction de ce stéréotype racial est une accumulation de tous les traits considérés comme les plus vils : laideur, virilité défaillante, homosexualité latente, prétentions intellectuelles grotesques, défauts physiques, lâcheté, etc²⁸⁸. L'Allemand condense

²⁸³ *Idem*, p.145 ; AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, « Violence et consentement : la “culture de guerre” du premier conflit mondial », *op.cit.*, pp.258-259. John Horne démontre que certaines exactions ont effectivement eu lieu, perpétrées par des troupes allemandes paniquées par le mythe des francs-tireurs belges et français, accusés de mener eux-mêmes une guerre embusquée contre les soldats allemands ; ainsi, ce premier mythe a engendré de réelles atrocités, dont l'ampleur et le sadisme ont été amplifiés par la rumeur, répandant une véritable peur de l'ennemi barbare au sein des populations belges et françaises (HORNE John, « Les mains coupées : “atrocités allemandes” et opinion française en 1914 », in *Guerres mondiales et conflits contemporains. Représenter la guerre de 1914-1918*, n° 171, juillet 1993, pp.29 et 41-45).

²⁸⁴ Notons à titre purement informatif que l'accusation de barbarie a été renvoyée aux Français par les Allemands au sujet de l'usage de troupes coloniales (AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, *14-18, retrouver la guerre*, *op.cit.*, pp.203-207). Enfin, précisons que le concept du barbare ou du sauvage allemand ne doit rien au bourrage de crâne ou à la propagande, il a été spontanément créé en zone occupée au contact de l'ennemi ; ce sont bien les conflits de représentations qui ont entraîné des violences inouïes aussi sur les populations désarmées dès les premières semaines de combat (*idem*, pp.85 et 107).

²⁸⁵ GERVEREAU Laurent, *op.cit.*, pp.105-108.

²⁸⁶ AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, *14-18, retrouver la guerre*, *op.cit.*, pp.196-197, 203 ; GERVEREAU Laurent, *op.cit.*, p.115.

²⁸⁷ AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, « Violence et consentement : la “culture de guerre” du premier conflit mondial », *op.cit.*, p.259 ; AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, *14-18, retrouver la guerre*, *op.cit.*, pp.205-210.

²⁸⁸ GERVEREAU Laurent, *op.cit.*, 110-112. A noter que ce stéréotype n'apparaît pas avec la Grande Guerre ; celle-ci fait ressurgir d'anciennes rancunes et permet d'enraciner des traditions de représentation de l'ennemi vulgarisées depuis la guerre de 1870 (VÉRAY Laurent, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, *op.cit.*, p.47).

ainsi déficiences physiques et morales jusqu'à la monstruosité, au point d'en être déshumanisé²⁸⁹.

Ainsi, il ressort de cette opposition binaire structurant à peu près tous les niveaux de représentations propres à la culture de guerre du Premier conflit mondial que « L'universalisme incarné par la France et ses alliés étant le bien, restait le mal, pervertissant toute activité allemande, et dans tous les domaines. »²⁹⁰. Ce point fondamental se retrouve de façon évidente dans *Les Gaz mortels*. Dès le départ il est dit d'Hopson qu'il est « *universellement* connu pour ses travaux de médecine et de chimie »²⁹¹ ; plusieurs intertitres insistent sur sa volonté de faire le *bien* -de façon générale et assez abstraite- « de l'humanité », ou de manière plus précise en allant sauver Maud de l'emprise de Ted²⁹². Dans le film, si le bien est abstrait et universel, le mal est quant à lui spécifié : les gaz employés par les ennemis, ou les objets de recherche pouvant s'avérer dangereux une fois détournés par un autre type d'ennemis²⁹³. Enfin, Mathus est américain, mais il est visiblement tout autant touché qu'Hopson par ce qui se passe en Europe et l'y suit ; une fois sur place, il trouve parfaitement normal de venger lui aussi la mort du fils du professeur en aidant le vieux savant à la fabrication d'armes à la toxicité plus forte que celles employées par l'ennemi²⁹⁴. Voilà qui renvoie bien à l'idée d'universalisme de la civilisation française, touchant toutes les nations occidentales sauf l'Allemagne bien sûr²⁹⁵, et qu'on peut rapprocher du fait qu'il n'était pas rare pendant le Premier conflit mondial que des chercheurs extérieurs au conflit soient

²⁸⁹ Ce point est frappant en ce qui concerne les caricatures d'Henriot publiées dans *L'Illustration* montrant des Allemands portant des masques à gaz (moyen de protection qui dès le départ désindividualise les soldats). Dans les bandes du 22 mai 1915 et 29 mai 1915 par exemple, les Allemands sont traités explicitement de monstres, et les masques de ces personnages sont clairement monstrueux en regard de ceux portés par les Français, comme dans la planche du 19 juin 1915 : face au masque blanc et sans relief particulier du gendarme, l'Allemand porte un masque de couleur noire atrocement anthropomorphisé par le rendu expressif des lucarnes à la place des yeux. Voir nos reproductions en annexe VII.5. La même chose se retrouve dans le n° 120 de *Je Sais Tout* du 15 novembre 1915, p.481.

²⁹⁰ AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, *14-18, retrouver la guerre, op.cit.*, p.198.

²⁹¹ 28,8 mètres ; nous soulignons. A noter que dans ce cas, l'universalisme s'applique bien sûr à la recherche scientifique ; mais comme nous le verrons quelques lignes plus loin, en temps de guerre celle-ci peut être biaisée et perdre de son impartialité afin de prouver la grandeur de la patrie et la bassesse de l'adversaire (AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, *14-18, retrouver la guerre, op.cit.*, p.213).

²⁹² 513,5 mètres ; 612,4 mètres ; 641,1 mètres ; 279,8 mètres (Maud). Nous pouvons retrouver (sauf en ce qui concerne Maud) ces mentions sous une forme similaire dans la liste dactylographiée conservée à la BnF, Arts du Spectacle, 4°-COL-36/600, p.2 :

18 – Et le grand vieillard, qui [*sic*] n'avait jamais pensé qu'au bien de l'humanité, songeait avec tristesse qu'il ne se sentirait jamais le courage d'inventer le terrible instrument de mort.....

²⁹³ 618,6 mètres / 641,1 mètres (« formules de mort ») / 869,4 mètres (serpent).

²⁹⁴ 28,8 mètres / 496,0 à 528,6 mètres / 685,7 à 706,8 mètres. Noter dans ce dernier cas que la décision de Mathus est prise extrêmement rapidement, puisque moins d'une vingtaine de mètres sépare le moment pendant lequel il apprend le décès de Jean Hopson -puis la décision du professeur- de celui où il promet à Hopson de le seconder dans sa tâche (c'est du moins ce qui ressort du plan qui commence à 699,2 mètres).

²⁹⁵ Nous n'avons à dessein pas mentionné l'espace mexicain présent au début du film ; son statut sera analysé dans une prochaine partie du chapitre.

convoqués pour témoigner de manière encore plus « irréfutable » de l'abomination de la race allemande²⁹⁶.

La France et les Alliés plus largement ont donc opposé cette idée de « civilisation » face à la « barbarie » adverse, voyant dans cette guerre un combat pour le droit, une croisade contre le mal ; en effet, l'immoralité allemande et les atrocités perpétrées par ce peuple prouvaient qu'il n'était pas chrétien, et montraient que le combat était juste²⁹⁷. De là découle un sentiment d'obligation et d'évidence du sacrifice face à ce qu'on voit comme le « viol » d'une nation sur laquelle le sentiment affectif projeté est immense, ce qui explique pourquoi on s'acharne tant et si longtemps à poursuivre cette guerre²⁹⁸ ; le sol français doit être défendu coûte que coûte, de ce sacrifice dépend le sort de la civilisation. Le conflit est donc perçu comme de nature fondamentalement *défensive*²⁹⁹. Ce patriotisme défensif combiné à la haine de l'ennemi a structuré les systèmes de représentation jusqu'au bout de la guerre et a fourni une *justification à l'escalade de la violence* par paliers entre belligérants, qui a mené à une radicalisation et une totalisation des combats que la disproportion entre les moyens de protection et les progrès dans l'intensité du feu ont complètement déshumanisés³⁰⁰ ; cette escalade a également conduit à la *banalisation* de cette violence, la « brutalisation »³⁰¹, qui induit une indifférence progressive à l'égard de la vie individuelle, face à la mort de masse et aux nouveaux moyens de la causer. Nous allons voir dans le chapitre suivant, plus

²⁹⁶ AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, *14-18, retrouver la guerre, op.cit.*, p.196. De par la « nationalisation de la vérité », l'universalisme de la « civilisation » prend le pas sur l'universalisme de la recherche (d'après la page 198 du même ouvrage). Enfin, n'oublions pas que les Etats-Unis ne prennent effectivement part au conflit qu'en 1917 (AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, « Violence et consentement : la « culture de guerre » du premier conflit mondial », *op.cit.*, p.254-255).

²⁹⁷ AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, *14-18, retrouver la guerre, op.cit.*, pp.167-168, 191. Impossible –ou du moins très difficile– dans un tel contexte de se montrer neutre, tout pacifisme est condamné.

²⁹⁸ *Idem*, pp.22, 81, 129 ; AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, « Violence et consentement : la « culture de guerre » du premier conflit mondial », *op.cit.*, pp.265-267. Le sacrifice pour la patrie en une *Imitatio Christi* est perçu comme l'acte héroïque suprême. Encore une fois, soulignons que si le consensus autour de ces représentations dominantes a été si long et si durable (bien que fluctuant au cours du conflit) malgré les souffrances de la population, ce n'est pas le fait de la propagande ou de la censure, mais parce que les opinions sont mobilisées de façon largement spontanée à la base (AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, *14-18, retrouver la guerre, op.cit.*, p.156).

²⁹⁹ AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, « Violence et consentement : la « culture de guerre » du premier conflit mondial », *op.cit.*, p.266. C'est d'ailleurs le cas pour tous les protagonistes.

³⁰⁰ AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, *14-18, retrouver la guerre, op.cit.*, pp.46-47, 51-53. Pensons également que la totalisation des combats s'est également étendue aux populations civiles, qui ont dû faire face aux invasions, exactions, déportations et massacres, ou plus simplement aux manifestations de racisme exacerbé à leur égard (*idem*, p.125).

³⁰¹ Concept là-encore avancé par Mosse et appliqué par Audoin-Rouzeau et Becker spécifiquement à la Grande Guerre ; ces deux chercheurs insistent sur la facilité avec laquelle la violence s'est intégrée à la vie quotidienne jusqu'à se banaliser, à quel point elle a été non-seulement acceptée mais mise en œuvre pendant quatre ans (*idem*, pp.13, 56-60, 126, 152). Quant à la notion de *banalisation*, elle a été forgée en 1980 par Jean-Jacques Becker (AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, « Violence et consentement : la « culture de guerre » du premier conflit mondial », *op.cit.*, p.263) ; il s'agissait bien sûr d'une normalité toute relative.

spécifiquement consacré à l'arme chimique, comment ces aspects généraux du conflit ressortent dans *Les Gaz mortels*.

IV.2.1.1. Le brouillard sur Ypres...

Les gaz s'articulent à leur niveau au sein de ce système de représentations, puisque la haine de l'adversaire, l'idéologie défensive et la banalisation du procédé de par son acceptation contrainte se retrouvent dans les polémiques qui ont fait rage autour de cette arme.

Le fait d'utiliser des toxiques sur le champ de bataille n'est en soi pas nouveau ; ce qui change, c'est l'ampleur du phénomène, qui n'a plus rien d'empirique et de limité. Par contre, ces armes provoquent toujours le même débat « éthique », puisqu'elles sont stigmatisées dès l'Antiquité pour leur cruauté et leur déloyauté³⁰², et que cette controverse est toujours d'actualité pendant la Grande Guerre. Le cœur du débat –la « moralité » ou non de l'usage des gaz en temps de guerre- est en fait surtout orienté sur la question des *responsabilités* du déclenchement des hostilités chimiques. Les Français ont été accusés par les Allemands au lendemain du 22 avril 1915 d'avoir initié la guerre chimique. L'armée française admet utiliser des gaz de combat, mais se défend d'avoir utilisé des engins ne rentrant pas dans les stipulations des conventions internationales de La Haye de 1899, interdisant « l'utilisation de projectiles dont le seul but est de diffuser des gaz asphyxiants ou délétères »³⁰³ ; le débat semble prendre de l'ampleur, et les autorités françaises sont obligées de reconnaître publiquement qu'elles font elles aussi usage d'engins suffocants, lesquels ne causent néanmoins selon elles « aucun désordre sérieux et durable à l'organisme des combattants », par « souci d'humanité », préoccupation que l'on ne trouverait pas chez l'ennemi, dont le but présenté est exactement inverse, selon le schéma dichotomique que nous avons observé plus haut³⁰⁴.

En effet, dans cette logique, la cruauté et déloyauté de cette arme ressortent parfaitement du stéréotype de l'Allemand durant la première guerre mondiale, et font que les gaz leur sont immédiatement rattachés, dans le but de souder l'opinion nationale et internationale contre

³⁰² LEPICK Olivier, *op.cit.*, pp.37-49. Notons que leur usage ne posait déjà pas problème contre les peuples « déshumanisés », les « barbares », par exemple les non-chrétiens au début de l'époque moderne.

³⁰³ LEPICK Olivier, *op.cit.*, pp.47-48, 91.

³⁰⁴ *Le Temps*, « L'emploi des gaz asphyxiants », 15 juillet 1915, reproduit in LEPICK Olivier, *op.cit.*, p.94. Le gouvernement français accuse dans un communiqué officiel publié dans le même journal le 2 juin 1915 les « procédés abominables employés par les troupes allemandes » (*idem*, p.181).

eux³⁰⁵. Il est significatif à cet égard que dès avril 1915, date de la première initiative de large envergure rappelons-le, la censure interdise de montrer dans les actualités des troupes françaises faire usage de liquides inflammables ou de gaz asphyxiants³⁰⁶. Il s'agit bien sûr d'un souci de ne pas renseigner l'ennemi sur le matériel nouveau d'attaque ou de protection - *Les Gaz mortels* est d'ailleurs victime de la méprise d'un commissaire de police à ce sujet³⁰⁷ - mais l'important est surtout de reporter l'entière responsabilité de l'usage de ces armes sur les Allemands ; cela permet ainsi de cacher le débat sur la première utilisation de ces armes, et surtout d'éviter soigneusement de rappeler que l'Allemagne n'a jamais été la seule dans les tentatives d'utilisation de l'arme chimique³⁰⁸.

Les gaz présentés comme arme spécifiquement allemande permettent ainsi, dans la rhétorique défensive alors appliquée à tous les niveaux du conflit, de *justifier* l'usage que les Français et les Alliés en font lorsqu'ils sont mentionnés dans les médias, ainsi que la course à la toxicité, elle aussi prise dans cette logique de la « loi du Talion » : tout le monde est bien convaincu de la nocivité de ce moyen qui est condamné, mais qui apparaît comme une nécessité militaire, un moyen de légitime défense face à un ennemi hors de toute règle morale³⁰⁹. Cet argument a permis que les franchissements de seuils dans l'usage de la violence aient été globalement acceptés, puisque « justifiés » par les crimes de l'ennemi³¹⁰. Ainsi, après avoir constitué une surprise discutable et discutée, le procédé se banalise et entre dans les mœurs de la guerre dès la fin de l'année 1915³¹¹.

³⁰⁵ LEPICK Olivier, *op.cit.*, pp.546-547. Les gaz semblent en effet uniquement allemands dans notre relevé tant de *L'Illustration* que de *Je Sais Tout*, sauf lors de l'attaque britannique sur Loos dont il est question dans le premier le 23 octobre 1915, p.443 et qui aura droit à quatre clichés et dessins illustratifs le 6 novembre 1915, p.499. La première fois que quelque chose transparait dans cette publication au sujet des gaz français, c'est lorsque l'on dit de façon elliptique, le 18 décembre 1915 (non-paginé), souhaiter des améliorations du matériel français. Enfin, mentionnons l'article « La Chimie Allemande au Service de l'Assassinat » dans le n° 120 de *Je Sais Tout* du 15 novembre 1915, pp.477-485.

³⁰⁶ VÉRAY Laurent, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, *op.cit.*, p.16 ; VÉRAY Laurent, *Les Films d'actualité français de la Grande Guerre*, Paris, SIRPA/AFRHC, 1995, p.54.

³⁰⁷ Il est en effet confondu lors de sa sortie à Lyon avec la bande intitulée *Lutte contre les gaz asphyxiants*, interdite suite à la plainte de l'inventeur de certains masques qui trouve scandaleux que présentation soit ainsi faite de son matériel ; le commissaire de police finit par reconnaître son erreur et tout rentre dans l'ordre (*idem*, p.56).

³⁰⁸ BECKER Annette, « La guerre des gaz, entre tragédie, rumeur, mémoire et oubli », *op.cit.*, p.260 ; HORNE John, « Les mains coupées : "atrocités allemandes" et opinion française en 1914 », in *Guerres mondiales et conflits contemporains. Représenter la guerre de 1914-1918*, n° 171, juillet 1993, p.45.

³⁰⁹ BECKER Annette, « La guerre des gaz, entre tragédie, rumeur, mémoire et oubli », *op.cit.*, p.258 et 262 ; LEPICK Olivier, *op.cit.*, pp.180-181 ; AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, *14-18, retrouver la guerre*, *op.cit.*, p.193. Voir aussi GERVEREAU Laurent, *op.cit.*, pp.105 et 165 au sujet des « lois » de la guerre, ce phénomène de rupture des interdits qui « doit être ramenée à une forme de "sport" codifié ».

³¹⁰ AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, *14-18, retrouver la guerre*, *op.cit.*, pp.188 et 199 ; AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, « Violence et consentement : la "culture de guerre" du premier conflit mondial », *op.cit.*, p.256.

³¹¹ LEPICK Olivier, *op.cit.*, p.240.

Ce mouvement d'acceptation d'une arme perçue par une large partie de la population de tous les pays en guerre comme une monstruosité se retrouve parfaitement au sein des *Gaz Mortels*, dans une scène très courte en regard du métrage, et non moins signifiante de par sa brièveté, ainsi que nous l'avons déjà relevé à propos de Mathus. Le processus qui mène Hopson à consentir à trouver une formule de gaz de combat, plus articulé que dans le cas de Mathus, est très bref également³¹² : 58,5 mètres s'écoulent entre la réception de la lettre du Ministère de la guerre et le revirement du vieux savant qui a entre-temps appris la mort de son fils, l'intégralité de la scène fait 97,1 mètres ; il s'agit bel et bien d'un très court passage sur les 1434,4 mètres du film.

Nous retrouvons la thématique de la responsabilité ennemie du déclenchement des hostilités chimiques ainsi qu'une mise en évidence de l'acte patriotique que constituerait l'invention de gaz de combat plus meurtriers tant dans la liste dactylographiée de la BnF que dans l'intertitre présent dans la copie de 2006 :

MINISTÈRE DE LA GUERRE

Mon cher Hopson,

La guerre est devenue telle qu'il nous faut répondre dent pour dent.

Nous vous prions de trouver une formule chimique pouvant donner des gaz plus terribles – si possible – que ceux employés par les ennemis. Nous comptons sur votre génie scientifique comme sur votre patriotisme. Songez que vos découvertes épargneront les vies de nos soldats.

Général Galliéni³¹³

Cher Monsieur HOPSON,

Nous faisons appel, avant tout autre, à votre prodigieux savoir dans les questions de chimie expérimentale pour vous demander l'invention de gaz toxiques que nous pourrions employer efficacement contre les xxxxxxxx³¹⁴ ennemis employant ce funeste moyen.

La Patrie attend votre réponse.

Le ministre de la guerre.

(Signature illisible).³¹⁵

³¹² 618,6 à 715,7 mètres, la décision finale d'Hopson intervenant à 677,1 mètres.

³¹³ 618,6 mètres.

³¹⁴ Mot biffé par des x.

³¹⁵ 4°-COL-36/600, p.2.

Notons que l'intertitre présent dans la copie de 2006 fait nettement ressortir la logique de la loi du Talion et l'escalade de la violence qui s'ensuit, puisqu'il est question de répondre « dent pour dent » et qu'Hopson est plus ou moins sommé d'inventer des gaz « plus toxiques » que ceux que les ennemis utilisent. Cet argumentaire classique de l'idéologie défensive, voyant dans l'arme chimique un mal absolu mais rendu nécessaire, structure le revirement d'Hopson dans cette scène. Dans un premier temps, « malgré [s]on ardent patriotisme », le professeur est révolté à l'idée de devoir lui aussi concevoir une telle arme [641,1 mètres] ; cependant, lorsqu'il apprend que son fils est mort gazé par les ennemis [653,9 mètres], il hésite [664,6 et 672,4 mètres] pour finalement se mettre à contrecœur au service du Ministère de la guerre [677,1 mètres], forcé par les événements, la mort du fils justifiant l'usage et le perfectionnement de ce procédé inhumain. Ainsi, seuls les gaz ennemis sont ici condamnés, et l'acteur Maillard insiste par son jeu lent et emphatique sur la douleur d'Hopson [628,1 / 658,2 / 667,3 / 682,2 / 685,7 / 699,2 / 708,3 mètres³¹⁶], due tant à la perte de son fils qu'à l'obligation contraire à son éthique –faire vivre³¹⁷- de venger cette mort par les mêmes moyens odieux afin d'aider en même temps son pays à triompher au plus vite de l'ennemi.

Si le vieux savant est très abattu, il ne montre aucune révolte et balaie ses scrupules très rapidement. De plus, même lorsqu'Hopson semble vouloir tempérer l'enthousiasme de Mathus en le rendant attentif aux dangers possibles puis effectifs de leur invention [827,7 / 999,2 / 1172,2 et 1172,9 mètres], ces réticences ne réapparaissent pas de manière aussi forte qu'au moment de son revirement. Tout ceci renvoie parfaitement à l'*acceptation* puis la *banalisation* rapide de cette arme, si problématique à ses débuts, dans le contexte socioculturel de l'époque.

IV.2.1.2. *Abel Gance et la culture de guerre.*

Ainsi, comme le relèvent Stéphane Audoin-Rouzeau et Annette Becker, « un des aspects les plus tragiques de la guerre de 1914-1918, ce fut finalement, et que cela plaise ou non, le consentement de ceux qui y ont pris part »³¹⁸. Cependant, comme nous venons de l'observer à travers notre analyse du comportement d'Hopson dans *Les Gaz mortels*, il faut bien appuyer sur le fait que « consentement » ne veut pas dire « enthousiasme » ; la ferveur guerrière a

³¹⁶ N'oublions pas qu'Hopson avait déjà été très affecté par l'entrée en guerre de son pays [483,7 à 521,8 mètres].

³¹⁷ Voir intertitres infra.

³¹⁸ AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, « Violence et consentement : la "culture de guerre" du premier conflit mondial », *op.cit.*, p.266.

surtout concerné l'élite intellectuelle et a été confortée par celle-ci³¹⁹. Gance faisait partie de ces milieux, et il a eu lui aussi « foi dans l'invention des machines de guerre mirifiques et dans la création de modèles plus énormes ou plus efficaces d'armes déjà connues... toutes choses qui devaient amener à très bref délai une victoire définitive »³²⁰, ainsi que nous l'avons remarqué dans ses projets brièvement présentés au début de ce chapitre. Comment situer le réalisateur dans l'aspect particulier de l'acceptation du conflit ? Si nous nous penchons sur quelques sources de l'époque, nous voyons que l'homme est comme toujours très ambivalent, mais il nous semble clairement excessif de voir un réel pacifisme chez le réalisateur au milieu des années 1910. C'est ce que nous voulons établir ici en partant des écrits qui montrent en effet une réelle aversion envers la guerre, pour ensuite passer à des textes où ce sentiment est moins évident.

Il est vrai que Gance n'a de loin pas toujours consenti à la guerre, en multipliant les remarques sur ce qu'il voit comme un saccage général ainsi qu'un grave frein à l'évolution de son travail. Par exemple le projet de film soumis à Pierre Decourcelle en été 1914 que nous avons mentionné précédemment montre un savant dont les recherches sur les rayons ultra-violettes permettent de rendre la guerre complètement impossible³²¹. Dans le Carnet 4, il voit à diverses reprises la guerre (et quelques fois le cinéma) comme « néfastes au chapitre de [son] évolution »³²², et il parle de « boucherie » entre octobre 1916 et février 1917. Une note du 16 juillet 1916 peut être intéressante à croiser avec la figure d'Hopson tout au long des *Gaz Mortels* :

16 Juillet 1916.

On annonce [en] 2^e. page du Journal la mort de Metchnikoff, tandis qu'en 1^{ère}: on vante le mérite de nos diplomates et de nos généraux = Quel grand malheur qu'une humanité semblable !.

Tandis que cet homme s'ingéniait à chercher les moyens de prolonger l'existence, la rafale de furie sanguinaire des peuples se déchaînaient³²³ - et les paroles présidentielles de la veille venaient d'obscurcir encore l'horizon rouge. Mais il s'était rendu compte que la guerre, une seconde [tombée (*raturé illisible*)] dans l'océan des temps ne ralentirait pas pour cela les progrès de la [belle (*raturé*)] merveilleuse machine humaine si un cerveau en déduisait la correction qui s'impose.

On dirait que l'humanité a besoin en ce moment d' é[*illisible*] ses branches en coupant au besoin les plus beaux fruits pour pouvoir pousser plus forte, moins nombreuse –plus à l'aise.

³¹⁹ MOSSE George, *op.cit.*, p.81 ; AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, *14-18, retrouver la guerre, op.cit.*, p.133.

³²⁰ BECKER Annette, « La guerre des gaz, entre tragédie, rumeur, mémoire et oubli », *op.cit.*, pp.269-270.

³²¹ ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé, op.cit.*, p.52.

³²² BnF, Arts du Spectacle, 4^o-COL-36/34, note du 2 mai 1916. Voir aussi le 27 juin 1916.

³²³ Biffé postérieurement au crayon.

Le savant tel que présenté dans le carnet fait immédiatement penser aux multiples intertitres présents dans le film précisant qu'Hopson travaille pour le bien de l'humanité :

*- Est-il possible que lorsque je
travaille au bien de l'humanité
il soit des gens qui essaient
d'en préparer la ruine !...*

Monsieur le Ministre

Je ne pourrai jamais trouver des formules de mort,
moi qui ne me suis consacré qu'au bien de l'humanité,
qui n'a jamais su que faire vivre. Je me sens incapable,
malgré mon ardent patriotisme, de trouver des formules
de mort³²⁵

La présentation manifeste des travaux d'Hopson comme destinés avant tout à « *faire vivre* » se trouve également dans la liste d'intertitres dactylographiés :

25 – LETTRE :

Monsieur le Ministre,

Moi qui n'ai jamais su faire dans la vie que de guérir, je me sens incapable,
malgré mon ardent patriotisme, de trouver des formules de mort. Je suis prêt à donner ma vie
s'il le faut, mais pas cela, Monsieur le Ministre, pas cela.....³²⁶

Cependant, il apparaît qu'Abel Gance a pu à certains moments montrer une certaine acceptation du conflit et faire preuve d'une haine de l'ennemi caractéristique de la culture de guerre. Ainsi, si dans des réflexions du 25 octobre 1914 il parle de la guerre comme d'une

³²⁴ BnF, Arts du Spectacle, 4°-COL-36/34. L'« horizon rouge » peut faire écho au titre préalable *Brouillard Rouge*, mais peut-être est-ce aller trop loin.

³²⁵ 513,5 mètres / 641,1 mètres.

³²⁶ BnF, Arts du Spectacle, 4°-COL-36/34, p.2.

« honte de plus à l'actif de l'histoire », il s'inclut par la suite dans le cortège des politiciens et intellectuels favorables au conflit :

« [...] des imbéciles qui incitent aux tueries. [...]. Ah ! tous ces imbéciles *dont je suis*, à certaines heures, quand j'ai assez mangé et bu *pour vouloir détendre mon poing dans la direction de quelqu'un.* »³²⁷

D'autres réflexions sont plus directes et tout sauf pacifistes, comme dans cet extrait d'une lettre à T'Serstevens du 26 août 1914, dans laquelle Gance note ses impressions à propos de retours de blessés amers d'avoir vu leur unité cernée et presque anéantie, puis montre son intérêt pour les aspects tactiques du conflit :

« Il se produit un tel serrement de cœur à la vue de ces pauvres gens *qui n'ont même pas eu la joie de tirer un coup de feu*, que je renonce à vous décrire mon émotion, d'autant que les nouvelles arrivent de plus en plus alarmantes... »

« J'ai une vaste carte de nos frontières, et jour par jour, je déplace des épingles de couleur, et je comprends toutes les tactiques assez bien. Je me rends nettement compte, que nous avons fait une énorme bêtise de prendre une ligne offensive en Belgique, et qu'au contraire, nous n'avons pas su pousser, en temps utile, nos forces de Lorraine vers Metz et Trèves. Les Allemands ne nous opposaient-là, au début, que deux corps d'armée, et nous coupions ainsi leur retraite... »³²⁸

Ces considérations ne sont pas spécifiques aux premiers mois de conflit, comme on peut le voir dans *J'Accuse* de 1919, dont Laurent Véray souligne bien qu'il fait encore partie de la culture de guerre³²⁹. Le personnage Jean Diaz déchire ses poèmes « Les Pacifiques » et un Gaulois appelle « sa race » à combattre³³⁰. Dans ses déclarations à la presse, Gance tient un discours éclairant en regard de ce que nous venons de présenter quant à l'idéologie défensive basique de la Grande Guerre :

« L'œuvre a emprunté sa sensibilité directe aux événements eux-mêmes, et lorsqu'un poilu a pleuré, accusé ou chanté, il n'a fait que continuer les pleurs, l'accusation ou le rire qu'il avait eu

³²⁷ ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, *op.cit.*, p.54 ; nous soulignons.

³²⁸ ICART Roger (textes rassemblés par), *Abel Gance. Un soleil dans chaque image*, Paris, CNRS Éditions / Cinémathèque Française, 2002, p.19 ; nous soulignons. Gance est alors brancardier (ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, *op.cit.*, p.53).

³²⁹ VERAY Laurent, « Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, *op.cit.*, pp.26-27.

³³⁰ SADOUL Georges, *op.cit.*, vol.4, pp.384-385 (extraits du scénario de 1918 publié par Delluc dans *Le Film*).

dans les tranchées. *J'accuse* est un cri d'homme contre le bruit belliqueux des armures, *un cri « objectif » contre le militarisme allemand et son assassinat de l'Europe civilisée.* »³³¹

Il se plaint donc des méfaits de la guerre tout comme la population en général s'en plaint et stigmatise les gaz, mais, comme elle, il accepte néanmoins l'évolution des techniques guerrières avec fatalisme voire une certaine fascination, et ne deviendra pacifiste qu'après le conflit³³². Le réalisateur n'est donc pas un créateur hors de l'histoire et des idéologies, en avance sur son temps³³³ ; il s'insère au contraire parfaitement dans le mouvement de pensée de la société de son époque, ainsi que nous l'avons observé à travers notre analyse des *Gaz Mortels*. Le « non-pacifisme » de ce film de Gance ainsi que d'autres des années 1910, voilà une autre piste qui permet probablement d'expliquer le malaise face à ce corpus devenu gênant après la fin des hostilités, tout comme la participation au combat au nom d'une idéologie peu à peu surannée a pu l'être pour les anciens combattants devenus militants pacifistes dans l'entre-deux guerres.

IV.3. Représentations et non-représentations.

Bien que la thématique du film et même le récit évoquent de façon évidente la problématique des gaz de combat, tant le front que les ennemis ne sont jamais représentés dans *Les Gaz mortels*. Mais puisqu'à l'époque le lien entre gaz et Allemands est automatiquement fait dans la plupart des médias de masse, il nous paraît important de creuser cette « non-représentation », et de déterminer si ces ennemis présentés comme une altérité fondamentale n'apparaissent pas sous d'autres formes dans le film de Gance, observations qu'il sera intéressant de mettre en lien avec les diverses représentations de l'Allemand au sein de cette culture de guerre en général.

IV.3.1. Non-représentation du conflit.

Si le conflit n'est pas montré dans le film de Gance, il s'agit peut-être d'un choix lié au budget modeste du film, mais c'est très probablement aussi dû pour une bonne part au fait que jusqu'en juillet 1916 il était interdit aux opérateurs de la S.C.A. (Section cinématographique

³³¹ ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, *op.cit.*, p.386; nous soulignons.

³³² VERAY Laurent, « Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, *op.cit.*, p.24-28.

³³³ KING Norman, *Abel Gance. A politics of spectacle*, London, British Film Institute, 1984, p.7.

de l'armée, créée en mars 1915³³⁴) de filmer en premières lignes ; les seules images filmiques disponibles ne concernent alors que l'arrière des lignes de feu. Même lorsque les caméras sont autorisées à filmer une attaque au cours de l'offensive de la Somme le 1^{er} juillet 1916, le combat reste hors-champ, on ne voit que les hommes s'élancer dans le *no man's land*. Les raisons sont bien sûr d'abord d'ordre technique : extrême danger à filmer debout et immobile au milieu des tranchées, lourdeur et encombrement du matériel de prises de vues qui exclut de suivre les soldats sur le terrain. Mais la censure, déjà présente sur le lieu de tournage, est également un paramètre non-négligeable : les officiers n'ont aucune envie que des vues montrant des emplacements ou du matériel clés ne tombent entre des mains ennemies et se montrent extrêmement réticents à laisser les opérateurs tourner dans des secteurs sensibles. C'est pourquoi même les images prises sur le terrain occultent le plus souvent le front, se centrant plutôt sur la vie dans les tranchées pendant les moments de calme³³⁵.

Nous voyons donc que le manque de moyens dont disposait Gance pour tourner *Les Gaz mortels* peut expliquer en partie pourquoi le réalisateur a choisi de centrer son intrigue sur l'arrière, mais le manque de sources visuelles et de connaissances précises sur le front a sans aucun doute aussi joué un rôle dans cette non-figuration du conflit.

IV.3.2. Non-représentation de l'ennemi.

Le combat hors-champ, restent les gaz... Comme nous l'avons indiqué précédemment, dès le déclenchement des hostilités chimiques, tout est fait dans les médias de masse pour que les gaz de combat, arme déloyale et cruelle, soient immédiatement rattachés aux Allemands. Cependant, il est curieux d'observer que l'ennemi qui justifie le déclenchement de l'action dans la deuxième partie des *Gaz Mortels* soit lui aussi si peu présent au sein du film !

En effet, les rares mentions qui sont faites de ce qu'on est amené à penser être des Allemands sont plus qu'elliptiques. Lorsque le professeur Hopson apprend par la presse

³³⁴ VÉRAY Laurent, « Montrer la guerre : la photographie et le cinématographe », in *Guerres mondiales et conflits contemporains. Représenter la guerre de 1914-1918*, n° 171, juillet 1993, p.117 ; VÉRAY Laurent, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire, op.cit.*, pp.14-16. La S.P.A. (section photographique de l'armée), créée elle aussi en mars 1915, fusionnera avec la S.C.A. pour devenir la S.P.C.A en janvier 1917.

³³⁵ VÉRAY Laurent, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire, op.cit.*, pp.24-25 ; VÉRAY Laurent, « La représentation de la guerre dans les actualités françaises de 1914 à 1918 », in *1895*, n° 17, décembre 1994, p.12. Pour compenser le manque d'images de combats, le danger était fréquemment recréé en des mises en scène dans des secteurs calmes ; Laurent Véray précise judicieusement que ce fait était reconnu comme tel et admis par le public, habitué aux actualités reconstituées apparues dès 1897 qui illustraient de grands événements ou des faits-divers impossibles à filmer sur place.

l'imminence de la déclaration de guerre en Europe, il évoque *des gens* qui essaieraient de préparer la ruine de l'humanité ; la lettre officielle que reçoit le professeur une fois installé à Paris le prie de concevoir des gaz plus terribles que ceux employés par *les ennemis* ; Mathus a créé un contrepoison aux vapeurs toxiques inventées par le professeur et lui-même, dans le cas où lesdites vapeurs tomberaient dans les mains de leurs *ennemis*³³⁶. Même le document dactylographié contenant les indications de cartons d'époque reste elliptique sur ce point : dans la lettre officielle, un qualificatif (ou une origine géographique) est raturé, et il ne reste que le mot *ennemis*³³⁷. Plus loin, Mathus présente son contrepoison permettant de se prémunir contre un usage des gaz par les *ennemis*, si par suite d'indiscrétion ils venaient à les employer³³⁸. Ainsi, cet ennemi reste posé comme un ennemi de principe, abstrait, un simple moteur de la narration. Pour Laurent Véray, cette non-représentation des soldats allemands dans *Les Gaz mortels* et le fait que le récit se focalise sur les conséquences *civiles* de l'arme chimique sans en montrer les effets sur le champ de bataille traduit bien l'idée de la guerre totale³³⁹.

Comme nous l'avons vu, l'intrigue évite complètement le front, et ceci probablement aussi pour des raisons budgétaires au niveau de la production. Malgré ce fait, il nous paraît néanmoins productif à de multiples niveaux de tenter de cerner plus précisément les représentations gravitant autour de ces ennemis certes fantomatiques mais très clairement identifiables dans le contexte du Premier conflit mondial. Pourquoi ne sont-ils jamais *mentionnés* clairement ? Pourquoi sont-ils réduits à un *type* à ce point minimal : l'ennemi ?

Nous allons voir que cette absence n'est qu'apparente et que de multiples caractéristiques qui étaient alors projetées sur les Allemands peuvent se retrouver sous diverses formes dans la seconde partie du film.

IV.3.2.1. Ennemis extérieurs, ennemis intérieurs.

Nous avons vu au chapitre précédent à quel point pendant le Premier conflit mondial la figure de l'adversaire est figée en un stéréotype racial excessivement négatif et

³³⁶ 513,5 mètres / 618,6 mètres (notons en outre que la formulation « répondre dent pour dent » n'indique pas à qui il faut répondre...) / 800,4 mètres.

³³⁷ BnF, Arts du Spectacle, 4^o-COL-36/600, p.2. Notons que Gance a biffé par des « x » huit caractères, et que le mot « allemand » comporte huit lettres ; néanmoins, comme c'est ici le pluriel qui est demandé, l'observation reste sujette à caution.

³³⁸ *Idem*, p.4.

³³⁹ VÉRAY Laurent, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire, op.cit.*, p. 47.

déshumanisant. Le stéréotype du soldat allemand, et du peuple allemand plus généralement, est donc figé à l'extrême et surreprésenté dans la littérature et la presse de masse, au point que l'ennemi en devient ectoplasmique, comme le relève Laurent Gervereau :

« Le soldat allemand a cependant failli devenir immatériel. En effet, laid, bête, brutal, lâche, toujours prêt à se rendre, il fait figure d'ectoplasme, ennemi de principe, présence putative sur le terrain. Heureusement, ses exactions, relatées avec la minutie due aux infinies ressources de son imagination perverse, signalent à tous sa présence nocive. L'Allemand ne combat que par le crime, il a quitté le statut de soldat, aucune pactisation ne saurait être possible. C'est en tant que criminel qu'il doit être châtié. »³⁴⁰.

L'absence d'ennemi extérieur tangible³⁴¹ dans *Les Gaz mortels* peut ainsi en partie s'expliquer par le fait qu'il semble inutile de représenter quelqu'un – presque quelque chose ! – dont l'image est si claire dans tous les esprits de l'époque en France ; le stéréotype est tellement acquis, et ce depuis de nombreuses années, qu'il n'y a pas besoin d'en dire plus sur la monstruosité de l'ennemi. Ou quand l'économie de production devient économie narrative...

Or, un autre point important, d'ordre plus factuel, a eu un poids certain dans la non-représentation de l'ennemi dans *Les Gaz mortels*. En effet, dès 1913, et ce jusqu'au début 1916, il est interdit par le ministère de l'Intérieur de montrer des Allemands en uniforme au cinéma, ceci afin d'éviter protestations et troubles publics divers³⁴². Les soldats allemands étant donc absents des films de fiction réalisés à cette époque, on se bat alors dans les films français contre un adversaire invisible. Ainsi, et de façon assez paradoxale, l'ennemi allemand, le soldat plus particulièrement, en devient fantomatique ; alors qu'il est surreprésenté de façon figée dans la plupart des médias de masse, il n'est plus présent à l'écran. On comprend dès lors mieux pourquoi dans *Les Gaz mortels* le champ de bataille, et donc l'adversaire, sont ainsi évités, puisque Gance tourne son film juste avant que la censure ne se fasse plus souple à cet égard³⁴³.

De façon parlante en regard de ce que nous avons développé au sujet du lien générique des *Gaz Mortels* avec les films à épisodes, Laurent Véray lie la recrudescence de films

³⁴⁰ GERVEREAU Laurent, *op.cit.*, p.112.

³⁴¹ Il sera question plus loin des ennemis intérieurs, qui sont eux bien présents au sein du film.

³⁴² VÉRAY Laurent, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, *op.cit.*, pp.48-50.

³⁴³ En fin janvier 1916 (*idem*, p.50). Signalons à ce propos que dans la lettre à Decourcelle de juillet 1914 dont il a été question au chapitre précédent, Gance précise au sujet de son projet qu'il aura « bien soin d'éliminer tout ce qui pourrait éveiller des susceptibilités – uniformes, espionnage, forces vives » (ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, *op.cit.*, p.52).

d'espionnage à cette absence, films « qui permettent, malgré tout, de mettre en évidence les caractéristiques de l'infamie supposée des Allemands »³⁴⁴. Ainsi, les personnages incarnant « les méchants » se verront investis de certains signes distinctifs particuliers du stéréotype de l'Allemand, comme la duplicité, la mesquinerie, l'intérêt personnel fourbe, etc. ; leur physionomie suit généralement aussi l'influence des principes physiognomoniques vulgarisés pendant le XIX^e siècle.

Ces observations s'appliquent de façon tout à fait pertinente aux *Gaz Mortels*. En effet, si les ennemis extérieurs ne sont pas présents (ou si peu) dans l'intrigue, ce n'est pas le cas des ennemis *intérieurs*. Ted, puis Edgar et Olga, sont les trois personnages de « méchants » du film, et partagent les mêmes traits d'altération morale par rapport aux personnages positifs comme Hopson et Mathus, qui recherchent le bien commun et participent au sauvetage d'une innocente. En effet, les malfrats sont tous trois grossiers et brutaux dès leur première apparition³⁴⁵, et maltraitent des innocents qui dépendent d'eux³⁴⁶, cherchant à les dépraver³⁴⁷. Tous trois ont l'aspect physique traditionnellement réservé à leur type de rôle : fort maquillage qui fait ressortir les traits³⁴⁸, air malveillant et débraillé ; Olga n'incarne en rien l'idéal féminin de l'époque (trop grande, aucune finesse des traits), de plus elle fume et boit, ce qui était encore extrêmement mal vu pour une femme. Tout est agencé pour que ces personnages semblent condenser tous les vices. De plus, tous trois renvoient à un certain *ailleurs* géographique, qui peut renvoyer à une altérité ethnique et morale – une altération dans ce dernier cas- face aux personnages des savants.

C'est ce que Ted représente par son ancrage au sein de l'espace mexicain, un espace déjà présenté comme une altérité fondamentale et mauvaise face à l'espace texan « occidental » et positif, dans lequel on nous présente une belle et riche propriété ou des rapports cordiaux et respectueux entre personnages³⁴⁹ ; en effet, dans l'espace mexicain, seule Maud semble être un personnage fréquentable. Il est en outre indiqué dans la liste des intertitres prévus archivée

³⁴⁴ VÉRAY Laurent, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, op.cit., p.49.

³⁴⁵ À 85,0 mètres pour Ted, d'emblée présenté comme un ivrogne ; 535,9 mètres pour Edgar et Olga. Ces indications de plans ne sont bien sûr pas exhaustives, et servent uniquement à situer le point de départ du comportement d'un personnage ou d'une situation particulière.

³⁴⁶ 98,4 mètres pour Ted ; 535,9 mètres pour Edgar et Olga.

³⁴⁷ Une symétrie de comportement signifiante : Ted force Maud à boire [159,0 mètres] tandis qu'Edgar force l'enfant à fumer [535,9 et 540,6 mètres]. En outre, après avoir été mise en confiance, Maud est incitée par Olga à fumer, ce qu'elle ne faisait pas auparavant [967,1 mètres].

³⁴⁸ ICART Roger (textes rassemblés par), *Abel Gance. Un soleil dans chaque image*, op.cit., p.24 : voir la photographie du combat final entre Edgar et Ted (créditée à tort comme tirée de *La Zone de la mort*) ; le maquillage très fort ressort surtout dans le cas du personnage d'Edgar, en haut de l'image.

³⁴⁹ 266,3 mètres. Ainsi, même si Mathus est américain [28,8 mètres], il n'est pas représenté différemment d'Hopson sur ce plan-là, d'autant qu'il suit le professeur en Europe et se joint volontiers à l'effort de guerre français [505,3 mètres et 699,2 mètres].

à la BnF³⁵⁰ que « MAUD ayant fait de rapides progrès s'était civilisée » (on retrouve la notion de « mission civilisatrice » de la France), ce qui souligne une claire démarcation d'avec l'espace mexicain, ainsi renvoyé à l'état de « sauvagerie » et de « barbarie ». Notons que ce carton n'apparaît pas dans la copie consultée³⁵¹ ; peut-être que l'attitude nouvellement maniérée et coquette de Maud suffit pour connoter la femme civilisée dans la culture de l'époque ? Quoi qu'il en soit, Ted condense une double altérité, par rapport à l'Amérique occidentalisée, et donc par rapport à la France.

Edgar et Olga évoluent quant à eux dans l'espace français. Cependant, bien qu'Edgar soit à première vue français puisqu'il est le neveu d'Hopson, il porte un prénom à consonance germanique ou anglo-saxonne ; quant au prénom de sa femme, Olga, il peut connoter un Ailleurs d'Europe de l'Est. Dans tous les cas, les prénoms Edgar, Olga et Ted se démarquent nettement des très français Jean et André³⁵². Le fait que ces ennemis « intérieurs » se lient dans le crime avec Ted qui vient de l'extérieur signale mieux leur différence presque « ethnique », puisque leurs manières similaires indiquent qu'ils sont de la même « espèce ». Même s'ils ne sont de fait pas posés comme étant Allemands, ces trois personnages peuvent ainsi être vus comme des déplacements de l'altérité fondamentale allemande, dont ils croisent plusieurs caractéristiques³⁵³.

IV.3.2.2. Peur de la contamination.

Ce motif de l'ennemi intérieur, présent dans *Les Gaz mortels*, peut aussi renvoyer à la phobie bien réelle de l'espion infiltré³⁵⁴, et plus largement à une peur de la *contamination* par l'adversaire, très prégnante à l'époque. Cette peur peut prendre plusieurs aspects, et projeter sur l'ennemi allemand l'éventualité d'une infection réelle ou symbolique de la population française. En effet, les milieux médicaux de l'époque identifient deux ennemis, tant pour les

³⁵⁰ BnF, Arts du spectacle, 4°-COL-36/600, p.1.

³⁵¹ Voir à 435,7 mètres.

³⁵² Notons que l'analyse ne peut guère être poussée plus loin sur ce point, puisque Hopson n'a pas de prénom et que son patronyme semble anglais ou américain, et que Mathus, qui *est* américain, est étrangement doté d'un nom dont la finale renvoie plutôt aux figures d'alchimistes du vieux continent, ou à l'anglais Malthus père du malthusianisme ; il s'agit bien sûr aussi d'une variation sur le nom de l'acteur Léon Mathot.

³⁵³ Rappelons ici que d'autres projets d'Abel Gance dans les années 1910 mettent en scène des espions, plus particulièrement des inventeurs doublés par un assistant ou un industriel sans scrupule qui s'avèrent être des espions allemands, ou du moins des personnages troubles vendus à l'ennemi ; voir nos considérations au chapitre IV.1. sur *L'Aéro-infernal* et *Le Spectre des tranchées*.

³⁵⁴ Nous renvoyons aussi à ce que nous avons dit à ce propos au point III.3. d'après les considérations d'André Loez, et nous reviendrons plus bas sur cette question.

soldats que pour la population de l'arrière : L'Allemand et le microbe³⁵⁵. Au début de la Première guerre mondiale, la médecine militaire se base sur les expériences antérieures pour avancer que le feu tue moins que la maladie. Les efforts prophylactiques sont donc déployés au maximum, et la lutte contre les maladies infectieuses prend elle-même une tournure guerrière, fait qui se remarque dans les métaphores utilisées alors : il s'agit d'endiguer « l'invasion des maladies contagieuses » et de vaincre le « microbe criminel »³⁵⁶. Cette militarisation du langage médical démontre que l'*identification* des deux ennemis est à entendre dans les deux sens que le mot peut prendre : les ennemis sont non seulement identifiés en termes d'identité, mais ils sont aussi rendus identiques, mis sur un même niveau, essentialisés tous deux en figures du mal³⁵⁷. De « L'Allemand et le microbe », on passe ainsi à l'Allemand *est* le microbe...

La vision des Allemands comme agents pathogènes potentiels est fortement liée à l'idée que, tout comme les germes, l'ennemi *se répand*. Les craintes face à la croissance effective de la Ligue pangermaniste pendant la guerre sont fortes³⁵⁸, et s'il y a même des considérations scientifiques sur les « effluves » nauséabondes et spécifiques à l'ennemi³⁵⁹, il y a de plus une véritable croyance en une « instrumentalisation des microbes » par l'adversaire, croyance non seulement populaire, mais également légitimée par le discours médical. Ainsi, le germe est allemand, et l'Allemagne « la principale source de contamination microbienne des troupes françaises »³⁶⁰.

Anne Rasmussen relève trois thèmes majeurs liés à la dénonciation de l'instrumentalisation des microbes par les Allemands³⁶¹. Premièrement, l'origine géographique invariablement allemande des germes présents dans les zones des armées françaises. Ensuite, l'intoxication des troupes françaises par... la propagation de la bière (un leitmotiv de la lutte antialcoolique), ainsi que par diverses drogues et toxiques qui auraient été exportés d'Allemagne en France en 1870, et répandus depuis dans les hôpitaux français,

³⁵⁵ RASMUSSEN Anne, « Du vrai et du faux sur la Grande Guerre bactériologique. Savoirs, mythes et représentations des épidémies », *op.cit.*, p.193.

³⁵⁶ *Idem*, pp.190-193.

³⁵⁷ *Idem*, p.193.

³⁵⁸ AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, *14-18, retrouver la guerre*, *op.cit.*, pp.202, 209 et 214.

³⁵⁹ *Idem*, pp.147-148. Cette conception d'une irréductibilité entre Français et Allemands jusqu'au niveau de l'odeur a parcouru la société française tant au front qu'à l'arrière ; signalons qu'imagination publique et science médicale étaient deux espaces différents, mais tout autant saturés d'informations contradictoires (RASMUSSEN Anne, « Du vrai et du faux sur la Grande Guerre bactériologique. Savoirs, mythes et représentations des épidémies », *op.cit.*, p.212).

³⁶⁰ RASMUSSEN Anne, « Du vrai et du faux sur la Grande Guerre bactériologique. Savoirs, mythes et représentations des épidémies », *op.cit.*, p.193.

³⁶¹ *Idem*, pp.193-197.

rendant ainsi les soldats français toxicomanes malgré eux³⁶². Enfin, et ce point est directement relié à celui de l'intoxication des troupes, l'utilisation des gaz de combat contre les troupes alliées, acmé de la barbarie allemande. Cette fois, la volonté d'empoisonnement est patente, puisqu'il s'agit d'opérations à large échelle³⁶³. Comme nous avons eu l'occasion de l'observer auparavant, même si les opérations liées aux gaz sont restées modestes et surtout peu efficaces en 1914-1918, l'impact psychologique sur les populations a été énorme ; ainsi, tout un imaginaire de la guerre biologique se développe autour des rumeurs et des diverses représentations touchant de près ou de loin aux gaz, ceci renforcé par le secret qui entoure tout préparatif militaire lié à ce type d'opérations³⁶⁴.

Avec cette image d'un danger « ethnique » et bactériologique qui se répand, nous retrouvons ce que nous avons dit au sujet de la notion de « civilisation » et de la vision de la France violée par les barbares. D'autant que la France n'est pas violée que symboliquement : les viols commis sur les femmes comptaient aussi parmi les atrocités reprochées aux Allemands. Il y a donc non seulement infection des *corps* français, mais aussi infection du *corps social* français, ce qui nous ramène au motif de l'ennemi intérieur présent dans *Les Gaz mortels*. En effet, les « enfants de l'ennemi » résultant de ces viols, « métis » que l'hybridation avec un peuple tant haï rendait monstrueux, sont alors presque systématiquement rejetés. Selon la vision essentiellement ethnique et biologique du conflit, ces enfants risquent de rendre impur le sang de leurs descendants, et donc d'infecter la race française³⁶⁵.

Cette thématique de l'ennemi intérieur nous ramène à l'imaginaire de l'espion, perçu comme vecteur potentiel de contamination de la société française, à divers niveaux. Ainsi, l'atmosphère de patriotisme exacerbé favorise le soupçon envers les étrangers (ce d'autant plus s'ils sont germanophones même sans être allemands, comme les Suisses-allemands), et de multiples campagnes de presse dénoncent les naturalisations, pointant ce qu'elles voient

³⁶² Notons que des conférences médicales destinées à sensibiliser les troupes à de tels dangers ont été soutenues par l'état-major en 1915...

³⁶³ Nous retrouvons une des thématiques des *Gaz Mortels* soulignée par Laurent Véray (VÉRAY Laurent, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, op.cit., p.47) : les conséquences civiles de la guerre totale dont les gaz sont une des modalités.

³⁶⁴ RASMUSSEN Anne, « Du vrai et du faux sur la Grande Guerre bactériologique. Savoirs, mythes et représentations des épidémies », op.cit., p.197.

³⁶⁵ VÉRAY Laurent, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, op.cit., p.80 ; AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, « Violence et consentement : la "culture de guerre" du premier conflit mondial », op.cit., pp.259-260.

comme des « Boches en plein Paris »³⁶⁶. L'espion se double d'un autre ennemi intérieur, le porteur de germes, forcément allemands ; le danger se déplace ici des microbes à leurs porteurs, ce qui alimente les fantasmes et rumeurs de « l'espionniste », ceci renforcé par le recours à un discours scientifique légitimant comme nous l'avons vu³⁶⁷.

Ainsi, au-delà même du front, l'ennemi se répand insidieusement sur le sol même de la Patrie, sol dont on a vu l'importance dans la rhétorique défensive propre à la Première guerre mondiale³⁶⁸. La peur d'une invasion militaire sur sol français prenait probablement ses sources dans l'expérience de 1870, mais avait des influences nettement plus directes, comme la pénétration maximale des Allemands avant la bataille de la Marne en 1914³⁶⁹, ou les divers raids aériens sur Paris ou Londres ; cette forte invasion du territoire ainsi que ces opérations à longue distance ont contribué à terroriser les populations des grandes villes éloignées du front³⁷⁰. Enfin, toute l'iconographie de guerre exhibant les destructions de cathédrales et les ruines près du front attestait elle aussi du danger réel que l'agresseur faisait courir à la population et à la culture française ; ces atrocités symboliques là encore témoignaient de la dépravation et de l'amoralité du peuple allemand, l'idée n'étant pas par ces images de dénoncer la guerre, mais l'ennemi³⁷¹.

Ce motif de la dissémination et de la contamination se retrouve de façon très évidente dans *Les Gaz mortels*, non seulement à travers les trois personnages incarnant « les méchants », que nous avons déjà étudiés plus haut, mais aussi à travers les deux dangers mis en parallèle par le montage alterné final, les gaz et le serpent, périls auxquels le trio Ted, Edgar et Olga est d'ailleurs lié puisque ces personnages en sont à l'origine dans les deux cas. Un lien qui n'est bien sûr pas sans signification...

³⁶⁶ LOEZ André, « "Lumières suspectes" sur ciel obscur. La recherche des espions et le spectacle de la guerre dans Paris bombardé en 1914-1918 », *op.cit.*, p.171.

³⁶⁷ RASMUSSEN Anne, « Du vrai et du faux sur la Grande Guerre bactériologique. Savoirs, mythes et représentations des épidémies », *op.cit.*, pp.203-206.

³⁶⁸ AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, « Violence et consentement : la "culture de guerre" du premier conflit mondial », *op.cit.*, p.266. Même mort l'ennemi viole le sol français, par les tombes de ses soldats disséminées dans la partie occupée du territoire, « occupation » qui a été ressentie comme une « atrocité sans pareille » (*idem*, 269).

³⁶⁹ HORNE John, « Les mains coupées : "atrocités allemandes" et opinion française en 1914 », *op.cit.*, p.35.

³⁷⁰ Le premier bombardement aérien de Paris a lieu le 30 août 1914 (LOEZ André, « "Lumières suspectes" sur ciel obscur. La recherche des espions et le spectacle de la guerre dans Paris bombardé en 1914-1918 », *op.cit.*, p.166). Londres quant à elle est touchée dès 1915 (AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, *14-18, retrouver la guerre*, *op.cit.*, p.91).

³⁷¹ Au sujet de la fonction accusatrice des ruines : GERVEREAU Laurent, *op.cit.*, pp.133 et 137. Concernant les cathédrales « personnifiées en victimes exemplaires » : AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, *14-18, retrouver la guerre*, *op.cit.*, pp.198-199, ainsi que GERVEREAU Laurent, *op.cit.*, p.117.

Pour résumer, nous avons établi que les Allemands sont comparés et même assimilés aux agents pathogènes qui se (« qu'ils » !) répandent ; ces agents sont utilisés en vue d'une intoxication tout à fait volontaire du camp allié ; l'infection s'étend au corps social dans son entier ; la dissémination se fait sur le sol français. Ces points peuvent tous s'appliquer de façon pertinente au film qui nous intéresse. En effet, tant les serpents que les gaz avancent de façon sournoise et renvoient donc à une idée de contamination pernicieuse ; de même, Edgar réussit à se faire embaucher par son oncle dans l'usine grâce à ses manœuvres hypocrites³⁷². En plus de l'aspect « déloyal » de l'approche, la nocivité tant du gaz que du venin promet une mort lente et douloureuse, et ne laisse à la victime que peu de moyens de défense efficaces.

Ces « agents » sont utilisés³⁷³ dans un clair but d'intoxication du camp adverse. La visée est même l'extermination complète de la famille Hopson : le fils Jean a déjà été asphyxié par les gaz au front, reste à se débarrasser du père et de son assistant par les gaz à l'arrière, et du petit-fils par un moyen aux mêmes effets pervers mais efficaces³⁷⁴. L'image de pénétration sur le territoire est ici très nette : on passe du front (même s'il n'est qu'évoqué implicitement³⁷⁵) à une usine d'armement³⁷⁶ (espace public bien qu'il soit tenu secret, qui fait transition entre le militaire et le civil), puis à une ville et dans l'espace privé d'un des personnages positifs³⁷⁷.

Le serpent suit ce schéma à son niveau le plus intime : Olga, le personnage qui initie cette menace, provient de la pièce la plus publique du foyer (le salon / salle à manger) ; personnage malveillant et menace sont « en conjonction » dans une salle de travail intermédiaire au statut un peu plus privé sans être intime ; la chambre à coucher de l'enfant, dont l'espace est violé par un serpent qui est en quelque sorte le prolongement d'Olga dans la perfidie, est bien la pièce la plus privée de ce qui nous est montré de la maison et le lieu même du drame planifié³⁷⁸.

³⁷² 836,9 mètres.

³⁷³ Ils peuvent aussi être vus comme « détournés » de leur but premier neutre ou bénéfique *a priori*. Cependant, ni l'étude des serpents – ceci d'autant plus lorsque le but de l'étude est aussi abstrait que « le Bien général de l'humanité » ! [513,5 pour la première occurrence]- ni celle des gaz de combat ne semblent parfaitement neutres au niveau des connotations diverses qui leur sont rattachées. Il convient donc d'être circonspect lorsqu'on approche cette notion de détournement des recherches scientifiques.

³⁷⁴ 853,9 mètres / 879,1 mètres / 727,4 mètres ; 869,4 mètres.

³⁷⁵ 618,6 mètres.

³⁷⁶ Il s'agit certes d'un laboratoire avant tout, mais les ouvriers présents sur le site et l'aspect général du lieu (bel et bien défini comme usine [769,0 mètres]) laissent penser qu'on envisage une production industrielle de gaz de combat. Nous reviendrons brièvement sur l'aspect des lieux dans le chapitre sur les représentations de la science dans *Les Gaz mortels*.

³⁷⁷ 1188,6 mètres / 1178,7 mètres.

³⁷⁸ 967,1 mètres / 1043,6 mètres / 1248,9 mètres.

Les gaz suivent un schéma inverse *a priori*. La dissémination hors du champ personnel est claire, puisque les gaz se répandent au sein du laboratoire des deux savants, puis dans l'usine, puis dans la campagne environnante avec la ville pour destination³⁷⁹. Cependant, comme nous avons noté plus haut que l'usine représente un lieu intermédiaire entre le militaire et le civil, il s'agit bel et bien d'une menace qui progresse au sein du territoire, puisque le brouillard toxique menace la ville, lieu-clé de l'arrière.

Notons que les deux dangers s'introduisent d'une manière similaire : ils franchissent une porte qui les mène à un lieu privé (le laboratoire d'Hopson et Mathus / la chambre d'André), et ils ne le font pas de manière directe (les gaz sont projetés à travers le trou de la serrure / le serpent se glisse dans l'entrebâillement de la porte³⁸⁰). Il s'agit d'un viol dangereux de l'intimité, qui peut tout à fait renvoyer aux diverses représentations liées au viol du sol national. Il est intéressant de noter que les trois figures dévoyées, malmenées, ou menacées dans *Les Gaz mortels* –Maud, l'enfant et la ville³⁸¹– reprennent précisément les images-types alors largement utilisées pour dénoncer la barbarie ennemie : les atteintes envers les femmes, les enfants sans défense de même que celles envers les villes sont des thèmes de prédilection pour accuser l'inhumanité de l'ennemi et sa nocivité sur le territoire belge ou français³⁸².

Enfin, pour clore cette partie étudiant la peur de la contamination, signalons un ouvrage postérieur aux *Gaz Mortels* et produit dans un contexte complètement différent (si ce n'est pour la brutalisation du champ politique, ainsi que le développe George Mosse) : dans *Mein Kampf*, Hitler assimile les périls juifs et bolchéviques à l'action des gaz, et il est question de *serpent* marxiste³⁸³. Le péril change, mais les images sont les mêmes pour l'exprimer. Dans le film d'Abel Gance, les gaz et le serpent –lui-même porteur d'une charge symbolique négative ou du moins ambivalente au cours de l'histoire- semblent donc parfaitement caractériser les diverses peurs liées à la pénétration sur sol français d'un ennemi clairement représenté comme monstrueux tant physiquement que moralement.

³⁷⁹ 989,7 mètres / 1064,4 mètres / 1188,6 mètres.

³⁸⁰ 989,7 mètres / 1182,6 et 1249,9 mètres.

³⁸¹ Voir ce que nous avons dit plus haut dans ce chapitre. Le petit André est d'ailleurs menacé dans son sommeil, ce qui le rend encore plus innocent [prêter attention aux multiples plans à hauteur de poitrine et gros plans sur son visage qui insistent sur son expression de bonheur candide et insouciant : 1139,2 mètres ; 1253,7 mètres ; 1271,3 mètres ; 1309,1 mètres ; 1313,5 mètres ; 1357,4 mètres (mise en évidence à l'iris) ; 1390,8 mètres ; 1392,1 mètres].

³⁸² Se référer à ce que nous avons précédemment au sujet des destructions des cathédrales, de l'exhibition des ruines et des villes détruites. Au sujet du trio symbolique femme-enfant-ville, en voir un exemple parlant dans VÉRAY Laurent, *Les Films d'actualité français de la Grande Guerre*, *op.cit.*, p.192 ; nous renvoyons aussi à AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, *14-18, retrouver la guerre*, *op.cit.*, p.80, GERVEREAU Laurent, *op.cit.*, p.127 et HORNE John, « Les mains coupées : "atrocités allemandes" et opinion française en 1914 », in *Guerres mondiales et conflits contemporains. Représenter la guerre de 1914-1918*, n° 171, juillet 1993, p.30.

³⁸³ BECKER Annette, « La guerre des gaz, entre tragédie, rumeur, mémoire et oubli », *op.cit.*, p.272.

IV.3.2.3. *Animalisation.*

Jusqu'ici, nous avons surtout évoqué le lien immédiat entre gaz de combat et Allemands. Mais puisque le serpent apparaît en alternance avec les gaz au sein du film, observons là aussi le lien particulier de ce motif avec l'ennemi dans les représentations d'époque.

L'animalisation est un des aspects de la tentative générale de déshumanisation de l'adversaire par l'image, participant ainsi de la logique manichéenne propre à la Grande Guerre. Cet encodage symbolique d'un peuple a beaucoup été diffusé par la caricature de la seconde moitié du XIX^e siècle ; le bestiaire associé à la tératologie³⁸⁴ –tels l'araignée, le serpent ou la pieuvre, que Laurent Gervereau voit comme un « multi-serpent »- est déjà largement utilisé, principalement dans les luttes anti-capitalistes ou anti-colonialistes, mais également à l'égard d'adversaires précis³⁸⁵. Cet encodage est donc parfaitement assimilé à l'époque de la Première guerre mondiale, et a été réactivé spécifiquement à l'égard de l'ennemi commun.

« Le bien étant désormais l'humain universel, le côté du mal doit être rejeté du côté de l'inhumain, voire de l'a-humain : d'où la fiction de la déshumanisation de l'ennemi, dans un premier temps rayé de la civilisation pour devenir un « sauvage » ou un « barbare », puis ravalé au niveau de l'animal. De l'animal nuisible. »³⁸⁶

Stéphane Audoin-Rouzeau et Annette Becker insistent sur le côté *nuisible* de l'animal ; ainsi, les animaux qui symbolisent les Allemands ne sont pas tant ceux qui expriment la méchanceté ou l'effroi provoqué, mais ceux au statut traditionnellement bas dans les représentations occidentales, représentant la saleté, la bassesse, la perfidie, et souvent vecteurs de maladies ou porteurs de poison. Autant de propriétés qui se croisent avec celles réservées aux gaz, et qui renvoient encore et toujours à la contamination et la propagation... Ainsi, l'adversaire était transformé en cochon³⁸⁷, comparé au putois³⁸⁸, ou assimilé au... serpent tué par le dragon³⁸⁹. Nous pouvons en repérer une synthèse intéressante en consultant une des

³⁸⁴ Encore un soulignement par la caricature de la monstruosité de l'adversaire, après la représentation de combattants aux masques effrayants.

³⁸⁵ GERVEREAU Laurent, *op.cit.*, pp.53-55.

³⁸⁶ AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, *14-18, retrouver la guerre, op.cit.*, p.203-204.

³⁸⁷ BECKER Annette, « La guerre des gaz, entre tragédie, rumeur, mémoire et oubli », *op.cit.*, pp.259-260. Nous pouvons observer cela dans le commentaire que l'on trouve à la page 481 du n° 120 de *Je Sais Tout* du 15 novembre 1915, où il est dit du masque allemand qu'il « a la forme d'une muselière et donne au soldat qui en est revêtu la silhouette d'un groin de porc ».

³⁸⁸ Dans un texte présenté devant l'Académie de médecine traitant des odeurs spécifiques aux Allemands... (AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, *14-18, retrouver la guerre, op.cit.*, pp.147-148).

³⁸⁹ MOSSE George L., *op.cit.*, p.187.

planches du caricaturiste Henriot, dans *L'Illustration* du 22 mai 1915 en troisième de couverture, les « armes » utilisées par les Allemands étant toutes des parasites ou animaux nuisibles, dont les serpents³⁹⁰.

Dans les *Gaz Mortels*, le choix du serpent parmi d'autres possibles n'est pas anodin. En effet, puisque le film présente des scientifiques orientés dans la recherche expérimentale, le choix aurait très bien pu se porter sur les rats de laboratoire, animal typique s'il en est de ce type de recherche, et lui aussi traditionnellement rejeté du côté des animaux négatifs et vecteurs de maladies³⁹¹. Le serpent semble bel et bien avoir été retenu à cause de ses affinités avec le motif des gaz, pour les raisons que nous avons plusieurs fois évoquées : déloyauté, fourberie, etc. Associé aux courants telluriques, le serpent a aussi un aspect caché et souterrain³⁹² ; tout comme les gaz, il est bien présent, mais difficile à repérer.

Nous avons vu que dans les *Gaz Mortels*, les Allemands ne sont mentionnés que comme « ennemis ». Or, dans la Bible, « L'Ennemi » désigne le Diable... auquel le serpent renvoie lui aussi dès l'épisode de la Genèse, de par sa duplicité, comme il renvoie également au savoir interdit, lequel entraînera la chute d'Adam et Eve³⁹³ ; signalons d'ailleurs que Maud, qui a été posée comme une « vierge à l'enfant » dès la mort du père d'André, piétine le reptile qui menaçait le petit telle la Vierge foulant aux pieds le serpent représentant le mal dans l'imagerie catholique³⁹⁴. L'intertexte religieux était très utilisé à l'époque, d'une part pour renforcer le côté monstrueux des Allemands –un intertexte presque forcé, dans une telle tentative de diabolisation-, et d'autre part, selon la logique manichéenne d'alors, pour faire ressortir les Alliés en positif. Ainsi, Guillaume II était souvent comparé au Diable ou du

³⁹⁰ Voir notre annexe VII.5. Un article du même journal du 30 octobre 1915 parle en page 455 de « race abominable » enfouie « bien à l'abri dans notre terre française [...]. on ne les voit jamais, ils avancent comme des *termites* ou des *vers rongeurs*. Et puis, [...] ils jaillissent *du sol*, comme des bêtes de ménagerie » (nous soulignons).

³⁹¹ Des cobayes (et non des rats) sont d'ailleurs présents dans le laboratoire intermédiaire chez Maud [1049,2 mètres], mais ils ne servent qu'au décorum et la piste des rongeurs n'est pas exploitée.

³⁹² Et penser aux tranchées, qui *serpentent* dans le paysage...

³⁹³ Nous retrouvons le motif de la « boîte de Pandore », qui est précisément évoqué dans le débat autour des responsabilités du déclenchement des hostilités chimiques (voir le titre du chapitre III de l'ouvrage d'Olivier Lepick).

³⁹⁴ 706,8 mètres / 1392,8 mètres. Dans Luc 10, verset 19, ce n'est pas la Vierge mais les disciples qui foulent les serpents aux pieds, mais il est question de « la puissance de l'*ennemi* » représentée par ce bestiaire comprenant également les scorpions. Dans Genèse 3, versets 14 à 18, il semble que ce soit « la femme » qui piétine le serpent mais cette interprétation est due à une mauvaise traduction du grec par la Vulgate (dans le texte grec, il s'agit de la postérité d'Eve) ; cependant, dans l'iconographie catholique largement répandue, c'est bien la Vierge qui est représentée un serpent sous les pieds (voir MÂLE Emile, « La signification d'un tableau du Caravage », in *Mélange d'archéologie et d'histoire*, Année 1930, vol.47, no1, p.1-6 ; article disponible sur www.persée.fr). Merci à Thérèse Lüscher de m'avoir signalé ces similitudes.

moins en avait-il les attributs classiques dans les représentations³⁹⁵, en plus d'être lui aussi fréquemment animalisé³⁹⁶. A travers ces croisements, le serpent peut donc autant renvoyer aux Allemands qu'au Diable, lesquels sont d'ailleurs assimilés à l'époque en un Ennemi commun, une altérité fondamentale et abstraite.

IV.3.2.4. *Alternance et vectorisation spatiale des dangers.*

Ainsi, la peur que les Allemands peuvent inspirer est représentée dans *Les Gaz mortels* de trois façons : personnalisée (à travers les trois complices), métonymique et symbolique. Nous avons déjà largement évoqué l'alternance entre gaz et serpent au cours de ce chapitre, mais il nous paraît intéressant à ce stade de rappeler de façon un peu plus précise les techniques formelles qui mettent les deux périls sur le même niveau, et d'observer que cette mise en parallèle est encore soulignée par une même vectorisation spatiale des dangers.

Comme nous l'avons déjà observé lors de notre précédente analyse du montage alterné, les moments-clés de la progression des deux types de dangers gaz et serpent sont soigneusement mis en parallèle par le montage (co-présence relativement proche au niveau du métrage d'événements particuliers propres à chaque danger mais se faisant clairement écho, indications spécifiques présentes dans les intertitres, attitude en symétrie entre certains personnages). Rappelons brièvement ces moments-clés :

- *La « genèse » du danger* peut trouver sa source dans la mise à exécution des plans prévus par les malfrats : Edgar réussit à s'introduire dans l'usine dans le but d'empoisonner les deux savants [836,9 mètres], et écrit à Olga de faire l'autre partie du travail de son côté [869,4 mètres]³⁹⁷.
- La simultanéité des deux récits, l'un lié à l'usine et l'autre au domicile de Maud, est explicitée par un carton (« Au même moment ») [964,1].
- *Le danger se répand* : les gaz se disséminent dans l'usine puis à l'extérieur [1064,4 et 1080,9 mètres] ; dans l'alternance que constitue l'appartement de Maud, le serpent sort de sa cage [1147,1 mètres].

³⁹⁵ Voir sa présentation dans *Rouletabille chez Krupp* par exemple (ouvrage postérieur aux *Gaz Mortels*). Nous renvoyons encore une fois à la problématique des odeurs spécifiques aux Allemands : le Diable est aussi reconnaissable à son odeur de soufre nauséabonde.

³⁹⁶ GERVEREAU Laurent, *op.cit.*, pp.112-113 ; et BECKER Annette, « La guerre des gaz, entre tragédie, rumeur, mémoire et oubli », *op.cit.*, pp.259-260. On ne peut pas ne pas penser à la Bête de l'Apocalypse.

³⁹⁷ Souvenons-nous que ce moment-ci a été identifié comme le début du récit alterné, puisque cette missive lance l'action qui sera mise en parallèle avec la tragédie qui se joue autour de l'usine et des gaz. Le montage alterné commence réellement à 964,1 mètres, lorsque la simultanéité des deux récits est mise en évidence.

- On observe une symétrie de comportement entre Olga [1146,0 mètres] et celui qu'avait adopté Edgar précédemment [932,2 mètres et suites].
- *Palier de progression du danger vers la victime* : le serpent se faufile dans l'entrebâillement de la porte et pénètre dans la chambre d'André [1177,0 à 1182,6 et 1249,9 mètres] ; les gaz seront sur la ville dans moins d'une heure [intertitre à 1188,6 mètres].
- *Le danger se rapproche toujours plus clairement de la victime* : le brouillard se rapproche dangereusement de la grande ville [intertitre à 1303,1 mètres et vue de la ville à 1305,6 mètres] ; le serpent progresse maintenant sur le lit de l'enfant [1307,7 mètres, après s'y être introduit à 1272,1 mètres].
- *Le danger est annihilé* : la ville est sauvée des gaz [intertitre 1381,3 mètres], le serpent est piétiné [1392,8 mètres].

Une telle mise en parallèle induit non seulement une comparaison entre les effets nuisibles des gaz et du serpent, mais également une *assimilation* entre ces deux dangers, qui les réduit à une forme-type, insérée dans le schéma « menace – victime » exploité par tous les schémas de *last minute rescue*.

Mais cette impression d'assimilation est surtout renforcée par un autre effet, qui agit en synergie avec le montage alterné : la vectorisation spatiale des périls et de ceux qui les poursuivent. Par vectorisation spatiale de la gauche vers la droite, nous entendons tout ce qui au niveau de la composition interne des plans, des mouvements d'appareil ou de la (re)composition d'espaces par le montage induit une telle dynamique. Ainsi, l'évolution des gaz ou du serpent au sein des plans, les panoramiques et travellings suivant cette progression, ainsi que la topographie particulière à certains lieux et moments du récit peuvent interagir de manière particulièrement signifiante. Avant de se lancer dans une analyse détaillée de cette problématique, précisons d'emblée que cette vectorisation n'est pas univoque ; cependant, la tendance est assez nette pour que l'étude en soit pertinente³⁹⁸.

Ainsi que nous l'avons vu au chapitre précédent, la fréquence des mouvements d'appareil s'accroît en même temps que se développe le montage alterné, les panoramiques et travellings

³⁹⁸ Ainsi, signalons que les cartons d'ouverture de séquences, de gauche à droite, sont contrebalancés par des cartons de fermeture de séquence, de droite à gauche ; par exemple à 906,2 mètres contre 967,1 mètres, ou 1022,8 mètres contre 1158,9 mètres (à titre informatif, ces effets de ponctuation ne tiennent pas compte des changements d'espaces). De même, la progression des gaz et/ou le panoramique qui l'accompagne peuvent se faire de droite à gauche, comme à 1228,5 mètres, 1240,2 mètres, 1247,8 mètres et 1372,5 mètres. Au sujet de cette stylistique hétérogène et pouvant être perçue comme « brouillonne », nous renvoyons à ce qui a été développé au sujet de l'esthétique des films à épisodes et serials dans le chapitre précédent.

renforçant l'impression de vitesse de progression du péril, ce d'autant que ces effets stylistiques apparaissent précisément dans les plans montrant le danger. Ajoutons ici que les actualités cinématographiques usaient alors beaucoup des panoramiques, souvent pour représenter les ruines et les destructions occasionnées par la guerre (ou plutôt par l'ennemi, comme cela a été dit plus haut), l'impression de « plénitude spatiale » qui en découle permettant de donner une idée de l'ampleur du désastre³⁹⁹. Un constat qui s'applique on ne peut mieux à la seconde partie des *Gaz Mortels*, même si le film ne témoigne pas du souci de montrer *de facto* des dégâts matériels –puisque'on ne voit pas grand-chose d'autre que des dangers *potentiels*-, mais de celui de souligner la progression du danger et surtout les conséquences qui peuvent en résulter.

Cette progression est soulignée par de multiples plans ou enchaînements de plans induisant un mouvement de gauche à droite, mouvement qui agit en synergie avec le montage alterné pour créer un parallèle très évident entre les deux dangers.

Ainsi, dans l'espace « gaz » lié à l'usine et ses alentours, nous trouvons une enfilade de pièces que le personnage déclencheur de la menace puis la menace elle-même parcourront de gauche à droite.

Edgar entre dans un local rempli de tuyaux de gaz dont la double-porte *sur la droite* mène au laboratoire des deux savants [932,2 mètres] ; l'effet d'iris en forme de serrure, donnant sur le laboratoire, précise ce qui (et qui) se trouve derrière la double-porte [957,3 mètres]. A 989,7 mètres, la caméra se trouve de l'autre côté de la double-porte (le dispositif s'est lui-même *déplacé sur la droite...*), tandis que le gaz se met à sortir de la serrure *vers la droite*. A 1009,4 mètres, Edgar est lui aussi surpris par le gaz *venant de la gauche*⁴⁰⁰.

Après la dispersion chaotique des gaz dans l'usine, une fois parvenus à l'extérieur, Hopson indique à Mathus l'évolution des gaz par un geste *vers la droite* [1193,9 mètres]⁴⁰¹.

Mathus poursuivant les gaz est filmé en panoramique de *gauche à droite* [1295,3 mètres], puis travelling suivant la même orientation [1300,0 mètres et 1301,6

³⁹⁹ VÉRAY Laurent, « La représentation de la guerre dans les actualités françaises de 1914 à 1918 », *op.cit.*, pp.25, 32 et 48.

⁴⁰⁰ Il va de soi que nous ne relevons pas *toutes* les occurrences de ce phénomène ; les plans étant fractionnés et entrelacés à d'autres par le montage, les mêmes scènes réapparaissent à de multiples reprises.

⁴⁰¹ Suivent divers plan des gaz, avec ou sans panoramique, quelques fois de droite à gauche. Nous n'avons pas relevé les divergences de progression car cela n'amènerait ici rien au propos, mais signalons à nouveau que même si la vectorisation n'est pas univoque, elle ressort néanmoins assez clairement pour être étudiée.

mètres]. Ayant devancé le nuage, Mathus *court sur la droite* pour disposer ses fusées contrepoison *contre la gauche* [1369,4 mètres] ; à 1381,3 mètres, la ville est sauvée.

Dans l'espace « serpent » de l'appartement de Maud, on retrouve la même enfilade de lieux destinés à être parcourus successivement de gauche à droite, de façon plus évidente encore que dans le cas des gaz, puisque la menace ne se disperse pas et que l'espace est ici limité à trois pièces mitoyennes.

Une porte *sur la droite* du salon / salle à manger de Maud [1022,8 mètres] donne directement sur un laboratoire [1030,0 mètres], pièce intermédiaire dont la porte *sur la droite* mène à la chambre d'André [1038,7 mètres]. La vectorisation des lieux est donc posée avant l'apparition même du danger, ce qui accentuera par la suite la logique de la progression de celui-ci⁴⁰².

Une fois le serpent libéré, celui-ci progresse *sur la droite* près du chambranle de porte de la chambre d'André et longe la porte [1178,7 mètres]. Tout comme dans le cas de la pénétration des gaz au sein de l'espace privé des savants (989,7 mètres), le dispositif s'est *déplacé sur la droite* en symétrie au plan 1178,7 près de l'entrebâillement de la porte [1249,9 mètres]. Le serpent progresse *de gauche à droite* le long du lit de l'enfant [1260,6 mètres à 1267,5 mètres]. Au même moment, pendant qu'Olga et Maud discutent en buvant un digestif, la première jette un regard en biais *vers la droite* [1273,3 mètres] ; par la suite, elle se lève pour se rapprocher de la porte tandis que Maud est affairée et ne la voit pas [1314,2 mètres et répétitions multiples]. Une fois Olga démasquée par Maud, les deux femmes se battent devant la porte de *droite* [1353,7 mètres], puis Maud traverse en courant *sur la droite* les trois espaces pour arriver auprès d'André [1387,3 mètres à 1389,4 mètres] ; à 1392,8 mètres, l'enfant est sauvé.

De façon très significative, la vectorisation des espaces au sein de l'appartement de Maud cesse immédiatement après l'annihilation du danger, puisque l'angle de prise de vue au sein de la chambre d'André est à ce moment complètement inédit [1396,2 mètres] et qu'il casse la perspective spatiale qui avait prévalu jusque-là. La vectorisation cesse d'ailleurs à tous les niveaux dès ce moment-là.

⁴⁰² Cette indication préalable du cheminement du danger se trouve également dans l'espace des gaz, précédemment [879,1 mètres] ; cependant, comme nous n'avons pas détaillé cette scène dans notre découpage, il ne nous a pas paru pertinent (ni même possible) de l'analyser ici.

Il ressort de notre analyse que les effets conjoints du montage alterné et d'une certaine vectorisation des deux menaces présentes dans la seconde partie des *Gaz Mortels*, mettent non seulement clairement les gaz et le serpent en parallèle, mais créent une véritable assimilation entre ces deux dangers, les réduisant à une seule menace « essentielle », qui peut condenser les diverses représentations métaphoriques et symboliques rattachées à un ennemi alors très clairement présent dans tous les esprits.

IV.4. Des nuées dérivantes aux dérives de la science : premier conflit industriel et inquiétudes face aux progrès scientifiques.

Les angoisses qui transparaissent dans *Les Gaz mortels* face à l'usage des gaz de combat peuvent traduire plus largement des peurs classiques face à un mauvais usage potentiel des découvertes scientifiques et les périls pour l'humanité qui peuvent en découler. Nous avons vu en effet combien l'arme chimique terrorise les populations pendant la Première guerre mondiale ; son fort impact dans l'imaginaire de l'époque a pu cristalliser diverses appréhensions traditionnelles à l'égard des recherches et des progrès scientifiques, dans ce cas-ci surtout face aux progrès de la chimie allemande, non sans raisons d'ailleurs⁴⁰³. Rappelons que ce sont bel et bien des savants de très haut niveau qui sont à l'origine de cette nouvelle arme, tel Fritz Haber en Allemagne, directeur du *Kaiser Wilhelm Institut* de Berlin-Dahlem, principal responsable du programme chimique militaire allemand pendant la guerre et qui recevra le prix Nobel de Chimie en 1918 pour certains travaux effectués avant le conflit⁴⁰⁴. Ainsi, comme le formule Annette Becker, « la Grande Guerre est devenue deux fois un laboratoire, pour les scientifiques qui testent de nouvelles armes, pour le monde entier qui découvre la guerre totale »⁴⁰⁵. Car le Premier conflit mondial est effectivement la première guerre industrielle ayant à ce point besoin de la recherche scientifique ; Laurent Véray indique à ce propos que la thématique de la perversion de la science devient une constante dans les

⁴⁰³ En effet, au début de la guerre, la recherche chimique allemande est nettement plus avancée qu'en France ou en Grande-Bretagne, la puissance de la chimie et des *lobbys* de ce pays permettant de la favoriser nettement (LEPICK Olivier, *op.cit.*, p.98). Dans la logique dichotomique dont nous avons parlé dans ce travail, la science allemande n'est d'ailleurs vue en général que comme modernité destructrice destinée à bafouer les droits de l'humanité (AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, *14-18, retrouver la guerre, op.cit.*, p.211).

⁴⁰⁴ BECKER Annette, « La guerre des gaz, entre tragédie, rumeur, mémoire et oubli », p.258 ; LEPICK Olivier, *op.cit.*, p.107-108.

⁴⁰⁵ BECKER Annette, « La guerre des gaz, entre tragédie, rumeur, mémoire et oubli », p.258 ; LEPICK Olivier, *op.cit.*, p.261.

films et projets de Gance dès 1915, une science qui pourrait servir le bien de l'humanité et dont l'usage détourné mène à des catastrophes, comme dans l'intrigue des *Gaz Mortels*⁴⁰⁶.

Dans le prochain chapitre, nous suivrons encore une fois les indications de Laurent Véray, en nous intéressant à la façon dont la science est représentée dans notre film, en l'inscrivant dans -ou surtout en le démarquant de- certaines représentations classiques de la science et des scientifiques, tel le personnage du savant fou, clairement lié aux récits de catastrophes scientifiques et dont le type a déjà commencé à se mettre en place au sein de la littérature populaire au tournant du XX^e siècle⁴⁰⁷. Au vu de l'ampleur de la matière, nous nous contenterons seulement dans ce chapitre final d'esquisser des pistes relatives à ce sujet qui semble effectivement avoir fasciné Abel Gance. Nous nous permettrons ainsi d'aborder par la bande *La Zone de la mort* (1917), dans lequel cette thématique des dérives de la science apparaît également, mais de façon différente des *Gaz mortels*.

⁴⁰⁶ VERAY Laurent, « Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, *op.cit.*, pp.24-26, p.22. L'intérêt de Gance pour cette thématique (sinon pour les détournements de la science, du moins pour les intrigues centrées autour d'un inventeur) peut d'ailleurs être daté déjà de 1914, ainsi que nous l'avons vu en début de chapitre avec le projet soumis à Decourcelle en juillet 1914, *La Victoire en chantant*, *L'Aéro-infernal* et *Le Spectre des tranchées*.

⁴⁰⁷ GUIDO Laurent et NEY Philippe, « Le savant fou au cinéma : quelques problèmes méthodologiques », in *Cycnos. Métaphores : l'image et l'ailleurs*, Nice, Centre de Recherche sur les Écritures de Langue Anglaise, vol.20, n°1, 2003, p.15. Notons, à partir du même article, que ce personnage transposé au cinéma ne prendra son essor que dans les années 1930-1940, surtout aux Etats-Unis (p.21).

V. Science sans conscience ?...

Si la thématique de la perversion de la science est bien présente dans *Les Gaz mortels*, soulignons que ce film n'est en rien une histoire de savants fous.

L'imagerie de destruction massive et le moment attractionnel de la catastrophe, ici amplifié par un montage particulier, peuvent effectivement renvoyer à des motifs narratifs littéraires accompagnant le personnage du savant fou. Dans son analyse des schémas narratifs propres à certains styles horrifiques, Noël Carroll repère quatre moments narratifs-clés de ce qu'il appelle le « overreacher plot » : la préparation de l'expérience, l'expérience elle-même, l'expérience qui tourne mal, la confrontation du savant avec son invention⁴⁰⁸. Les deux premiers moments n'apparaissent pas dans *Les Gaz mortels*⁴⁰⁹, et il ne s'agit en rien de recherches mégalomanes ; première raison de dire que notre film n'a pas de rapport avec les personnages de savants fous, malgré son propos traitant des dérives de la science.

Car s'il y a bien un usage de la science à des fins malveillantes dans ce film, ce n'est pas le fait des scientifiques, qui sont présentés positivement, et leurs recherches ne sont pas posées comme mauvaises en elles-mêmes malgré leur côté *a priori* ambigu⁴¹⁰. Les deux savants des *Gaz Mortels* ne partagent en effet aucun des traits « typiques » du savant fou. Avatar rationalisé de la représentation traditionnelle de l'alchimiste qui dépeint celui-ci comme un individu arrogant cloîtré dans son laboratoire et obnubilé par la recherche de la pierre philosophale ou de tout autre savoir interdit lui offrant un pouvoir certain⁴¹¹, le personnage du

⁴⁰⁸ CARROLL Noël, « Plotting horror », in *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York/London, Routledge, 1990, pp.118-125. Noël Carroll développe ces réflexions dans le cadre de considérations plus larges sur l'*horreur* ; le lien paraît *a priori* ténu voire incongru avec le film de Gance. Cependant, relient cela avec les appréciations de Laurent Véray sur les séquences de panique dans l'usine : il parle d'une « séquence véritablement infernale », ainsi qu'à diverses reprises de « l'horreur » (le mot y est !) qu'inspirent en général les gaz pendant et surtout après le conflit (VERAY Laurent, « Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards, op.cit.*, pp.24-29). En outre, il est intéressant de voir que l'effet horrifique recherché peut encore être repéré *ultérieurement* (et donc dans un autre but) dans l'œuvre de Gance : par exemple, le premier scénario du *J'Accuse* de 1937 le mentionne comme « la grande leçon de l'épouvante », selon une esthétique du choc visuel tout à fait répandue dans les milieux pacifistes de l'entre-deux guerres (VERAY Laurent, « Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards, op.cit.*, pp.43 et 45).

⁴⁰⁹ Ce que Mathus prépare à 774,3 et 780,7 mètres n'est pas forcément du gaz (ou du moins ne s'agit-il pas du moment-clé de leur création) et il est surtout l'inventeur du contrepoison dont il fera la démonstration à Hopson (800,4 à 827,7 mètres).

⁴¹⁰ Se référer à ce que nous avons développé au chapitre traitant du contexte de la Première guerre mondiale, concernant le débat autour des gaz et l'acceptation de la totalisation du conflit. Malgré sa lourde symbolique avant tout négative, le serpent est un objet d'étude présenté d'abord comme neutre dans le film, et même pouvant servir indirectement à contribuer au bien de l'humanité [22,8 à 37,9 mètres et 513,5 mètres]. Insistons tout de même bien sur l'aspect ambigu de ces recherches : si le « mal nécessaire » se transformant en danger est spécifié (les gaz), ce n'est pas le cas des recherches du professeur sur les serpents, dont la finalité reste bien floue.

⁴¹¹ HAYNES Roslynn D., *From Faust to Strangelove. Representations of the Scientist in Western Literature*, Baltimore/London, 1994, p.9-22.

savant fou est utilisé dans le contexte positiviste du tournant du XX^e siècle pour condamner les dérives possibles des avancées techniques et scientifiques, face auxquelles le public reste méfiant⁴¹². Le stéréotype condense certains traits presque incontournables : arrogance intellectuelle ; déficience physique, mentale et/ou affective qui mène à la haine de ses semblables et à l'isolement (si l'on excepte l'aide fréquente d'un assistant) ; dévotion unique et obsessionnelle à la science qui exclut toute émotion et conduit à la déshumanisation du personnage ; recherches absurdes et repoussant toutes lois naturelles et limites morales (« overreaching »), la science devenant une fin en elle-même ; irresponsabilité et recherche maniaque du pouvoir sur autrui, avec quelques fois comme visée la destruction pure et simple de l'humanité ; enfin, qu'il s'agisse d'un but atteint ou d'un accident, l'invention du savant fou est inévitablement monstrueuse et malveillante⁴¹³.

Or Hopson et Mathus n'ont rien de rebutant ni physiquement ni moralement, et s'ils vivent de façon relativement isolée, ils n'en sont pas asociaux pour autant. Nous avons vu précédemment qu'il est dit de façon insistante qu'Hopson travaille pour le bien de l'humanité, et il vole volontiers au secours d'une innocente jeune femme avec l'aide de son dévoué assistant. Les recherches de ces savants n'ont pas pour but une prise de pouvoir à l'échelle mondiale ; elles se font au grand jour et sont tout ce qu'il y a de plus légitimées, puisque dans la seconde partie du film elles sont commanditées par le gouvernement et présentées comme un mal nécessaire pour le bien de la patrie dans un argumentaire défensif qui désamorce ainsi la question éthique, la visée de la destruction de l'ennemi n'étant en soi pas condamnable dans le contexte de la Grande Guerre ainsi qu'il a été vu au chapitre précédent⁴¹⁴. Les deux hommes n'ont donc rien de savants fous, et, de par son caractère très actif et courageux en regard de la passivité d'Hopson devant la catastrophe⁴¹⁵, Mathus incarnerait plutôt l'idéal

⁴¹² GUIDO Laurent et NEY Philippe, « Le savant fou au cinéma : quelques problèmes méthodologiques », in *Cycnos. Métaphores : l'image et l'ailleurs*, Nice, Centre de Recherche sur les Écritures de Langue Anglaise, vol.20, n°1, 2003, p.17 ; HAYNES Roslynn D., *op.cit.*, p.142.

⁴¹³ HAYNES Roslynn D., *op.cit.*, pp.66-75, 85-91, 125-127, 148-149 ; TUDOR Andrew, *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*, Oxford/Cambridge, Basil Blackwell, 1989, p.29. Nous ne détaillerons pas les palimpsestes des diverses traditions littéraires et perceptions générales de la science et des scientifiques depuis la fin du Moyen-âge qui mènent à ce « condensé » et renvoyons à l'ouvrage de Roslynn D. Haynes sur ces questions. Enfin, signalons qu'Andrew Tudor examine un corpus postérieur et différent du nôtre.

⁴¹⁴ GUIDO Laurent et NEY Philippe, *op.cit.*, p.20. Nous nous permettons ici de nuancer le lien que fait Laurent Véray entre les recherches sur les serpents dans *Les Gaz mortels* et *Mabuse le joueur* de Fritz Lang (1921-1922) ; si la thématique de la perversion de la science permet de façon tout à fait pertinente de faire le lien aux *Gaz Mortels*, il peut paraître plus périlleux de relier directement les activités troubles de Mabuse, qui agit dans l'ombre et se cache sous diverses identités, et celles des savants du film de Gance (VÉRAY Laurent, « La représentation au cinéma du traumatisme provoqué par la guerre de 14-18 », in Christophe Gauthier, David Lescot et Laurent Véray (dir.), *Une guerre qui n'en finit pas. 1914-2008, à l'écran et sur scène*, Paris/Toulouse, Complexe/Cinémathèque de Toulouse, 2008, pp.31-32).

⁴¹⁵ Nous voyons d'ailleurs Mathus créer un contrepoison, tandis que rien n'est montré du travail d'Hopson (774,3 à 827,7 mètres ; aussi 906,2 à 911,9 mètres). Voir ensuite les attitudes contrastées des deux savants à

d'« homme nouveau » mis en avant durant le conflit⁴¹⁶. Signalons encore que l'aspect général de l'usine qui abrite le laboratoire des savants ne ressemble ni à un cabinet secrètement enfoui dans les sous-sols d'une demeure isolée, ni à un laboratoire hautement technologique⁴¹⁷ ; son aspect rudimentaire la rapproche nettement des usines d'armement chimique, et Olivier Lepick signale précisément que « jusqu'à la fin de l'année 1916, la production de substances chimiques de guerre demeura une activité plus *artisanale* qu'industrielle »⁴¹⁸.

Ainsi, il semble que dans *Les Gaz mortels*, les représentations de la science soient surtout liées au Premier conflit mondial, s'ancrant plus dans des faits que dans un imaginaire feuilletonesque, même si certains aspects de ce style se retrouvent bien sûr au sein du film, comme nous avons pu le voir au chapitre III du présent travail.

Par comparaison, un exemple nettement plus probant de personnage empruntant des traits caractéristiques du savant fou est celui de Pierre dans *La Zone de la mort*. Le jeune astronome est présenté de manière très positive tout au long du film, puisqu'il ne vit pas retranché du monde comme son oncle le parfumeur Toffer et qu'il a une vie sociale et sentimentale tout à fait normale. Cependant, dans la fin du découpage du film dactylographié conservé à la BnF⁴¹⁹, différente de celle du film réalisé, Pierre change brièvement ; face au sacrifice et à la mort prochaine de son premier amour qu'il suit par radio interposée, le scientifique montre un enthousiasme délirant lorsqu'il identifie la cause des radiations lumineuses provenant de « la zone de la mort » :

1004,6 ; 1017,8 ; 1107,6 ; 1120,5 ; 1195,4 à 1200,3 et suites ; 1222,3 à 1238,2 et suites ; 1333,2 à 1344,3 ; 1361,9 à 1380,2 mètres.

⁴¹⁶ MOSSE George L., *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*, Paris, Hachette Littératures, 1999 [1990], pp.72-77. Un homme nouveau qui serait virilisé par l'épreuve du feu ; soulignons que Mathus doit passer *au-travers* des gaz puis *leur faire face* pour les détruire. La guerre a été valorisée à ses débuts par divers courants artistiques, le futurisme en tête ; voir BERTHEUIL Bruno, « Une certaine idée des grands hommes... Abel Gance et de Gaulle », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards, op.cit.*, p.271.

⁴¹⁷ Comme on peut le voir aux mètres 769,0 ; 772,8 ; 784,7.

⁴¹⁸ LEPICK Olivier, *Une guerre dans la guerre. Aspects tactiques et stratégiques du conflit chimique 1914-1918*, Genève, Institut universitaire de hautes études internationales, 1997, pp.540-541 ; nous soulignons. L'auteur précise que cette production requérait beaucoup de main-d'œuvre, ce qui explique la présence d'ouvriers sur le site dans *Les Gaz Mortels* [780,7 et 784,7 mètres par exemple]. Notons pour l'anecdote que postérieurement au tournage de *Les Gaz Mortels*, Gance a fait un passage dans une usine de gaz asphyxiants et qu'il en a été réformé en raison de sa mauvaise santé (ICART Roger (textes rassemblés par), *Abel Gance. Un soleil dans chaque image*, Paris, CNRS Éditions / Cinémathèque Française, 2002, p.34).

⁴¹⁹ BnF, Arts du Spectacle, 4°-COL-36/548.

362

GROS PLAN de Pierre. *Sa stupeur et sa joie*. 2.000 ! alors je sais, je sais !

Ecran : *l'Hélios, l'Hélios !.....*

Eva ne comprend pas cette *joie désordonnée*, il prend son livre pu blié [*sic*].

Couverture : « La mort du soleil »

Il ouvre page et lit :

Les tâches [*sic*] observées viennent d'infinies parcelles de soleil qui tombent et roulent dans l'espace. Et ces parcelles d'Hélios produisent une radioactivité huit millions de fois plus puissante que le radium.....

Les yeux d'Eva interrogent encore ne comprenant pas.

Pierre *exultant de fièvre complète, disant à l'appareil*⁴²⁰ et à Eva :

Le météore n'est autre qu'un morceau d'Hélios....une parcelle de soleil.

**

363

GROS PLAN : Il dit cela *fièvreusement* [*sic*]. *L'homme de science a repris le dessus*.

Ecran : D'une radioactivité huit millions de fois plus puissante que celle du radium et par cela même d'une force terrifiante, capable.....

GROS PLAN : Il pense à Giselle et Eva le regarde.⁴²¹

Néanmoins, ce court passage excepté, l'intrigue globale ne présente pas non plus de savant fou, et les dérives de la science semblent se limiter au personnage du sorcier Sizine qui reprend par divers côtés les caractéristiques de l'alchimiste⁴²², bien que ses « pouvoirs » soient systématiquement expliqués et donc rationalisés, ramenés ainsi au statut de tours de passe-passe⁴²³.

Enfin, au même titre que *Les Gaz mortels*, *La Zone de la mort* présente certains traits qui le rattachent à la culture de guerre, spécialement dans le cas du personnage de Toffer. Son nom est allemand et il condense justement certains traits négatifs que nous avons identifiés dans le stéréotype de l'Allemand : duplicité, fourberie, concupiscence. De plus, il est indiqué dans le résumé de présentation retranscrit en annexe de notre travail qu'il est « malfaisant par nature » et « tyrannique »⁴²⁴. Plus intrigant : il est parfumeur... Ce point n'a aucune incidence par la suite dans la narration, alors pourquoi ce détail est-il spécifié ? Il s'agit d'après nous d'un lien,

⁴²⁰ Dans sa joie, le scientifique réifie ses proches : Giselle, sur le point de mourir brûlée dans cette parcelle de soleil, est ici réduite à l'appareil.

⁴²¹ BnF, Arts du Spectacle, 4°-COL-36/548 ; nous soulignons.

⁴²² « Type extrêmement caractéristique. Sorte de rebouteux, sorcier, malin, misanthrope vivant de ses drogues et de ses prédictions » ; « SALLE HAUTE CAVERNE, tapissée de choses bizarres. Des fioles, des piles, des instruments de chirurgie, d'optique, des masques, des cartes, des bouteilles, des victuailles, des boîtes de conserves, etc... » (BnF, Arts du Spectacle, 4°-COL-36/548, n^{os}41 et 64).

⁴²³ Par exemple lorsqu'un rayon violent éclaire Toffer dans la nuit, l'effraie et l'empêche ainsi d'embrasser Giselle ; il s'agissait en fait d'un phare d'auto dirigé par Sizine (BnF, Arts du Spectacle, 4°-COL-36/548, n^{os}170-175).

⁴²⁴ BnF, Arts du Spectacle, 8°Rk10152.

conscient ou inconscient, aux gaz, qui nous le savons sont alors immédiatement rattachés aux Allemands ; cela nous paraît d'autant plus plausible qu'au cours du récit, Toffer prépare une potion qui rend Giselle temporairement folle -une préparation qui ressemble plus à un poison qu'à un philtre d'amour- et que, suite à la catastrophe finale, le motif de la suffocation est très présent dans le découpage dactylographié⁴²⁵.

Il ressort de ces deux exemples, de même que de certains autres projets des années 1910 brièvement évoqués dans notre travail (comme *L'Aéro-infernal* ou *Le Spectre des tranchées*) que, chez Gance, la thématique scientifique est manifestement surtout rattachée au contexte de la Première guerre mondiale ; une étude s'intéressant de près à ces représentations spécifiques ainsi qu'à l'influence de la presse de vulgarisation scientifique sur Gance -lequel s'est d'ailleurs ultérieurement lui-même mué en expérimentateur dans le domaine du cinéma⁴²⁶- pourrait être selon nous une piste tout à fait intéressante pour aborder ce corpus sous-étudié.

⁴²⁵ BnF, Arts du Spectacle, 4°-COL-36/548, n°s234-274. Il semble par la suite plutôt s'agir de radiations.

⁴²⁶ Lors de ses multiples essais de polyvision par exemple ; voir MEUSY Jean-Jacques, « La polyvision, espoir oublié d'un cinéma nouveau », in Laurent Véray (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards, op.cit.*, pp.153-213.

VI. Conclusion.

A travers des questionnements et des analyses touchant à des aspects tant historiographiques que stylistiques ou historiques au sujet des *Gaz Mortels*, il nous a été possible de déterminer pourquoi ce film d'Abel Gance est resté si longtemps quasi complètement occulté. Problème d'accès aux sources, mais aussi présupposés voire préjugés historiens tenaces à l'égard de certains sujets : une stylistique déroutante, un genre peu prestigieux, une maison de production qui est la cible privilégiée des railleries du milieu cinéphile, et enfin une inscription forte dans un contexte de production très spécifique et donc susceptible de rendre l'œuvre vite démodée –voire dérangeante dans le cas présent-, tout cela cadre mal avec la figure d'auteur qu'Abel Gance et certains de ses historiographes ont construite.

C'est précisément le croisement de ces aspects très divers, mais reliés par ce phénomène d'occultation historiographique, qui nous a paru productif dans le cadre de cette étude. Nous avons ainsi pu faire ressortir clairement les points susmentionnés et les interroger, mais également nous pencher sur le film en tant que tel : en découvrir la restauration récente sous forme pellicule, rechercher les quelques sources disponibles à son propos, puis finalement mêler nos considérations et analyses de l'œuvre tant stylistiques que thématiques dans un effet de kaléidoscope qui, nous l'espérons, a pu rendre compte de toute la richesse interprétative que *Les Gaz mortels*, et potentiellement tout film négligé des chercheurs, peut contenir. Aussi a-t-il été particulièrement intéressant, selon nous, de montrer par notre approche combinant analyse des formes et des représentations à l'œuvre dans *Les Gaz mortels* combien ce film, aussi modeste soit-il, se situe à un moment charnière dans les pratiques cinématographiques. Nos conclusions sur l'usage ici relativement précoce et rapidement maîtrisé du montage à l'américaine – notamment via l'influence de Griffith, revendiquée *a posteriori* par Gance – au sein de ce que Tom Gunning appelle le « style alternatif européen » pourraient par exemple permettre de développer une recherche plus large sur cet usage particulier dans la production française des années 1910.

VII. ANNEXES.

VII.1 DECOUPAGE TECHNIQUE PARTIEL DES GAZ MORTELS

D'APRÈS VISIONNAGE A LA CINÉMATÈQUE FRANCAISE
(FORT DE SAINT-CYR)
LES 4 NOVEMBRE 2008, 10 ET 12 FEVRIER 2009

Si aucune indication de fondu ou autre n'est mentionnée : coupe franche.

Les paragraphes en retrait sur la droite rendent compte des cartons (ou inserts de textes diégétiques), les dialogues sont en italique.

Si une scène doit être résumée, le métrage en début de phrase correspond à une indication relevée en début de scène et le métrage entre parenthèses en fin de phrase à une indication relevée en fin de scène.

Les gros plans, mouvements d'appareil type travelling ou panoramiques ainsi que les éclairages extrêmement tranchés sont soulignés.

→ - 23,8 mètres : logo Cinémathèque Française.

→ - 18,8 mètres : 1^{er} carton informatif :

« Les Gaz mortels » a été restauré par la Cinémathèque française en 2006 à partir d'un élément de duplication positif issu du négatif original. Ces matériaux ne comportaient pas d'intertitres, et les amorces d'origine indiquant leur emplacement futur, ainsi que l'ordre définitif du montage image, avaient été coupées. En l'état, ce montage présentait de nombreuses incohérences visuelles et narratives.

→ - 7,9 mètres : 2nd carton informatif :

La Cinémathèque de Toulouse a mis à disposition le découpage avant tournage écrit par Abel Gance, déposé dans ses collections. Ce document a rendu possible la restauration, qui a consisté à rédiger un nouvel intertitrage et à effectuer un montage plus conforme au projet du réalisateur.

→ 0 mètres : début de l'amorce des *Gaz Mortels*.

→ 0,5 mètres : TITRE :

LES GAZ MORTELS

France 1916

[fondu au noir]

→ 4,1 mètres : carton :

Réalisation et scénario

Abel Gance

[fondu au noir]

→ 7,2 mètres : carton :

Production

Louis Nalpas – Le Film d'Art

[fondu au noir]

→ 10,3 mètres : carton :

Chef opérateur

Léonce-Henri Burel

Assistant opérateur

Louis Dubois

[fondu au noir]

→ 13,5 mètres : carton :

Interprétation

Mathus Léon MATHOT
Edgar Ravely Émile KEPPENS
Ted DORIANI
Hopson MAILLARD
André le petit Jean FLEURY
Olga Ravely Germaine PELISSE

[fondu au noir]

→ 19,6 mètres : carton :

et

Maud RICHARD
dans le rôle de
« la Fille aux serpents »

[fondu enchaîné]

→ 22,4 mètres :

Ouverture à l'iris sur un portrait de Maud à hauteur de poitrine, elle tourne son visage vers caméra et sourit⁴²⁷, mouvement de gauche à droite de l'écran.

[fermeture à l'iris et fondu enchaîné].

→ 28,8 mètres : carton :

En voyage d'étude en Amérique, Hopson, universellement connu pour ses travaux de médecine et de chimie, et son aide-préparateur, le chimiste américain Mathus⁴²⁸...

→ 33,7 mètres :

[cache glissé sur la droite, ouverture de l'image par la gauche]

Plan moyen⁴²⁹. Hopson à gauche et Mathus à droite dans leur laboratoire ; bureau autour duquel sont assis les deux hommes en premier plan, plusieurs instruments (microscopes et petits objets) sur la table, diverses sortes de fioles sur l'étagère du fond, mais le tout assez clairsemé. Les deux sont en habits de ville, gants de travail noirs pour Hopson et blancs pour Mathus. Hopson tient un serpent et Mathus dirige un instrument non-identifié vers la tête de l'animal.

→ 37,9 mètres :

Gros plan sur le serpent, encadré des deux visages d'Hopson et Mathus. Celui-ci retient par des brucelles une petite rondelle de verre qu'il essaie d'introduire entre les mâchoires du reptile (pour en recueillir le venin vraisemblablement).

→ 41,7 mètres : carton :

En Europe, le fils d'Hopson, Jean, veuf, partageait son affection entre son célèbre père et son fils, André.

⁴²⁷ Voir la photographie n°2 sous la cote BnF, Arts du Spectacle, 4°-ICO-CIN-6238.

⁴²⁸ La disposition typographique de ce carton-ci n'a pas été respectée ; ce n'est plus le cas pour la suite.

⁴²⁹ Tous deux assis sont compris entièrement dans l'écran.

→ 45,8 mètres :

Un homme écrit à son bureau, un enfant joue à sa droite. Intérieur de type grande-bourgeoisie, voire aristocratie.

[courte scène non-détaillée].

[...].

[reprise du détail].

→ 56,2 mètres :

Retour dans le laboratoire de Mathus et Hopson. Mathus est assis à la place d'Hopson, il prend des notes et porte maintenant un tablier ; Hopson va au fond du laboratoire. Nous apercevons cette fois plus nettement l'étagère sur laquelle sont également disposées des cagettes en verre.

→ 58,1 mètres :

Plan rapproché à hauteur des hanches sur Hopson devant les cages de verre (difficile de lire les étiquetages). Hopson appelle son assistant, saisit la cage du haut étiquetée « Elaps serpent corail » et dit quelque chose. Mathus sort du champ vers la gauche.

→ 62,9 mètres :

Plan large. Mathus va prendre des notes sur un petit secrétaire (sur la droite, peu visible précédemment).

→ 65 mètres :

Plan à hauteur de hanches. Raccord sur le geste d'Hopson qui saisit une des cages de verre, étiquetée « [...]gonocéphale ».

→ 66 mètres :

Plan large. Hopson apporte la cage à l'avant de la scène. Mathus lui tend une lettre.

→ 69,8 mètres : carton :

[écriture manuscrite, sauf l'en-tête type papier à lettre].

Professeur HOPSON
1807 Austin Drive
Corpus Christi, Texas

Monsieur,

Monsieur Hopson me charge de vous
faire part de son mécontentement :
Vous n'avez pas honoré vos engagements.
Il était en effet convenu que vous deviez nous
envoyer tous les mois au moins un elaps
serpent corail, et nous attendons le dernier
envoi avec impatience.

Mathus

→ 79,1 mètres :

[retour au plan de 66m]. Hopson a l'air satisfait de la lettre, il la remet à Mathus et ouvre le
dessus de la cage de verre ; il essaie d'attraper un serpent.

[fondu au noir].

→ 83,0 mètres : carton :

Au Mexique,
Ted,
le chasseur de serpents.

→ 85,0 mètres :

Ouverture en diagonale vers le haut de deux caches de chaque côté du cadre ; on découvre
Ted en plein écran en train de boire, grossièrement affalé sur un banc à l'extérieur, tenant son
cheval par la bride ; très mauvais genre. Il sourit quand il aperçoit Maud hors-champ.

→ 92,5 mètres :

Image à l'iris en ovale horizontal, portrait plus ou moins de profil à hauteur de poitrine. Maud
tient une cruche à eau et s'amuse avec une colombe ; air innocent et joyeux.

→ 96,2 mètres :

Même moment, mais cadrage en plan large, décor forestier. Maud est assise élégamment mais
sans affectation près d'une petite source. Elle se lève sa colombe au bras.

→ 98,4 mètres :

Plan américain. Elle se dirige vers Ted qui s'occupe de son cheval. Il la brutalise.

→ 102,7 mètres :

Plan rapproché à presque 180°. Elle se débat et parvient à lui échapper. Air vicieux et vulgaire de Ted.

→ 107,8 mètres :

Plan général, le lieu ressemble à un ranch. Le cheval de Ted s'éloigne. Un postier arrive à cheval ; Ted ordonne à Maud d'apporter à boire.

→ 118,6 mètres : carton :

[la lettre de Mathus de 69,8 m].

[suite non-détaillée jusqu'à 435,7 mètres ; seuls les cartons ont été relevés précisément].

[...].

→ 145,3 mètres : carton :

[Après lui avoir fait lire la lettre, Ted veut forcer Maud à aller rechercher des serpents ; Maud :].

- Tout plutôt que cela !

[...].

→ 148,5 mètres : carton :

[Ted]

*- Alors embrasse-moi
et j'irai les chercher
moi-même.*

[159,0m : Ted force Maud à boire, elle est ivre. 183,8m : elle part ivre à la chasse. 205,3m : elle attrape un serpent, mais fuit affolée. 205,3m : comme Maud n'a rien ramené, Ted est furieux ; il veut la frapper avec une bouteille. Peu après, Maud relit la lettre des professeurs texans].

→ 229,3 mètres : carton

[la lettre de Mathus de 69,8, en plan plus large].

[Maud griffonne au dos].

→ 236,7 mètres : carton :

[Lettre manuscrite écrite par Maud, et adresse sur l'enveloppe au-dessous, sur fond noir].

Monsieur Hopson,

Si vous avez du cœur, aidez-moi ! Ted est une brute infâme qui m'oblige à aller chercher vos serpents au péril de ma vie. Je n'en peux plus. Venez à mon secours, vous êtes mon unique espoir !

Maud

Monsieur le professeur Hopson
1807 Austin Drive
Corpus Christ, Texas

[251,1m : elle donne sa lettre à un des hommes du ranch].

→ 253,3 mètres : carton :

Et toute la nuit, devant l'idéale splendeur de la mer mexicaine, la petite eut l'heureux pressentiment que son malheur allait prendre fin.

[...].

[266,3m, retour à l'espace texan ; terrasse luxueuse au bord de ce qui semble être un lac ; on porte le message de Maud aux deux hommes de science].

→ 271,6 mètres : carton :

[lettre de Maud de 236,7m, sans l'enveloppe].

[...].

→ 279,8 mètres : carton :

[Hopson à Mathus]

*- Je me propose d'y aller.
J'ai l'intuition que je ferais
le bien... Voulez-vous faire
cette excursion avec moi ?*

[...].

→ 290,3 mètres : carton :

Au terme du voyage...

[...].

→ 296,4 mètres : carton :

[Mathus]

- *Voyons, nous ne devons pas
être bien loin...*

[...].

→ 310,4 mètres :

Comme souvent, Maud est placée dans un ovale ou comme ici un rond (iris fixe)⁴³⁰. Elle est toujours accompagnée de ses colombes.

[...].

→ 315,1 mètres :

Même effet d'iris fixe sur Mathus cette fois, subjugué par Maud.

[...].

FIN DE LA 1^{ère} BOBINE À 323.0 MÈTRES
2^{ème} BOBINE DÈS 323.1 MÈTRES

[323,1m : un cavalier... 327,1m : les deux savants réconfortent Maud, elle leur explique la situation, ils sont scandalisés. Ted entend des voix ; cependant, il trouve Maud seule et commence à la brutaliser (349,6m). 350,2m : Hopson et Mathus viennent défendre Maud. Ted sort son pistolet, se bat avec Mathus, celui-ci prend le dessus (364,9m). Les deux savants partent avec Maud (378,0m) ; Mathus a pris un des chevaux et suit la voiture (395,8m). Ted de son côté est furieux ; il présente une attitude fétichiste pour les habits de Maud laissés sur place (409,8m). Mathus laisse le cheval et monte aussi dans la voiture (413,6m)].

[414,2 : le trio arrive au Texas dans la luxueuse demeure en bord de lac ; Maud est émerveillée. 430,6m : Ted semble réfléchir à un plan⁴³¹].

→ 421,2 mètres :

Encore un effet de rond/iris fixe sur Maud lors de son arrivée au château des deux savants (elle est au bord d'une petite fontaine murale).

[...].

⁴³⁰ Dans le cas présent, il y a presque effet de caméra subjective du côté de Mathus (presque, car les deux hommes sont en train d'arriver au ranch [312,7 m] et elle n'est pas encore dans leur champ de vision).

⁴³¹ Dédution personnelle, car il assez peu expressif à part son air rageur.

[reprise du découpage détaillé].

→ 435,7 mètres : carton :

Quelques jours après,
Maud entrait au service
d'Hopson comme servante
de laboratoire.

→ 438,6 mètres :

Maud dans le laboratoire que nous avons vu au début du film, même plan large. Sur le bureau de gauche, une grande cage de verre étiquetée « [...] fer de lance », un microscope, un sablier et des papiers ; même décor que précédemment sauf qu'il semble y avoir moins de cages au fond mais plus de fioles et autres contenants divers. Maud porte une chemise claire, une jupe foncée, un tablier relativement long de domestique, des gants noirs et des bottillons. Elle se dirige vers les deux cages de verre du fond, une espèce de baguette-lasso à la main. Elle semble beaucoup plus maniérée qu'au Mexique.

→ 444,2 mètres :

Plan rapproché, on voit qu'en 1^{er} plan il s'agissait de la cage d'un « Bothrops fer de lance ». Maud soulève le couvercle de la cage. Elle semble s'amuser à saisir les serpents de sa main gantée, air extatique et malsain⁴³².

→ 451,5 mètres :

Retour au plan large. Elle referme le couvercle, enlève ses gants, pose un petit miroir sur la cage et s'y mire en mettant un bandeau dans ses cheveux. Elle veut relacer sa bottine et l'appuie sur une chaise.

→ 456,7 mètres :

Plan rapproché sur le haut du corps de Maud, penché en avant (en arrière-plan, tous les divers contenants typiques d'un laboratoire).

→ 457,5 mètres :

En transparence derrière la porte, Mathus arrive (plan sur la fenêtre translucide). Il ouvre la porte (plan à hauteur de poitrine) et recule légèrement. Il regarde de haut en bas et se met à sourire.

→ 460,9 mètres :

Plan rapproché du pied au genou dévoilé (en diagonale de l'écran) ; mains de Maud qui rattachent le lacet de la bottine.

⁴³² La baguette-lasso ne sera manifestement là que pour contribuer à l'imagerie coquine classique de la petite bonne.

→ 462,2 mètres :

Plan rapproché sur le haut du corps de Maud.

→ 463,2 mètres :

Toujours même sourire de Mathus.

→ 464,2 mètres : carton :

- La jolie jambe !...

→ 465,6 mètres :

Plan rapproché sur le haut du corps de Maud. Surprise et gênée, elle veut remettre sa jupe en place.

→ 466,6 mètres :

Même plan de la jambe qu'en 460,9 m ; elle s'empresse de rabattre sa jupe sur sa jambe.

→ 467,3 mètres :

Mathus rit. Moue paternaliste infantilissante.

→ 468,6 mètres :

Plan rapproché sur le haut du corps de Maud. Elle est gênée.

→ 469,2 mètres :

Plan large. Mathus s'approche d'elle, les mains dans les poches et l'air goguenard. Elle est honteuse et tortille son tablier d'une main⁴³³. Il voit le miroir, fait quelques remarques moqueuses à Maud, lui ébouriffe les cheveux puis s'assied à son secrétaire pour écrire. Elle s'amuse à le taquiner derrière l'oreille avec la pointe d'une plume, il attrape l'objet, et poursuit Maud qui fuit hors du laboratoire.

→ 483,7 mètres :

En arrière plan, on voit arriver dans la profondeur de champ Maud et Mathus courant dans le grand jardin constitué surtout de palmiers, et se dirigeant vers la véranda (où est située la caméra). Ils regardent avec inquiétude à l'intérieur ; panoramique sur la droite, qui permet de déboucher sur Hopson assis dans un fauteuil (les deux jeunes gens ont longé la véranda et le regardent depuis l'extérieur). Il a l'air très fatigué (se tient la tête d'une main). On voit l'ombre de Maud et Mathus qui continuent à longer la véranda pour la contourner.

⁴³³ Geste typique connotant la gêne.

→ 493,1 mètres : carton :

Intrigués par l'attitude
songeuse d'Hopson,
les jeunes gens revinrent
sur leurs pas.

→ 496,0 mètres :

Même plan que précédemment sur Hopson dans un angle de la véranda. Ils s'approchent de lui, Hopson tourne la tête vers eux. Il tend un journal à Mathus d'un air grave. Celui-ci regarde.

→ 502,7 mètres : carton :

[iris ovale horizontal resserré sur un extrait de journal]

LA PERSPECTIVE DE LA GUERRE

PÈSE SUR L'EUROPE ANGOISSÉE.

[A] la veille d'événements dramatique[s]

→ 505,3 mètres :

Même plan que précédemment sur Mathus lisant le journal (Maud au milieu continue à tenir une branche du palmier d'intérieur, et Hopson est toujours assis à droite). Mathus se redresse, air grave et sombre ; il est visiblement énervé et choqué lorsque il s'adresse à Hopson.

→ 511,9 mètres :

Gros plan (iris ovale horizontal) sur visage Hopson. Air abattu.

→ 513,5 mètres : carton :

[Hopson]

*- Est-il possible que lorsque je
travaille au bien de l'humanité
il soit des gens qui essaient
d'en préparer la ruine !...*

→ 517,8 mètres :

Même plan qu'en 511,9 m.
[fondu au noir].

→ 521,8 mètres : carton :

A contrecœur, Jean Hopson, mobilisé, confia André à son cousin Edgar et à sa femme Olga. Il envoya un télégramme à son père pour l'en avertir. Hopson décida alors de rentrer en France avec Mathus et Maud pour s'occuper d'André.

→ 528,6 mètres :

Ouverture à l'iris sur Mathus et Maud à gauche et Hopson à droite, dans un compartiment de train ; une ville défile en arrière-plan. Ils ont tous l'air très heureux. Fermeture à l'iris.

→ 535, 9 mètres :

Chez Edgar et Olga. Ils sont de part et d'autre de la table, André entre eux deux et une domestique légèrement en retrait qui s'approche du petit. Salon petit-bourgeois. Le couple n'a aucune tenue, laisser-aller et attitudes grossières. André est rudoyé, sa tenue est négligée (mal coiffé). L'homme fait mine de proposer une cigarette au petit.

→ 540,6 mètres :

Gros plan sur l'enfant effrayé qui refuse. Deux mains surgissent dans le plan et le forcent à fumer une pipe. L'enfant tousse.

[suite non-détaillée jusqu'à 612,4 mètres ; seuls les cartons ont été relevés précisément].

→ 547,9 mètres : carton :

[la bonne, catastrophée]

- Monsieur Hopson vient d'arriver !

[Ils recoiffent vite André].

→ 560,7 mètres : carton :

Une heure après,
Maud, ignorant la défiance,
avait mis Olga au courant
de sa vie.

[...].

→ 567,4 mètres : carton :
[Maud montre une lettre à Olga ; écriture manuscrite très disharmonieuse]

MAUD M'APPARTIENT
JE SAIS OÙ VOUS TROUVER
ET JE VOUS CONTRAINDRAI
À ME LA RENDRE...
TED

[Regard caméra d'Olga, mais ne convie pas tant le spectateur qu'elle a l'air de réfléchir à un plan... (cf. 762,1 m)].

→ 575,8 mètres : carton :
[Olga]

- *Vous nous enlevez le petit ?*

[Elle est scandalisée].

→ 578,5 mètres : carton :
[Hopson]

- *Oui, Maud s'en chargera.*
Tu es d'accord André ?

→ 583,6 mètres : carton :
[Hopson]

- *Voyez, il a fait son choix.*

[Air contrarié d'Edgar et Olga].

→ 588,1 mètres : carton :

Furieux de voir disparaître
une source de revenus, le
couple prépara sa revanche...

[...].

→ 591,6 mètres : carton :

- *Il a ramené cette*
fille d'Amérique...

[...].

→ 594,1 mètres : carton :

- *Il s'agirait de l'y renvoyer.*

[...].

→ 599,1 mètres : carton :

[Olga écrit à Ted, en compagnie de son mari, elle fait plusieurs brefs regard caméra⁴³⁴ ; plan de lettre manuscrite :].

Monsieur Ted,

Nous avons su que vous cherchiez à avoir des renseignements sur Maud. Elle est au service de notre oncle Hopson. Elle a pris auprès de notre oncle la place que nous devrions y occuper et nous vous aiderons de notre mieux à la ramener dans votre pays.

Olga et Edgar Ravelly.

[fondu à l'iris].

[reprise du détail].

→ 612,4 mètres : carton :

Un an plus tard, à Paris...
Hopson, qui venait d'être
l'objet d'une attention du
gouvernement, continuait
ses recherches pour le bien
général de l'humanité.

→ 617,2 mètres :

Laboratoire différent, légèrement plus spacieux. Moins de cages et plus de petits flacons ; fait plus « chimiste » que le lieu de travail du Texas, mais on est loin du laboratoire topique des récits de science folle (encombrement de fioles et de tubes de verre, fumées bizarres, etc.). Bureau au 1^{er} plan, Hopson lit des papiers ; il se lève.

⁴³⁴ Il est difficile de déterminer s'il s'agit d'un tic involontaire de l'actrice, qui a souvent tendance à faire ces regards caméras très fugitifs, ou s'il faut plutôt voir là un code attractionnel déjà relativement démodé en 1916. Puisque ces regards sont très fugaces et qu'il n'y a pas lieu de voir ici une quelconque connivence avec le public, nous penchons plutôt pour la première solution.

→ 618,6 mètres : carton :
[lettre dactylographiée, avec en-tête officiel].

MINISTÈRE DE LA GUERRE

Mon cher Hopson,

La guerre est devenue telle qu'il nous faut
répondre dent pour dent.

Nous vous prions de trouver une formule
chimique pouvant donner des gaz plus
terribles – si possible – que ceux employés
par les ennemis. Nous comptons sur votre
génie scientifique comme sur votre
patriotisme. Songez que vos découvertes
épargneront les vies de nos soldats.

Général Gallieni

→ 628,1 mètres :

Même plan qu'en 617,2m ; Hopson lève les yeux puis les bras au ciel, l'air accablé.

→ 633,4 mètres : carton :

Hopson ignorait à ce moment
que le malheur allait frapper
à sa porte.

→ 636,3 mètres :

Salon et table de travail très luxueux. Hopson se met au bureau et écrit.

→ 641,1 mètres : carton :
[lettre manuscrite]

Monsieur le Ministre

Je ne pourrai jamais trouver des formules de mort,
moi qui ne me suis consacré qu'au bien de l'humanité,
qui n'a jamais su que faire vivre. Je me sens incapable,
malgré mon ardent patriotisme, de trouver des formules
de mort

→ 648,5 mètres :

Retour au plan du salon luxueux et d'Hopson dans son bureau. On lui apporte un message, il l'ouvre.

→ 653,9 mètres : carton :
[ressemble à un télégramme de l'armée ; iris ovale].

AVONS LE REGRET DE VOUS ANNONCER
LA MORT DE VOTRE FILS JEAN HOPSON, DÉCÉDÉ
À LA SUITE D'UNE PNEUMONIE
DUE AUX GAZ ASPHYXIANTS.

COLONEL DUPUY

→ 658,2 mètres :

Plan rapproché d'Hopson à son bureau. Il ouvre de grands yeux, lâche le télégramme sur le bureau, baisse la tête. Puis son regard est un peu plus déterminé, et il reprend la réponse qu'il vient de rédiger.

→ 664,6 mètres : carton :
[un extrait de sa lettre manuscrite cernée par iris très allongé horizontal, juste sur une ligne de texte].

Je ne pourrai jamais trouver des formules de mort,

→ 667,3 mètres :

Plan rapproché d'Hopson à son bureau. Il déchire sa réponse de façon machinale et absente, les yeux fixes. Il reprend une feuille de papier.

→ 672,4 mètres : carton :
[même procédé qu'en 664,6 m ; mais la portion de texte cernée est encore plus petite].

trouver des formules de mort,

→ 674,7 mètres :

Plan rapproché d'Hopson à son bureau. Il écrit.

→ 677,1 mètres : carton :

Monsieur le Ministre

Dès ce soir je me mets au travail pour
trouver des vapeurs toxiques nettement plus
terribles que celles employées jusqu'à ce jour

→ 682,2 mètres :

Plan rapproché d'Hopson à son bureau. Il se tient la tête dans une main. Iris fondu au noir.

→ 685,7 mètres :

Maud et Mathus flirtent dans le nouveau laboratoire (lui assis de biais sur le bureau, elle debout ; il lui tient les mains). Mathus a maintenant revêtu une blouse blanche. Hopson entre par la porte gauche du fond, l'air abattu. Il vient au milieu d'eux, leur fait manifestement part de la nouvelle concernant son fils ; ils sont vivement touchés. Il passe sa lettre à Mathus...

→ 695,3 mètres : carton :

[même lettre qu'en 677,1m ; mais signée « Hopson » en bas à droite].

→ 699,2 mètres :

Retour au plan de Hopson entre Maud et Mathus. Il détend un peu sa cravate, semble avaler avec peine. Mathus lui prend les mains et semble lui jurer quelque chose, puis a un air très attristé. Le petit André arrive en arrière-plan ; son grand-père pose sa main sur la tête de l'enfant et s'adresse à Maud.

→ 706,8 mètres : carton :

[Hopson].

- Vous serez sa petite maman.

→ 708,3 mètres :

Retour à la fin du plan de 699,2 m. Maud prend le petit dans ses bras et lui donne un baiser, Hopson part lentement au fond du laboratoire, la démarche saccadée ; il s'assied et pleure. Fondu au noir à l'iris.

→ 715,7 mètres :

Chez Edgar et Olga.

[...].

[suite non-détaillée jusqu'à 769,0 mètres ; seuls les cartons ont été relevés précisément].

→ 717,5 mètres : carton :

[iris ovale horizontal presque rond sur une coupure de journal].

NÉCROLOGIE

[croix]

Nous apprenons la mort de Jean Hopson,
décédé des suites d'une pneumonie due aux
gaz asphyxiants.

[Edgar et Olga sont stupéfaits, air mauvais et comploteur ; ils ricanent, puis semblent soudain avoir une illumination].

→ 727,4 mètres : carton :
[Edgar].

*- Si le petit André mourait,
nous serions les seuls
héritiers...*

[...].

→ 731,3 mètres : carton :
[Olga].

*- ... A moins que cette
petite folle d'Américaine...*

[...].

→ 735,1 mètres : carton :
[la domestique].

*- Y'a un monsieur Ted
qui demande à vous voir.*

[Ted est très bien habillé et élégant (ceci contraste avec sa présentation préalable au Mexique) ; il continue néanmoins à avoir un maintien et une gestuelle assez vulgaire, mais cela est nettement moins appuyé qu'auparavant].

→ 747,7 mètres : carton :
[Ted leur remontre une de leurs lettres manuscrites, mal écrite].

Alors c'est convenu, cher Monsieur Ted, nous
vous attendons pour agir. Vous nous débarrasserez
de Maud et nous pourrons peut-être rentrer
dans les bonnes grâces du Vieux.
Dans ce cas, nous ne vous oublierons pas.

Olga et Edgar Ravelly.

[...].

→ 762,1 mètres : carton :
[Edgar].

*- Nous allons vous aider
à vous venger.*

[Pendant toute la scène, l'actrice incarnant Olga regarde brièvement vers la caméra à plusieurs reprises (cf. remarque à 567,4 m)].

[reprise du détail].

→ 769,0 mètres : carton :

Deux mois après, le gouvernement donnait à Hopson une usine éloignée de toute habitation. On se mit rapidement au travail.

→ 772,8 mètres :

Un char attelé servant au transport de marchandises (des bonbonnes de gaz...) arrive dans le plan par la gauche, vers la porte vitrée d'une usine ou une manufacture traditionnelle en fond de plan.

→ 774,3 mètres :

Plan jusqu'à hauteur de poitrine, en légère plongée, de Mathus en blouse blanche, un mouchoir sur le nez, versant le contenu fumant d'un bocal dans un autre (réaction, fumée). Toute la table est emplie de fumée ressemblant à celle que produit l'azote liquide (peut-être un peu plus lourd). Contrastant nettement avec le style général du film jusqu'à ce moment, l'éclairage extrêmement tranché venant depuis la gauche fait ressortir la table blanche, les produits et le personnage en blanc sur un fond presque entièrement noir, le reste de la salle étant noyée dans l'obscurité quasi-totale.

→ 780,7 mètres :

Même chose mais en plan américain frontal. Quelques vagues objets non-identifiés sur la petite table de travail, décor très chiche mais beaucoup de fumée⁴³⁵. Juste quelques petits spots dans le fond tout noir. Mathus jette son mouchoir, relit son carnet de notes d'un air préoccupé (bref coup d'œil caméra en 782,9). Quelques ombres⁴³⁶ très difficiles à voir circulent dans le fond ; lorsque Mathus quitte le champ par la gauche, on distingue mieux d'autres personnes à l'arrière-plan affairées à quelque travail et, dans le haut de l'écran, on voit pendre des objets qui pourraient être des masques (les verres pour les yeux font quelques reflets).

→ 784,7 mètres :

Dehors. L'extérieur de l'usine est assez pittoresque et le rendu est tout sauf hautement technologique (murs aux pierres rondes, grandes vitres : un bâtiment dont le type se situe entre la grange, l'entrepôt, la manufacture ou l'usine du XIX^e siècle). Hopson arrive dans son élégante voiture et salue les ouvriers qui transportent des bonbonnes (il a un habit de ville ; les autres portent des habits typiques d'ouvriers : béret, veston et pantalon de travail). Panoramique sur la gauche quand Hopson se dirige vers l'entrée à porte vitrée. Il salue encore un ouvrier et flatte le cheval (char attelé à deux roues, en bois ; tout est très rudimentaire).

⁴³⁵ Pour pallier le manque de moyens ?

⁴³⁶ *A priori* deux personnes.

→ 790,8 mètres :

Mathus dans le laboratoire⁴³⁷ de cette usine désaffectée, plan à mi-jambes. Il est au milieu, en blouse blanche et tient à la main un rouleau ou quelque chose qui ressemble à un bâton de dynamite (une des « fusées », voir plus loin). Une bonbonne de gaz sur la gauche devant une table de travail encombrée de papiers ; derrière, une armoire surmontée de quelques gros livres ou cartons et de quelques objets difficiles à identifier ; au fond, une porte à double battants ; à droite, un bureau sur lequel traînent quelques lettres et papiers épars, un téléphone, une éprouvette et quelques petites bonbonnes (qui pourraient faire penser à des obus d'après leur forme, env. 30-50 cm) ; à l'arrière, un tableau électrique⁴³⁸.

Un autre scientifique en blouse blanche et Hopson en habit de ville arrivent par la porte en arrière-plan. L'autre homme tend une blouse à Hopson, qui ne la met pas, et va saluer Mathus. Celui-ci lui montre deux fusées.

→ 800,4 mètres : carton :

[Mathus se frotte les mains, l'air content]

*- Comme nos ennemis pourraient
découvrir le secret de nos vapeurs
rouges, j'ai cherché le moyen de
les rendre inoffensives si, par
malheur, ils les employaient.*

→ 805,2 mètres :

Même plan qu'en 790,8 m.

→ 808,2 mètres : carton :

[Mathus].

*- Eh oui, Maître, j'y ai passé
trois nuits, mais j'ai trouvé !*

→ 811,0 mètres :

Version en plan américain des plans précédents. Recadré sur Hopson à droite, Mathus au milieu, et la table de travail à gauche (le bureau est évacué). On distingue plus nettement des éprouvettes sur un porte-éprouvette sur la table, une plaque de verre. Gestes explicatifs : il va lui montrer.

Hopson met un masque semi-fermé en toile qui lui arrive sous la mâchoire et qui est retenu derrière la tête par un élastique ; petits trous devant la bouche (filtre ?) ; deux plaques carrées pour les yeux ; il est toujours en habit de ville.

Mathus enfle un masque de toile entièrement fermé, protégeant aussi la gorge, avec une protubérance en toile rectangulaire sur la bouche qui pourrait faire penser à un filtre. Large vitre rectangulaire à la hauteur des yeux.

Mathus verse un liquide fumant sur la table puis il semble allumer un feu de bengale ressemblant à un vésuve ; fumée et étincelles, tous deux regardent. L'expérience est finie, il y

⁴³⁷ Le 3^e laboratoire depuis le début du film.

⁴³⁸ Il s'agit peut-être d'un tableau de commandes, mais comme l'utilité n'en est pas démontrée, nous avons préféré mentionner cet accessoire de décor comme un tableau électrique.

a moins de vapeur, Mathus balaie les restes avec son masque qu'il vient d'enlever. Geste démonstratif de la main, il regarde Hopson.

→ 825,8 mètres : carton :
[Mathus].

- Et voilà, il n'y a plus de danger !

→ 827,7 mètres :

Reprise à la fin du plan de 811,0 m. Hopson baisse son masque autour de son cou, et semble sermonner Mathus (index tendu et mouvements de la main gauche typiques), il a l'air très sérieux ; par son sourire, Mathus cherche à le rassurer.

Pendant que Mathus range des affaires dans l'armoire, Hopson passe sa blouse.

→ 836,9 mètres : carton :

A force de supplications,
Edgar avait réussi à se
faire engager par son oncle
comme contremaître dans
la nouvelle usine.

[suite non-détaillée jusqu'à 904,6 mètres ; seuls les cartons ont été relevés précisément].

[850,5m : Hopson repart dans sa belle voiture avec chauffeur, Mathus sur un cheval en habit de ville. Ted rôde près de wagons de mine. Il rejoint Edgar ; celui-ci est en blouse blanche ouverte sur un habit de ville, les mains dans les poches. Les deux hommes vont parler dans une baraque, près des wagonnets. Ils ont manifestement l'air de comploter ; Edgar explique quelque chose par mime, et écrit une lettre⁴³⁹ :].

→ 869,4 mètres : carton
[lettre d'Edgar à Olga]

Ma chère Olga,
Nous allons « travailler ». De ton côté, voici
un renseignement utile. L'elaps serpent
corail est toujours attiré par le corps humain.
C'est Ted qui m'apprend ça. Il y en a un
dans le laboratoire du vieux, près de la
chambre du gosse. C'est compris ?..
On t'embrasse.

[...].

[879,1m : Plan d'une salle comprenant sur la gauche des tuyaux de gaz et une vanne, ainsi qu'une double porte sur la droite. 883,5m : Edgar explique quelque chose concernant

⁴³⁹ Ce n'est pas la même écriture que dans la lettre qu'Olga et lui avaient écrit conjointement à Ted ; c'est donc Olga qui avait pris alors l'initiative sur ce plan-là.

l'ouverture et la fermeture des tuyaux, et le compteur de pression ; l'idée est d'y fixer un tuyau souple, qu'ils feront passer par la porte à doubles-battants (Edgar mime tout le plan pour l'exposer)].

→ 887,4 mètres : carton :

- Je ferai passer le tuyau par là.

[890,3m : Ils entrent par cette double porte qui est celle du fond du laboratoire (cf. 790,8m). Edgar fait des gestes qui miment les gaz qui se répandent, puis la suffocation ; il fait aussi un geste qui explique que les volets auront été bloqués de l'extérieur].

[Les deux hommes ressortent du labo contents de leur mauvais coup ; tout du long, Ted mâche quelque chose –certainement du tabac à cette époque- ; air de mauvais garçon même s'il est de nouveau habillé plus chic qu'au Mexique, mais différemment d'à son arrivée)].

FIN 2^{ème} BOBINE À 904,6 MÈTRES.
DÉBUT 3^{ème} ET DERNIÈRE BOBINE À 904,6 MÈTRES.

[reprise du détail].

→ 904,6 mètres : carton :

Quelque temps plus tard...

→ 906,2 mètres :

Ouverture par un carton noir de la gauche sur la droite. Mathus debout à gauche testant des solutions dans des récipients et Hopson assis au bureau à droite, de dos (la caméra est dans la même position que dans le plan où Edgar et Ted entrent⁴⁴⁰, décalée sur la gauche par rapport au 1^{er} plan du laboratoire⁴⁴¹ ; le tableau électrique est centré au fond cette fois, et on voit la fenêtre en arrière-plan du bureau d'Hopson).

→ 909,2 mètres :

Edgar et Ted arrivent derrière les volets de la fenêtre.

→ 911,9 mètres :

Hopson se lève et va voir ce que fait Mathus ; les deux hommes sont en blouse blanche boutonnée. Mathus verse un produit dans une éprouvette qu'il montre à Hopson ; à l'arrière-plan, les deux malfrats regardent dans la pièce par la fenêtre en écartant les volets.

⁴⁴⁰ Il doit s'agir du plan qui suit celui de 890,3 mètres ; n'ayant pas consigné précisément cette information lors du relevé à la Cinémathèque Française, nous préférons la laisser en suspens.

⁴⁴¹ 790,8m.

[brève fin du détail].

[920,6m : les deux malfrats barricadent les volets de la fenêtre].

[reprise du détail].

→ 932,2 mètres :

Plan à mi-jambes d'Edgar dans la salle des tuyaux (cf. 879,1m) ; il écoute à la double porte sur la droite puis coupe le téléphone. Air inquiet.

→ 939,7 mètres :

Plan rapproché jusqu'à la taille, on le voit couper (d'autres ?) fils. Il a toujours l'air inquiet du personnage qui fait un mauvais coup et a peur d'être surpris.

→ 943,1 mètres :

Retour au plan mi-jambes. Pose un long tuyau mou sur le réseau de tuyaux en fer.

→ 947,0 mètres :

Plan rapproché à poitrine. A l'aide d'une clef anglaise, Edgar dévisse un bout de tuyau de fer qui se situe sous ce qui semble être le compteur de pression ; il y fixe le tuyau souple.

→ 953,4 mètres :

Même plan américain / mi-jambes. Edgar amène le bout du tuyau vers la porte à doubles battants ; il regarde par le trou de la serrure.

→ 957,3 mètres :

Plan à l'iris en forme de trou de serrure sur Mathus assis à la table de travail et Hopson debout au deuxième plan, le tableau électrique au fond⁴⁴².

→ 958,5 mètres :

Gros plan sur le haut du corps et la tête d'Edgar ; il trafique la serrure, puis fait un trou dans la porte où il fixe l'autre bout du tuyau souple.

→ 964,1 mètres : carton :

Au même moment, à Paris,
Olga, décidée à agir, dînait
chez Maud.

⁴⁴² Voir notre note au plan de 989,7 m concernant l'invraisemblance spatiale.

→ 967,1 mètres :

Table à manger ou de salon ronde dans un salon bourgeois. A droite, Olga qui se tient accoudée (affalée) sur la table, au centre le petit André, et en arrière-plan, Maud qui s'approche. Elle offre une cigarette à Olga et en prend une. André a la tête posée sur une main, l'air de s'ennuyer fortement.

Un domestique arrive. Les femmes fument (encore une fois, plusieurs coups d'œil caméra d'Olga).

Fermeture carton noir de droite vers la gauche.

→ 975,9 mètres :

Retour au gros plan (plutôt plan rapproché...) sur le haut du corps d'Edgar, penché sur la serrure.

→ 977,6 mètres :

Plan mi-jambes sur Edgar, le tuyau est accroché.

→ 979,5 mètres :

Gros plan sur l'épaule et le visage d'Edgar, ainsi que sur le compteur et la molette du tuyau d'arrivée du gaz. Il ouvre celle-ci (toujours en surveillant derrière soi). L'aiguille monte lentement. Il ouvre une autre molette à gauche hors-champ. L'aiguille dépasse le seuil critique.

→ 987,4 mètres :

Très gros plan du compteur. L'aiguille a dépassé le trait indiquant « DANGER » (en-dessous est indiqué en plus petit « KILOGRAMMES » et encore en-dessous « Manomètre métallique »).

→ 988,5 mètres :

Gros plan visage d'Edgar sur la droite ; molette en haut à gauche et compteur en bas à gauche. Air effrayé (?) d'Edgar, il quitte le champ (on ne voit plus que le gros tuyau horizontal d'arrivée du gaz comportant le compteur, surmonté de trois tuyaux plus fins équipés chacun une molette).

→ 989,7 mètres :

Plan du laboratoire presque équivalant à la première occurrence (mi-jambes, double porte au fond, mais tableau électrique un peu plus de profil)⁴⁴³.

Les deux savants sont penchés sur la table de travail. Mathus enlève sa veste et se retrouve en gilet. Les gaz commencent à sortir par le trou de la serrure. Mathus s'en aperçoit et s'affole en avertissant Hopson ; celui-ci semble être plus calme et lui indique l'armoire ; il met sa main devant son nez, les yeux exorbités.

⁴⁴³ On peut ici constater que les plombs sont à côté de la double-porte ; le plan subjectif à travers la serrure (957,3m) est donc invraisemblable spatialement.

→ 993,8 mètres :

Plan de biais sur la double-porte. Jet de gaz projeté dans la pièce ; en arrière-fond, quatre bonbonnes de gaz et un bout du tableau électrique sur la droite. Aussi un peu de fumée qui semble provenir du bas de la porte...

→ 995,2 mètres :

Retour au plan mi-jambes. Les deux savants sont de dos, ils ont revêtu leur masque et se dirigent vers la double-porte.

→ 995,7 mètres : carton :

- *La porte !*

→ 996,8 mètres :

Même plan de gaz projeté à travers la double-porte. Mathus d'abord puis Hopson arrivent près de la porte, aveuglés par les gaz. Grandes gestes des bras de Mathus, panique.

→ 998,6 mètres :

Gros plan sur le haut du corps d'Edgar qui regarde par le trou de la serrure. Il se retourne lentement et regarde par en-dessous vers l'arrière, presque œil caméra (ambigu).

→ 999,2 mètres :

Plan plus large du laboratoire, donnant sur le bureau en centre-droite et la fenêtre à droite, tableau électrique au fond et les deux savants se débattant sur la gauche de celui-ci. Hopson tire Mathus vers la fenêtre pendant qu'il s'empare du téléphone sur son bureau. Mathus ouvre la fenêtre et tambourine sur les volets bloqués (ils ont leur masque et Hopson sa blouse ; le gaz entre toujours par la serrure). Mathus fait de grandes gestes des mains pour montrer qu'ils sont coincés (panique). Il se dirige vers la porte et Hopson à nouveau lève le doigt dans un geste d'avertissement.

→ 1003,8 mètres :

Encore plan d'Edgar à la serrure.

→ 1004,6 mètres :

Les deux savants sont devant la porte (presque même plan qu'en 993,8). Gestes de désespoir devant la serrure ; Mathus essaie de la toucher, retire la main comme s'il s'était brûlé. Hopson qui est derrière lui tout à droite de l'écran, l'encourage –expression des mains- mais ne tente rien lui-même.

→ 1006,3 mètres :

Encore plan d'Edgar à la serrure, légèrement plus large (dans toutes ces scènes, Edgar dissimule le tuyau souple de son corps).

→ 1007,2 mètres :

Plan large de la salle des tuyaux où se trouve Edgar. Hors-champ, il tire sur le tuyau souple, ce qui arrache celui-ci de sa base. Les gaz se répandent dans cette pièce-ci aussi.

→ 1009,4 mètres :

Retour plan 1006,3 sur Edgar. Il se retourne, et est terrifié par ce qu'il voit hors-champ (sur notre gauche), il porte la main à sa casquette, le visage horrifié.

→ 1011,3 mètres :

A nouveau plan des tuyaux et du gaz qui s'échappe, léger effet d'iris sur les bords.

→ 1012,0 mètres :

Retour à Edgar figé dans l'horreur. Il sent qu'il commence à suffoquer, sort un mouchoir et se l'applique sur le nez.

→ 1013,9 mètres : carton :

Ayant trouvé une issue,
l'énorme pression se
faisait à chaque seconde
plus violente.

→ 1017,3 mètres :

Edgar est près des tuyaux et derrière le gaz qui fuit de gauche à droite, il tente de poser la main juste sous le compteur sur l'embout d'où s'échappe la nuée toxique.

→ 1017,8 mètres :

Retour dans le laboratoire près de la double porte (plan 993,8). Mathus se rue sur la serrure, et s'aperçoit (rapide indication du doigt d'Hopson) du trou qui a été fait juste à côté (Hopson le suit, sur la droite). Gestes rapides des mains qui pourraient signifier qu'il a compris qu'on leur en veut.

→ 1019,6 mètres :

Edgar, un mouchoir sur la figure, tente de fermer les molettes des tuyaux. Il étouffe trop et sort par l'avant à gauche du plan.

→ 1022,8 mètres :

Ouverture carton de la gauche vers la droite. Dans le salon de Maud, la table est sur la droite à moitié hors-champ, et on voit cette fois la porte sur la droite.⁴⁴⁴ Maud remet le col d'André,

⁴⁴⁴ Le danger ira de gauche à droite, d'où notre insistance sur ces occurrences.

Olga arrive sur la droite. Elle cajole l'enfant qui a toujours l'air aussi apathique. Olga ouvre la porte et entre la première dans la salle attenante, suivie des deux autres.

→ 1030,0 mètres :

Plan large. Pièce très sombre, fenêtre se détachant très clairement au fond. On distingue diverses fioles et autres objets sur une étagère à droite, un bureau au milieu, une porte sur la droite. Malgré la pénombre, on voit qu'il s'agit d'une petite salle qui ressemble à un laboratoire d'appoint à domicile⁴⁴⁵. Olga regarde très attentivement toute la pièce. André lui fait un baiser de bonne nuit.

→ 1034,4 mètres : carton :
[Olga].

*- Je reste jeter un coup d'œil
ici, toutes ces curiosités me
fascinent.*

→ 1037,4 mètres :

Retour au plan précédent. Maud et André sortent par la porte de droite.

→ 1038,7 mètres :

Plan général assez large toujours. La chambre d'André. Très sombre également, sauf un petit coin de fenêtre sur la droite. Maud et André entrent par la porte dans la gauche du cadre. Lit au centre de la pièce, pris légèrement de biais. Maud allume la petite lampe du bureau, effet légèrement plus clair.

→ 1043,6 mètres :

Plan américain. Air de manigance d'Olga restée au milieu des récipients divers. Elle sort de sa poche la lettre d'Edgar et la lit à la lumière de la lampe de bureau, près d'une petite cage étiquetée « Elaps serpent corail ».

→ 1046,1 mètres :

[lettre d'Edgar déjà vue précédemment : 869,4m].

→ 1049,2 mètres :

Retour à l'image fin 1043,6 m. (lorsqu'Olga se déplace de la gauche sur la droite, on découvre des cochons d'Inde).

→ 1052,0 mètres :

Gros plan sur la cage et son habitant, pris à 180°. Le visage d'Olga apparaît derrière la vitre, éclairage fortement contrasté qui fait ressortir son visage et la tête ainsi qu'un bout de corps

⁴⁴⁵ Voir les indications données dans la lettre-carton en 869,4.

du serpent. Elle plisse les yeux, puis glisse son regard en coin à gauche (c'est-à-dire en direction de la chambre d'André, puisque nous sommes à 180° par rapport aux plans de présentation qui resteront dominants par la suite).

→ 1054,8 mètres : carton :

L'elaps serpent corail.

→ 1056,7 mètres :

Même plan que précédemment, son visage sort du plan alors que le serpent se met à bouger.

→ 1059,7 mètres :

Retour au plan de la lecture de la lettre... Olga se redresse, elle a toujours un air de conspiratrice.

→ 1060,9 mètres :

Maud a fini de border l'enfant, elle sort par la gauche.

→ 1064,4 mètres :

Dans l'usine. Gaz qui s'échappent d'une sorte d'énorme « cheminée » au centre d'une salle (la même cheminée qui devait être derrière Mathus à 780,7m, car il y a aussi des masques pendus à celle-ci). Les ouvriers paniqués courent se munir de masques⁴⁴⁶.

→ 1073,2 mètres :

A l'extérieur, des conteneurs de métal non-identifiables (bonbonnes géantes ?). Du gaz partout, et deux ouvriers qui sortent en courant, gestes paniqués (encore une autre sorte de masque ; visiblement le même modèle que le dernier à deux yeux ronds, mais en plus foncé). D'autres les suivent ; ils portent leurs mains à la gorge, gestes d'étouffement⁴⁴⁷.

→ 1076,0 mètres :

Edgar à l'intérieur devant la « cheminée », mouchoir sur le nez.

→ 1078,0 mètres :

Les deux savants sont toujours bloqués dans leur laboratoire (les gaz n'entrent plus...), ils tentent d'enfoncer la porte.

→ 1079,1 mètres :

A l'extérieur, Ted examine la voiture du professeur. Mouvement de corps : surprise.

⁴⁴⁶ Sortes de cagoules à deux yeux ronds et renforcement de tissu blanc sur la bouche ; une 3^e sorte après les deux différents des deux savants.

⁴⁴⁷ Voilà qui remet en question l'efficacité des masques.

→ 1080,9 mètres :

Plan général de l'usine cernée par les gaz. Gens qui fuient.

→ 1082,4 mètres :

Ted saute par-dessus la voiture et court vers la gauche.

→ 1083,1 mètres :

A un carrefour. Edgar arrive de la gauche, Ted du fond. Les deux ont l'air complètement affolés. Edgar explique la situation à Ted.

→ 1089,0 mètres :

*- Le tuyau a lâché !
Tout va sauter !*

→ 1091,1 mètres :

Retour au plan précédent. Panique complète, quelques bancs de gaz, Edgar enlève sa blouse blanche et les deux malfrats s'enfuient.

→ 1096,2 mètres :

Plan aux hanches. Les deux savants coincés dans le laboratoire essaient toujours d'enfoncer la porte⁴⁴⁸, qui cède finalement ; ils sortent dans l'épais brouillard.

→ 1100,2 mètres :

Ted et Edgar prennent place dans la voiture d'Hopson.

→ 1101,5 mètres :

Les deux savants arrivent dans la salle des tuyaux.

→ 1103,0 mètres : carton :

*- Sauvons-nous, maître !
5000 atmosphères de pression !
Dans quelques minutes
l'usine va sauter.*

→ 1106,7 mètres :

Nouveau gros plan sur le compteur qui indique plus de 1500.

⁴⁴⁸ Rare cas où Hopson aide physiquement.

→ 1107,6 mètres :

Même plan vers les tuyaux, Mathus essaie de bloquer l'échappement de gaz mais la pression est trop forte ; ils sortent.

→ 1108,6 mètres :

Plan rapproché du haut de la « cheminée » avec les masques accrochés aux barrières et les gaz qui s'échappent en arrière-plan. Les deux savants longent la cheminée en tentant de se frayer un chemin à travers les gaz ; ils descendent péniblement les escaliers.

→ 1117,2 mètres :

Plan large. Ils sont parvenus en bas et courent vers la droite.

→ 1117,9 mètres :

Léger effet d'iris dans les bords sur Ted et Edgar qui sont dans la voiture (la caméra est derrière eux face à la route). Ils se retournent, gestes et visages horrifiés.

→ 1120,5 mètres :

Léger effet d'iris ; même plan large que précédemment de l'usine entourée par les gaz [à 1080,9 mètres]. On voit Mathus et Hopson en sortir ; Hopson masqué regarde vers l'arrière, Mathus l'entraîne.

→ 1125,7 mètres :

Ils arrivent à l'emplacement de la voiture et voient qu'elle a été volée. Les gaz les rattrapent, Mathus rabat son masque, ils fuient.

→ 1129,5 mètres :

Olga est dans le laboratoire intermédiaire que nous avons vu précédemment. Maud lui montre ce qui semble être une petite cage de verre.

→ 1130,9 mètres : carton :
[Maud].

*- Je vais faire servir le café
dans la salle à manger.*

→ 1133,0 mètres :

Même plan plus large des deux femmes. Olga attend que Maud soit sortie, hésite un peu, puis ouvre la porte de la chambre d'André.

→ 1139,2 mètres :

Gros plan sur le visage d'André endormi.

→ 1140,1 mètres :

On retourne au plan de 1133,0 mètres. Olga se dirige vers la cage du serpent en regardant autour d'elle de façon stressée. Elle fait tomber le dessus de la cage, elle a peur du reptile.

→ 1145,4 mètres :

En plongée, gros plan de la cage avec le serpent à l'intérieur.

→ 1146,0 mètres :

Retour à la fin du plan d'avant ; Olga se tient la joue et regarde, effrayée.

→ 1147,1 mètres :

Autre plan de la cage, nous voyons une moitié de pot et un bout d'une autre cage de part et d'autre. Le serpent sort lentement, léger panoramique vertical pour suivre sa progression.

→ 1156,1 mètres :

Maud dans le salon avec un domestique qui apporte le café. Même cadrage sur la porte de droite que précédemment lors du premier passage dans le laboratoire intermédiaire (et non *pas* celui de la présentation de la salle).

→ 1158,1 mètres :

Plan très sombre d'Olga devant la porte qui donne sur le salon, mouvement de sortie.

→ 1158,9 mètres :

Dans le salon, Maud se dirige vers cette porte. Olga l'ouvre au même moment et esquisse vite un faux sourire. Air tout de même très tendu dans le dos de Maud, elle regarde avec inquiétude vers la porte contre laquelle elle est appuyée. Les deux femmes prennent le café, air tendu et faussement affable d'Olga.

Fermeture carton au noir de droite vers la gauche.

→ 1165,6 mètres :

Plan large de l'usine, toujours fumante.

→ 1167,3 mètres :

Devant des buissons, plan à hauteur de taille des deux savants (Hopson à gauche, Mathus à droite) qui arrivent par la gauche de l'image. Hopson a une blouse blanche mais pas de masque, Mathus est en habit et a gardé son masque. Posture paternelle et air effaré d'Hopson ; Mathus enlève son masque.

→ 1169,6 mètres : carton :

A vingt kilomètres de toute habitation, impossible de trouver du secours.

→ 1172,2 mètres :

Les deux savants sont vus de dos devant l'usine, plan large. Hopson a la main droite relevée en un geste emphatique pour désigner la catastrophe.

→ 1172,9 mètres :

Retour au plan devant les buissons, même geste emphatique d'Hopson qu'au plan précédent ; il a l'air résigné et a un hochement de la tête en direction de l'usine ; terreur de Mathus devant l'ampleur du désastre (lui a-t-on fait la leçon ?...).

→ 1175,8 mètres :

Dans le laboratoire intermédiaire chez Maud, plan large.

→ 1177,0 mètres :

Plan rapproché en plongée sur le serpent au pied de l'armoire en verre qui contient divers récipients.

→ 1178,1 mètres :

Plan d'Olga à hauteur de poitrine ; elle boit un petit verre de liqueur, souriante.

→ 1178,7 mètres :

Le serpent a passé sous le meuble de verre, il est désormais près du chambranle de porte de la chambre d'André. Panoramique, il évolue le long de la porte.

→ 1182,6 mètres :

Plongée encore plus forte et gros plan sur la tête du reptile qui passe dans l'entrebâillement.

→ 1185,1 mètres :

Iris rond sur Hopson qui a les yeux écarquillés. Il prononce quelque chose, difficile de déterminer quoi.

→ 1185,9 mètres :

Plan précédent des deux savants devant les buissons (plan à hauteur de hanches toujours). Hopson sort quelque chose de sa poche et le montre à Mathus.

→ 1186,8 mètres :

Gros plan de main tenant une boussole.

→ 1187,6 mètres :

On revient au plan d'avant. Hopson, l'air terrifié, pointe du doigt en avant.

→ 1188,6 mètres : carton :

[Hopson]

*- Regardez, le vent prend
la direction du nord !
Dans moins d'une heure,
les gaz seront au-dessus
de la ville !*

→ 1192,4 mètres :

Plan de côté de l'usine, les wagonnets de mine et leurs bonbonnes en 1^{er} plan. L'usine « fume » toujours.

→ 1193,9 mètres :

Retour au plan des deux savants devant les broussailles. Hopson fait un geste de la main vers la droite pour indiquer le sens du vent et donc la marche des gaz ; mouvement du corps de Mathus qui se tient une joue d'une main, catastrophé.

→ 1194,6 mètres :

Plan en contre-plongée de l'usine qui fume.

→ 1195,4 mètres :

Toujours devant les broussailles, Hopson se tient la tête d'une main (tête baissée) et Mathus a les mains croisées, l'air égaré. Soudain, il a une illumination, se tourne vers Hopson et fait de grands gestes contre sa poitrine pour se désigner lui-même.

→ 1196,7 mètres : carton :

- Mes fusées !

→ 1197,9 mètres :

Même plan de broussailles. Mathus veut partir en courant, Hopson essaie de le retenir mais n'y parvient pas ; il a peur pour son assistant.

→ 1200,3 mètres :

Mathus se glisse dans les ruines de l'usine ; il est alors sans masque.

→ 1202,0 mètres :

Plan large de l'usine. Il y a moins de gaz, mais une explosion se produit à la base de la cheminée.

→ 1202,4 mètres :

Plan plus large de l'usine, la cheminée s'écroule, des ouvriers fuient encore.

→ 1204,4 mètres :

Plan depuis la base de la cheminée, des bouts de briques et de pierres à terre. On voit des ouvriers fuir au loin, et l'un d'entre eux tomber.

→ 1205,1 mètres :

La double-porte du laboratoire est au centre du plan, éventrée ; des bonbonnes et le tableau électrique à droite versé presque à l'horizontale. Mathus arrive à travers les gaz en fond de plan, il a remis son masque.

→ 1206,9 mètres :

Plan sur l'armoire, sur le côté de laquelle on voit mieux cette fois une règle et une équerre suspendues. Beaucoup de gaz au premier plan. Mathus se rue sur l'armoire et prend six de ses précieuses fusées. Plan à une hauteur se situant entre la taille et les hanches.

→ 1210,3 mètres :

Même plan que précédemment sur la double-porte éventrée. Mathus sort avec ses fusées, progressant toujours avec difficulté.

→ 1212,9 mètres :

Plan général. Mathus sort par une partie non-identifiable de l'usine (ruines, sorte de vieille citerne à rivets en très mauvais état, etc.).

→ 1215,4 mètres :

Devant les broussailles, Hopson est assis et prend des notes sur son calepin.

→ 1216,2 mètres :

Toujours dans le même espace de l'usine, plan rapproché de Mathus qui est maintenant coincé dans un cul de sac, il se hisse sur un rebord...

→ 1218,6 mètres :

... et sort à travers un éboulement de mur. Plan rapproché, il porte toujours son masque.

→ 1222,3 mètres :

Retour sur Hopson. Il a un mouvement de surprise quand il aperçoit Mathus hors-champ, venant de droite ; celui-ci se précipite avec ses fusées, surexcité et décoiffé (il n'a plus son masque).

→ 1224,8 mètres : carton :
[Hopson].

*- D'après mes calculs, en faisant vite
il nous reste peut-être une chance !*

→ 1227,4 mètres :

Même plan qu'avant. Mathus est grave, il dit quelque chose probablement en rapport avec le brouillard mais que nous ne pouvons déterminer en l'absence de cartons.

→ 1228,5 mètres :

Image d'un brouillard épais passant devant les arbres de droite à gauche. Panoramique.

→ 1233,2 mètres :

Même plan qu'avant devant les broussailles... Air toujours sérieux et volontaire de Mathus.

→ 1235,2 mètres : carton :
[Mathus]

*- Il faut que je traverse le nuage
de gaz pour placer efficacement
mes fusées.*

→ 1238,2 mètres :

Sans changement de plan. Mathus part en courant, Hopson n'a pas le temps de le retenir, et prend un air que nous verrions plus dubitatif qu'inquiet.

→ 1240,2 mètres :

Plan d'épais brouillards, toujours devant arbres et toujours de droite à gauche. En revanche, cette fois le panoramique va de gauche à droite.

→ 1243,5 mètres :

Mathus se dirige vers les écuries où était aussi parquée la voiture. Plan relativement général de l'endroit, mais plus resserré que dans le cas de la voiture.

→ 1244,4 mètres :

Hopson grimpe sur la colline et sous les pins, se juche sur un promontoire pour voir la scène.

→ 1246,3 mètres :

Mathus sort à cheval de l'écurie, son masque sur la tête et les fusées sous le bras gauche.

→ 1247,8 mètres :

Images d'épais brouillards. Ceux-ci vont de droite à gauche comme précédemment, sans panoramique.

→ 1248,9 mètres :

Plan large dans la chambre d'André. L'enfant dort.

→ 1249,9 mètres :

Gros plan en plongée sur le serpent dans l'entrebâillement de la porte, en symétrie du plan à 1178,7m : cette fois la caméra est dans la chambre d'André. Panoramique vertical vers le bas pour filmer cette progression.

→ 1253,7 mètres :

Plan à hauteur de poitrine d'André qui dort (on ne voit que sa tête hors des draps).

→ 1254,6 mètres :

Plan large de Mathus qui arrive à cheval de la gauche au milieu du plan sur ce qui semble être une route de montagne. Masque et fusées (caméra fixe).

→ 1256,1 mètres :

Image de fumée verticale.

→ 1257,6 mètres :

Edgar et Ted de face dans la voiture, cadrage poitrine. Figures soucieuses, face à un problème sur tableau de bord semble-t-il. Fumée de droite à gauche et panoramique de gauche à droite.

→ 1258,6 mètres :

Images de brouillard, vue plus haute et plus large.

→ 1260,6 mètres :

Chambre d'André. Vue en plongée plus large, mais toujours focalisée sur le bas de la porte et le serpent ; à droite, le bord inférieur du lit et une poupée-guignol abandonnée par terre. Le serpent se glisse vers le bord du lit.

→ 1263,7 mètres :

Très gros plan du serpent passant sur le guignol en diagonale de l'écran (hanches de celui-ci en bas à gauche, tête en haut à droite) ; éclairage très contrasté qui rend le sourire et l'expression générale du guignol extrêmement morbide. Le serpent progresse toujours de gauche à droite.

→ 1267,5 mètres :

Plan un peu plus large de l'autre coin inférieur du lit devant lequel traîne un tambour d'enfant ; dans le fond du plan, le guignol au fond n'a plus rien d'effrayant, l'éclairage ayant changé. Le serpent semble vouloir passer devant l'instrument.

→ 1271,3 mètres :

Plan de face à hauteur de poitrine d'André qui dort encore.

→ 1272,1 mètres :

Le serpent s'introduit dans le lit, en passant entre les barreaux de la partie inférieure du lit.

→ 1273,3 mètres :

Iris rond. Les deux femmes bavardent toujours autour d'un digestif. Regard en biais d'Olga vers la droite.

→ 1274,4 mètres : carton :

La panne.

→ 1275,5 mètres :

Les deux malfrats sont sur un bord de route ; plan large, face à la voiture. On voit de loin qu'ils sont énervés.

→ 1277,8 mètres :

Nappe de gaz entre des rochers.

→ 1279,6 mètres :

Même plan qu'avant. Edgar voit les gaz arriver derrière eux, en avertit Ted qui est plongé dans le moteur.

→ 1281,8 mètres :

Plan rapproché à la hauteur de la voiture et des deux hommes, un épais brouillard les enveloppe (il très difficile de les distinguer). Celui-ci se dissipe un peu, on les voit faire des

gestes de suffocation (Ted a un genou à terre, Edgar est debout avec un mouchoir sur le nez). Edgar se jette sur Ted, à terre.

→ 1285,5 mètres :

Mathus à cheval, arrivant à grande allure face à la caméra (caméra sur support mobile), il porte toujours son masque et les fusées. Même route de montagne que précédemment, avec des collines en arrière-plan.

→ 1286,7 mètres : carton :

Et, se rejetant mutuellement les
responsabilités, les deux bandits
mirent leurs dernières forces à
se battre.

→ 1290,5 mètres :

Plan rapproché à hauteur de la voiture, comme avant. Encore quelques nappes de brouillard ; Edgar est penché sur Ted, il se relève en suffoquant et retombe en avant.

→ 1292,1 mètres :

Plan rapproché sur les visages et le haut du corps des deux hommes (Ted est allongé, tête contre le bas dans le plan). Ils meurent quasi en même temps.

→ 1293,8 mètres :

Plan sur les nappes de gaz qui se déplacent de gauche à droite, le panoramique suit la même direction puis s'inverse.

→ 1295,3 mètres :

Plan très large pris de loin de la route sur laquelle Mathus chevauche. Panoramique gauche-droite qui suit sa progression.

→ 1297,9 mètres :

Même type de plan qu'à 1285,5m. Caméra sur support mobile⁴⁴⁹.

→ 1299,2 mètres :

Autre plan rapproché des corps, étalés devant la voiture. Dans le fond, on voit arriver Mathus.

⁴⁴⁹ Précision non-relevée précédemment : le cheval a aussi un cache-museau masque à gaz.

→ 1300,0 mètres :

Mathus de profil sur son cheval (toujours au galop) [travelling supposé⁴⁵⁰, cf. 1301,6m], à hauteur de taille. Il regarde dédaigneusement vers le bas de l'écran et fait un geste vengeur de la main.

→ 1300,8 mètres :

Les deux bandits reposent l'un sur l'autre plus ou moins en croix ; le plan est pris en diagonale (caméra penchée vers la droite).

→ 1301,6 mètres :

A nouveau plan de profil de Mathus sur son cheval (donc travelling), mais en plan américain. Il semble injurier les deux morts.

→ 1303,1 mètres : carton :

Le brouillard se rapprochait
dangereusement de la
grande ville.

→ 1305,6 mètres :

Ouverture au carton noir, tiré en diagonale gauche-droite vers le haut. Vue de la grande ville (les coins de l'image sont légèrement à l'iris).

→ 1307,7 mètres :

Dans la chambre d'André. Gros plan sur la couverture de lit depuis l'autre côté de la barrière inférieure⁴⁵¹. Le serpent progresse sur couvre-lit.

→ 1309,1 mètres :

Toujours même image d'André endormi. Carton noir de droite à gauche.

→ 1310,1 mètres :

Panoramique gauche-droite montrant un épais nuage de gaz sur la route. Travelling avant sur la route.

→ 1312,2 mètres:

Gros plan du serpent se tortillant sur le couvre-lit.

⁴⁵⁰ Cette information n'avait pas été relevée lors du visionnage de la copie. De même, nous relevons *de mémoire* que la progression de Mathus s'effectuait de gauche à droite, mais il serait bon de vérifier cette information sur la copie-même.

⁴⁵¹ Donc du côté d'André à présent, mais ce n'est pas un point de vue subjectif puisque nous sommes sur le bord du lit et que le personnage dort.

→ 1313,5 mètres :

Plan d'André à peu près équivalent aux précédents ; le serpent monte au milieu des draps vers le visage de l'enfant.

→ 1314,2 mètres :

Les deux femmes sont toujours au salon (plan tel que celui de présentation de l'endroit, on voit toute la table). Maud va chercher quelque chose au fond de la pièce, Olga a l'air très soucieuse ; elle se lève l'air faussement détaché et regarde anxieusement vers la porte de droite. Elle s'y appuie.

→ 1321,7 mètres :

Iris rond sur le visage d'Olga qui écoute à la porte, inquiète.

→ 1322,3 mètres :

Même plan du salon qu'au paravant. Olga est dans la même position.

→ 1322,9 mètres :

Maud ouvre un placard, et dans le reflet de l'armoire voit Olga écouter à la porte. Elle se retourne lentement, l'air suspicieux.

→ 1325,4 mètres :

Iris rond sur le visage d'Olga qui écoute inquiète à la porte.

→ 1326,5 mètres :

Retour à la fin du plan devant le placard, sur Maud suspicieuse et inquiète. Elle crie le nom d'Olga, on voit le reflet de l'autre se redresser brusquement et sourire de façon gênée ; elle entre dans le champ en se rapprochant de Maud. Elle rassure celle-ci. Fermeture à l'iris.

→ 1333,2 mètres :

Plan large de Mathus de dos, à cheval sur la route ; il s'apprête à entrer dans le nuage de gaz.

→ 1333,8 mètres :

Image de la grande ville, iris sur les bords.

→ 1334,7 mètres :

Retour à image de Hopson, sur son petit promontoire sous les pins. Geste d'inquiétude.

→ 1335,5 mètres :

Forte plongée en plan large dans les gaz en contrebas sur la route ; on voit Mathus entrer dans le brouillard depuis la droite.

→ 1336,2 mètres :

Plan rapproché de face de Mathus, rideau de brouillard.

→ 1337,0 mètres :

Plan du brouillard sur la route. Léger panoramique droite-gauche.

→ 1340,7 mètres :

Léger travelling avant sur la route enfumée ; cette image est nettement plus sombre que les autres.

→ 1341,3 mètres :

Plan large ; Mathus paraît ainsi petit tout en bas à droite de l'écran, filmé à partir de la taille. Large nappe de gaz dessus et derrière lui.

→ 1343,4 mètres :

Plan d'Hopson à hauteur de poitrine, pins en arrière-plan ; il tient ses deux mains près du visage, les yeux exorbités.

→ 1344,3 mètres :

Retour au plan 1341,3⁴⁵².

→ 1345,2 mètres :

Olga s'est remise à la table du salon et boit son digestif ; Maud est en arrière-plan, un domestique lui apporte quelque chose.

→ 1345,8 mètres :

Plan d'Olga à hauteur de poitrine ; elle se lève, sans voir qu'un billet tombe de sa poche sur la table.

→ 1347,0 mètres :

Retour au plan large du salon ; Olga se dirige vers Maud au fond. Maud revient à l'avant, voit le billet sur la table, l'ouvre et est effarée.

⁴⁵² Notons au passage que dans cette courte séquence de l'entrée dans la nappe de gaz, Mathus porte un masque différent (à lunettes rondes) ; il s'agit très probablement d'un problème de raccord, puisque ce fait n'a aucune incidence narrative, et qu'il ne se retrouve plus dans le plan 1365,5.

→ 1351,4 mètres : carton

[encore une fois, le billet d'Edgar présenté à 869,4 m].

→ 1353,7 mètres :

Retour sur plan de Maud, atterrée. Olga accourt pour lui arracher le billet des mains. Les deux femmes se battent devant la porte de droite menant au laboratoire intermédiaire et à la chambre d'André.

→ 1357,4 mètres :

Gros plan à l'iris sur le visage d'André. Panoramique à l'iris à droite sur le serpent qui évolue et a maintenant atteint l'oreiller. Fermeture à l'iris, noir.

→ 1361,9 mètres : carton :

Mathus avait pris une avance
d'un kilomètre sur le nuage
pour pouvoir correctement
disposer ses fusées.

→ 1365,5 mètres :

Plan en pied du cheval monté par Mathus, de dos. Mathus jette ses fusées à terre et descend de cheval. Il enlève son masque, l'air exténué et tendu ; il ramasse les fusées et court vers la droite hors-champ.

→ 1369,4 mètres :

Il accourt vers une sorte de haie au milieu d'un bois (qui n'a pas grand-chose à voir avec le paysage sec et aride que l'on a vu précédemment), et plante ses fusées à droite dirigées contre la gauche. Air très tendu et stressé, décoiffé.

→ 1372,5 mètres :

Encore des images du brouillard, qui va de droite à gauche ; panoramique de gauche à droite.

→ 1373,5 mètres :

Plan large. Mathus est en retrait de ses fusées. Nuages blancs et étincelles.

→ 1375,5 mètres :

Dans le bois, plan d'un feu de bengale.

→ 1376,7 mètres :

Feux de bengale de type vésuve et gaz devant les pins.

→ 1377,7 mètres :

Mathus est derrière les restes de ses fusées.

→ 1378,8 mètres :

Vue de la route. Panoramique gauche-droite, restes de gaz sur la droite.

→ 1380,2 mètres :

Mathus est derrière ses fusées, il exulte.

→ 1381,3 mètres : carton :

[Mathus]

- La ville est sauvée !

→ 1382,8 mètres :

Retour au même plan qu'avant.

→ 1384,4 mètres :

Mathus est retourné vers son cheval laissé sur la route ; plan à hauteur de poitrine (la tête du cheval est aussi dans le cadre). Mathus arbore un air très satisfait, il embrasse son cheval.

→ 1387,3 mètres :

Les deux femmes se chamaillent devant la porte, deux domestiques sont obligés de les séparer. Maud pénètre par la porte de droite.

→ 1388,6 mètres :

Plan général du laboratoire intermédiaire que Maud traverse en courant, de gauche à droite.

→ 1389,4 mètres :

Plan général de la chambre d'André. Maud y entre rapidement.

→ 1390,8 mètres :

Gros plan de la tête d'André sur l'oreiller, le serpent arrivant sur la droite. Celui-ci longe l'épaule de l'enfant et arrive dans son cou.

→ 1391,8 mètres :

Plan général ; Maud se précipite vers André.

→ 1392,1 mètres :

Plan visage de l'enfant ; les mains de Maud arrachent le serpent ; elle penche la tête pour voir s'il y a eu morsure.

→ 1392,8 mètres :

Plan général. Maud regarde encore une fois si l'enfant a été mordu ; elle prend son oreiller, le jette sur le serpent et piétine le tout.

→ 1395,1 mètres :

Au salon, deux hommes⁴⁵³ maîtrisent Olga, l'un d'eux va téléphoner.

→ 1396,2 mètres :

Dans une chambre nettement plus claire (le lit est de biais et la porte de gauche est maintenant presque de face), Maud rassure le petit André. Cinq hommes arrivent par la gauche, traînant Olga les mains liées. Maud explique très rapidement l'affaire ainsi que la façon dont elle a tué le serpent. Celui qui semble être le chef des policiers⁴⁵⁴ est outré et menotte Olga sans attendre. (Dans cette scène, Maud et André, sur la droite, se reflètent dans le miroir du fond). Fermeture à l'iris.

→ 1409,0 mètres : carton :

Et le soir, dans la grande
ville, les habitants étonnés
purent voir...

→ 1411,9 mètres :

Ouverture à l'iris. Plan large sur un coin de rue (passants, tramway, voiture et calèche).

→ 1413,1 mètres :

Plan de brouillard, droite-gauche, devant le soleil.

→ 1416,1 mètres : carton :

... le nuage inoffensif
et qui courait vers la mer.

→ 1418,9 mètres :

Iris légèrement ovale montrant un bord de mer. Légèrement fondu au noir.

⁴⁵³ On ne sait pas de qui il s'agit, peut-être des domestiques.

⁴⁵⁴ Ces hommes sont tous en civil, mais puisqu'un des deux hommes qui avaient maîtrisé Olga a téléphoné, nous en déduisons qu'il appelait la police.

→ 1420,5 mètres : carton :

Le bonheur.

→ 1421,6 mètres :

Salon aristocratique, vue frontale typique du portrait de famille de la grande bourgeoisie au tournant du XX^e siècle. Maud est au premier plan à gauche, Hopson à droite avec le petit André sur ses genoux ; en second plan, Mathus lisant (il est situé entre Maud et Hopson) ; en arrière-plan, un buste de Marianne chapeautant le groupe. Notons que si Mathus fume, ce n'est plus le cas de Maud.

→ 1425,6 mètres :

Plan américain de Maud debout à gauche et Mathus assis dans un fauteuil à droite. Ils se sourient, il a l'air enjoué et lui tient les mains. Difficile de déchiffrer exactement ce qu'il prononce, mais il semble lui proposer le mariage car elle est ravie ; l'image se ferme par un iris au noir.

→ 1431,4 mètres : carton :

[Fondu vers le mot :]

FIN

Fondu au noir.

FIN DE LA 3^{ème} ET DERNIÈRE BOBINE À 1434,4 MÈTRES.

VII.2. CARNET 4 D'ABEL GANCE, 1915-1917.

(17,8cm x 12,3cm).

BnF, Arts du Spectacle, 4°-COL-36/34

Extraits.

Dans la mesure du possible, la ponctuation particulière d'Abel Gance a été respectée ; néanmoins, comme il est assez difficile de distinguer les tirets des virgules et les virgules des points, quelques doutes pourront subsister quant à la fidélité de notre retranscription.

Les diverses indications rajoutées postérieurement au crayon n'ont pas été prises en compte ; tous les retraits à la ligne n'ont pas été observés, même si la disposition du texte dactylographié tente de rendre au mieux celle du carnet.

Entre crochets et/ou en italique : nos remarques, résumés d'une partie de texte, ou interprétations possibles de mots difficiles à déchiffrer.

Les suites d'étoiles séparent les divers extraits.

[...].

Non paginé.

Essentiel.

Mars 1915.

Avoir un contrat de dix scénarios par an avec le Film d'Art.

Ceci est le plus important. Il me faut en effet m'assurer matériellement pour pouvoir travailler en toute quiétude.

[...].

p.3

Au 25 avril 1915. J'ai tous [*sic*] lieu de croire que pour la première fois de ma vie je vais commencer à gagner de l'argent et à sortir de cette médiocrité où sombrait le plus clair de ma valeur. [...]. = Je viens de finir mon 2^{ème} film « La Fleur des Ruines ». Je crois le résultat fort bon. - « L'Infirmière » tournée par Pouctal avec mon aide, marche merveilleusement, et je me trouve sot de ne pas avoir demandé une prime plus forte.= [considérations sur ses rémunérations et pourcentages, qu'il veut négocier à la hausse].

[...]. Je pense voir réussir mes interprètes avant longtemps – et devenir un excellent metteur en scène.

p.7

A.G. Je devrais écrire ou tout au moins pendant la guerre prendre notes sur violente polémique et satire du gouvernement, de la hiérarchie militaire, des phrases vides de nos parlementaires, Viviani en tête - et Millerand à la [queue]. – de la hiérarchie & [illisible] de l'armée- parallèle avec le siège de Toulon tenté depuis 2 ans par de vieux [généraux] et exécuté en 23 jours par Bonaparte. [...].

Sans date, mais il s'agit de la même écriture que les textes de 1915 qui suivent.

p.11

Ce qui me paraît le plus judicieux avec mon état de santé et ma difficulté de mener de pair deux gros travaux le ciné et la littérature, je devrais⁴⁵⁵ prendre ce parti [sic].

Travailler à économiser 10.000[*abréviation illisible*], puis rester un an à travailler ma littérature en pleine montagne où je reprendrais alors la santé qui me fait totalement défaut, car je ne dois pas me dissimuler mon état qui à tous points de vue me paraît grave.

=9 août 1915.

En-dessous en rouge, écriture très disharmonieuse : Ci dessus très important.

p.13

Fin septembre 1915.

[Problèmes de santé toujours]. [...] il me faut songer à m'assurer une situation de dramaturge en parallèle avec [une/ma] situation de metteur en scène, pour doubler mes émoluments [sic] et me permettre de n'être pas inconnu quand je jetterai mes grandes œuvres dans le public.

p.19

Réflexions sur le cinématographe. Je dois arriver à gagner beaucoup d'argent avec le cinématographe.

[...].

Peut-être pourrai-je parler plus tard aux hommes avec le cinématographe.

Si la santé me revient, et je veux qu'elle me revienne, je deviendrai l'instigateur et le fondateur des nouvelles Tables de valeurs selon Nietzsche (lire Emerson). J'aurai ou je trouverai le capital nécessaire pour former le noyau et la terre gravitera autour de nous. [Vingt] apôtres !xxxxxxxxxxxx⁴⁵⁶ !! me servir comme moyen de divulgation, de la science, et du cinématographe. Septembre 1915. (?)

⁴⁵⁵ Correction difficilement lisible, peut-être « cependant de ».

⁴⁵⁶ Biffé : « Huit de plus que le Christ ».

p.21

Ordre de vie

=

8 Déc. 1915. partir à Nice avec 3 ou 4 films.
du 15 Janvier au 20 Janvier. retour.
30 Janvier ou à Février 1916. avoir fini intérieurs.
15 Février au 20 Février. avoir fini montage.
20 Février. départ Suisse.
20 Avril. retour Paris.
15 Mars. recommencer au Film d'Art.

=

p.25

Lire à Nalpas.

En Février 1916, après un très gros effort dans le midi où je tourne pour le compte du « Film d'Art », deux films sensationnels « Barbe-rouge », et le « Brouillard Rouge », -je rentre à Paris et y trouve mon directeur et ami complètement changé. Que l'argent a donc de puissance !. Il me reproche d'avoir abusé de l'ami pour prendre une autorité qui ne m'appartenait pas= J'excuserais la colère contenue parce que [holie (*illisible*)]. du directeur si l'ami avait daigné réapparaître. ce qui lui donnait un beau jeu contre moi. le dernier a disparu, et je reste, encore une fois, désenchanté, l'aile basse devant cette incompréhension de mon effort. [...]. J'irai certes jusqu'au bout –et très bien- mais il y a quelque chose de cassé, et rien ne pourra remettre le rouage en place. [...].

- A.G. 1^{er} Mars 1916.

p.27

Le 12 Mars 1916 - Ce soir, je relis par hasard un carnet semblable à celui-ci écrit [*mot biffé*] Vendée au début de la guerre. [...].

Je me regarde et tout juste je me [reconnais]. Le cinématographe a développé en moi un côté d'homme cupide qui n'existait pas, et qui ira en s'accroissant si ma volonté ne remet pas ces travers... Depuis un an je suis au Film d'Art, et je n'ai pas eu depuis une pensée intéressante. [...]. Comme [c'est] difficile d'avoir plus que du talent - plus que de la patience - plus que de la force - du génie - du génie tenace [excellent ?] au génie !. [...].

A.G.

p.29

[...].

Ma fatigue est très grande, et il me reste une sorte de nervosité latente qui influe [sur] mon sommeil du fait de mon « Brouillard Rouge » que je n'arrive pas à terminer. Mais le succès viendra couronner mes effort - la santé reviendra - la guerre finira - et tout ce qui n'a pas fleuri - fleurira !.

A.G. Avril 1916.

p.33

Le dimanche 10 Avril 1916 -
invité chez M. Nalpas 24 Rue [St] Pierre.

Affectueux à mon égard, d'une délicatesse extrême - me faisant venir pour sonder le terrain quant à mes projets. Je le rassure. Il me dit toute sa confiance en moi, et l'intérêt que j'ai pour l'avenir en restant avec lui. Je veux le croire= Sa femme me produit bonne impression. Femme intelligente et simple, franche d'attitude.

=Il me dit avoir trouvé les 2 premières bobines des Brouillard [*sic*] plus intéressantes que Barbe-Rouge. J'ai peur que la suite le déçoive. Il a d'énormes projets en perspectives. L'argent brille !.. Suivons-le.

A.G.

p.43

2 Mai 1916.

Je monte au F. d'A. le « brouillard sur la ville » et de plus en plus je sens que je marche en avant. Je marche doucement il est vrai - arrêté par l'atavisme - mais ma ligne reste à peu près droite. Malheureusement cette guerre & ce ciné sont néfastes au chapitre de mon évolution. [...]. être de moins en moins le tzigane de mon propre génie – voir plus clair ce qui équivaudra peut-être à voir moins loin. Ne pas m'embarrasser des effets, mais des causes.

A.G.

10 Mai 1916. Le Brouillard de Mort⁴⁵⁷ est monté au positif provisoire, et l'impression générale reste que le film est remarquable, à tous points de vue - J'en dois augurer beaucoup de bien. [M./L.] Nalpas me paraît extrêmement satisfait. Je crains ses coupures =Il me reproche de n'être pas assez élégant - La Deuxième fois ! - J'enregistre en souriants [*sic*] = Les années passent !.

p.51

Le 27 Juin 1916. je remarque que je suis non seulement dans un état latent, mais en régression complète sur ma mentalité de 1914 [par ?] exemple - beaucoup plus créatrice et puissante. Est-ce le cinématographe ?.

Les choses pour moi ont perdu de leur relief, de leurs plans, de leurs valeurs, mes affections mêmes ont perdu de leur solidité, mes émotions de leur fraîcheur, mes buts de leur[s] élévation[s]. Est-ce aussi la guerre ?.

Je me reconnais à peine, me débattant pour vivre dans l'application embarrassée [*sic*] d'un scénario qui absorbe une part de mes forces créatrices [...]. = Vais-je essayer d'aller plus loin que les autres .?. Est-ce qu'au contraire je ne fais pas en ce moment par le chemin des affaires le pas vers les hommes qui m'empêchera de remonter plus tard ?...

~~La Zone de la mort me réclame !, Pardon ma belle conscience ! [illisible] !... Ton petit corps a besoin des jouissances de la vie... procure les.. vite vite !.~~⁴⁵⁸ ...

27 Juin 1916. A.G.

⁴⁵⁷ Voir le titre du document 4°-COL-36/600.

⁴⁵⁸ Biffé postérieurement au crayon.

p.53

Le 4 juillet 1916. je remarque l'instabilité persist^{te}, de mon direct^{eur} = très influençable, il est incapable de [re]formuler sur moi une opinion définitive = Il a peur = Cette audace mitigée ne peut conduire qu'à de déplorables résultats. Les dernières scènes de la Source de Beauté lui semblent par exemple plus que lascives !... Serai-je mûr pour l'école des vieillards ? - Je prévois que la Zone [sic] ne plaira pas.

A.G.

p.54

Début Juillet. Période de crise au F. d'A. Il s'en faudrait de très peu pour que je quitte le cinématographe. Mon intransigeance, et certaines idées étroites et paradoxales de mon directeur créent une mauvaise ambiance – la guerre & les difficultés commerciales font le reste.

Le 14 Juillet tout semble s'arranger.

p.55

16 Juillet 1916.

On annonce [en] 2^e. page du Journal la mort de Metchnikoff, tandis qu'en 1^{ère}: on vante le mérite de nos diplomates et de nos généraux = Quel grand malheur qu'une humanité semblable !.

Tandis que cet homme s'ingéniait à chercher les moyens de prolonger l'existence, la rafale de furie sanguinaire des peuples se déchaînaient⁴⁵⁹ - et les paroles présidentielles de la veille venaient d'obscurcir encore l'horizon rouge. Mais il s'était rendu compte que la guerre, une seconde [tombée ? (*raturé illisible*)] dans l'océan des temps ne ralentirait pas pour cela les progrès de la [belle ? (*raturé*)] merveilleuse machine humaine si un cerveau en déduisait la correction qui s'impose.

On dirait que l'humanité a besoin en ce moment d' [*illisible*] ses branches en coupant au besoin les plus beaux fruits pour pouvoir pousser plus forte, moins nombreuse – plus à l'aise.

//

A.G. 16 Juillet 1916.

p.59

Ligne à suivre.

Après la Zone –et un autre film rapidement exécuté- je devrai partir en Suisse me reposer - et travailler à la construction d'une pièce que [Gémies ? (*illisible*)] pourrait me jouer après la guerre. [...] = Je pense aussi que l'heure du germe d'une œuvre solide conçue et exécutée sans trop de mal - sans recherches - sans étalage de savoir- est venue. Mon enfant moral doit bientôt naître. [...].

- Je dois jeter un œil le plus déterminé sur les choses - et exercer mes grandes dispositions intuitives de concert avec les grands principes généraux de l'univers Il me faut de toutes pièces me créer mon royaume, et c'est plus difficile que d'être roi, cela,

A.G. 16 Juillet
1916

⁴⁵⁹ Biffé postérieurement au crayon.

p.61

le 27 Juillet 1916.

Tout va casser au F. d'A.

N. [M.] Nalp. malade me fait venir chez lui. Reproches amers. 2 films en 9 mois - un de manqué. Tout de ma faute. Mauvaises ventes générales. Les chiffres sont là. Le conseil en a par dessus la tête. Si je ne donne pas satisfactions [*sic*] pécuniaires avec La Zone [*sic*], je puis considérer mon engag^t. rompu ou a [*sic*] peu près....

Je vais prendre les devants, et annoncer que d'ores et déjà il le sera après la Zone. Je suis trop en possession de ce métier difficile pour avoir peur de l'avenir- =mais de l'habileté, de l'audace - et de la décision.

A.G.

Lire à M. Nalpas la page.

Non-paginé [p.63].

Le 29 Juillet 1916.

Beaucoup de choses en ces deux journées !. Et cela, plus tard, me paraîtra si petit= Je me demanderai comment j'ai pu, avec la certitude de ma force y attacher une réelle importance.

A la suite d'une conversation malencontreuse de mon directeur à la veille de mon départ pour l'exécution de la Zone de la Morts [*sic*], je demande à Ma^[me/lle ?]. Brabant mon ingénue de ne signer contrat qu'à la condition expresse de tourner dans mes films. Refus de la direction. Rupture. « J'arrête le scénario ! » - dit-on d'une façon péremptoire. Je prends ma serviette et je vais humer l'air plus frais de l'indépendance [...].

Non-paginé [p.65].

Le 5 août 1916. [...]. J'en souris, même sans amertume tellement je vois maintenant l'impossibilité de rester avec ce directeur houleux et féminin dans ses décisions. Quel dommage au fond !. Comme j'aurais [*sic*] vite conquis la première place. [...].

Non-paginé [p.67].

[...] étonnements successifs lorsqu'il s'agit d'établir la psychologie exacte de mon directeur. Ne venait-il pas de me dire quelques jours avant que mon [imagination] étant par trop dérégulée et fantasque je devais trouver dans les adaptations les trésors espérés - et qu'il était inutile de me fatiguer pour ne tirer en fin de compte que des scénarios de curiosité.

Aujourd'hui « Faites moi Gance, un drame social, avec grands mouvements de foules. Faites mouvoir des masses, et trouver [*sic*] de drame adéquat. J'ai bien entendu. Trouver moi-même ». [*sic*] Je crois que je serai fatigué pour cela, jusqu'à ce que je sache exactement ce qui se cache sous cette demande, sous cette versatilité, ou sous cette habileté.

A. Gance, 9 Août 1916.

Non-paginé [p.68].

Le 20 Août 1916⁴⁶⁰ je me décide à partir en Amérique.

Je propose l'idée à M. Nalp. le 21 Août. Il refuse, m'assurant que, versé dans l'auxiliaire je versé⁴⁶¹ [dans le ?] service cinématographique, et libre de mes actes.

Plus drôle que ce qui précède :

Il m'annonce qu'un américain aurait trouvé les 2 dernières parties du Brouillard supérieures même à ce qu'on fait en Amérique de mieux- De ce fait, et de d'autres [*sic*] il me demande de faire la Zone, en changeant un peu la donnée.

Non-paginé [p.75].

A propos de « Business »

Ce film conçu et exécuté pour me sortir du gros ennui créé par mon départ remis (pour la zone de la mort), est décidément le plus curieux comme histoire. [...]. Décidément je ne resterai pas au Film d'Art.

A.G.

3 septembre 1916.

Je pense, à cause des désillusions perpétuelles que ce métier apporte, renoncer dès que je le pourrai au film pour me consacrer au grand film d'Art dont je tournerai 2 par an.
Sept.1916⁴⁶². A.G.

Non-paginé [p.79].

Le 8 octobre. [...].

La faiblesse du film vient surtout de ce que, disparu de l'affiche, il disparaît presque de la mémoire - la force du théâtre vient de ce que la belle pièce redonne encore plus de joie si possible à être reliée chez soi tranquillement, ce qui permet d'en dégager les beautés que l'ambiance au théâtre masque souvent. Faire ainsi avec mes films. Les écrire très artistiquement - et les illustrer avec les photos du film, et dire sur l'écran : « Le drame de M. Gance paraîtra dans la collection... la semaine prochaine avec illustr^{ons} du film »= [...]. Belle synthèse a [*sic*] obtenir Le roman et l'écran se complétant [*sic*]. [...].

⁴⁶⁰ Année rajoutée postérieurement.

⁴⁶¹ « serai versé » ? Notre prise de note demande ici vérification.

⁴⁶² Date rajoutée a posteriori.

Non-paginé [p.81].

Rien ne serait plus néfaste à ma personnalité que de continuer à ne faire que du cinématographe. = C'est un moyen d'expression vraiment trop dépendant de la façon dont on l'interprète, et visant trop de publics divers pour s'élever à un public d'élite. = Ma voix est au théâtre - et au livre - ou peut être mieux au silence qui permettra plus tard l'éclair affirmateur - = Est-ce de l'art que cet essai continu de faire parler les gens avec les mains ?... Une fusion des deux arts serait nécessaire. L'oserai-je le premier ?..

A.G. 12 octobre 1916.

[...].

Toute réflexion faite je pense qu'au ciné je ne dois pas [m'appesantir] et [amasser] des matériaux pour un film comme j'ai fait pour la Zone : Le résultat n'est pas en proportion de l'effort. La véritable [illisible] est Business - écrit en 7 jours, et exécuté en 10. [...].

Non-paginé [p.83].

Je suis certainement et incomparablement le premier metteur en scène français. [...].

= A partir de Mater Dolorosa il y aura peut être du cinématographe en France [...].

A.G. fin octobre 1916.

Je me fais vraiment l'effet d'une pierre philosophale au cinématographe [...].

Non-paginé [p.85].

Il me faut, avec la puissante arme du cinématographe profiter de la bêtise des gens pour me permettre le luxe et le temps des loisirs.

J'ai beaucoup à travailler et ne le pourrai vraiment que lorsque ma situation sera faite au cinématographe - [d]ans 2 ou 3 ans d'ailleurs si j'échappe à la boucherie ce que je crois, je gagnerai 100000^[illisible] par an.

A.G.

Non-paginé [p.89].

Le 21 janvier 1917 à Nice je vois Charles Pathé= [...]. Je passe en tête les meilleurs metteurs en scène européens - Conseil important. Mon nom d'abord à défendre, ma notoriété à affirmer, dans mon intérêt & dans celui du F. d'A. même, m'assure-t-il. [...] Conseil de n'être pas trop difficile maintenant pour l'argent mais de l'être pour la réputation.

[quelques idées, par exemple de films pour l'après-guerre montrant la concorde entre les nations européennes].

[écriture toujours plus chaotique depuis le retour de Nice ; Gance planche sur *La Fin du Monde* et a l'idée des Etats-Unis d'Europe, etc. « Après la guerre » (concernant ses projets de pièces surtout) est une expression qui revient souvent dans ce carnet, surtout ici].

[Gance écrit depuis Les Baux en janvier 1917, le nom du lieu principal dans *La Zone de la Mort* ; au vu de la mauvaise qualité de la rédaction, nous n'avons pu pour l'instant relever sérieusement cette partie du Carnet 4].

Non-paginé [p.101].

Je rentre à Paris après une absence d'un mois dans le Midi pour la Zone de la Mort= M. Nalpas est métamorphosé. L'arbre de l'estime est décidément en pleine croissance ! [...]. [*la fin du passage est quasi illisible*].

31 Janvier 1917.

Non-paginé [p.112].

Février & Mars 1917 - je suis en plein gâchis moral. Je sens que quelque chose de beau va se briser - et j'assiste en spectateur à l'acte le plus douloureux de ma tragédie = Je ne trouve aucune indication sur ma conduite à tenir⁴⁶³. [...].

Non-paginé [p.119].

[...]. Je dois me mettre en garde contre :

Une trop grande confiance en moi qui n'a pas le défaut de me laisser inférieur aux autres, mais qui ne justifie plus mon évolution en avant.

([...] je m'enferme dans ma Tour d'Ivoire !! Folie que cela. Surtout ne pas tomber dans cette faiblesse)

Une certaine étroitesse d'esprit quand à la conception de l'amour, par le fait même que jamais envisagé complètement avec une mentalité moderne avertie.

Une paresse littéraire, et intellectuelle très [*illisible*] petit à petit que je dois combattre sans arrêt.

A.G. 12 Avril 1917.

⁴⁶³ Sentiment de désorientation et d'abattement très récurrent ; les occurrences précédentes n'ont pas été spécialement relevées, sauf si elles entraînent dans le cadre de notre recherche.

Non-paginé [p.123].

Au 28 Avr. 1917 - je vois la Zone - [taillée ?] – arrangée – remaniée - retirée par [Marius N -] [suite illisible] = C'est du Judex en moins intéressant. Tout ce qui tenait et les caractères et le côté scientifique, ainsi que la profonde psychologie de la fin a disparu - Rien qu'une structure ordinaire, un film ordinaire où on a osé même coupé [sic] deux rappels de Shakespeare⁴⁶⁴ qui ne pouvaient mieux être à leur place=

Ceci me décourage tout à fait quant au F. d. A. Je ne puis rien manifester pour l'instant. Je ne dois que prendre mes précautions pour mes plans à venir - et surtout empêcher ma [présent^{on} ?] à la fin de la Zone.

A G.

[...].

La science enlève chaque jour un mystère à la religion.

A.G.

[...].

FIN DU CARNET 4, 1915-1917.

⁴⁶⁴ Notons que dans le résumé de *La Zone de la mort*, tiré des notices explicatives du Théâtre de l'Omnia (BnF, Arts du Spectacle, 8°Rk 10152), le lien est fait à Ophélie ; nous ne pouvons bien sûr pas savoir si celui-ci était explicite ou non dans le film.

VII.3. DESCRIPTION DU JEU DE PHOTOGRAPHIES DES *GAZ MORTELS* DISPONIBLE A LA BNF.

BnF, Arts du Spectacle, 4°-ICO-CIN-6238

PHO 06238

LES GAZ MORTELS

(LE BROUILLARD SUR LA VILLE)

Film de : GANCE, Abel

France

1916

Description :

8 grands format (20,8x26,4⁴⁶⁵) numérotés de 1 à 8.

13 moyens formats (12,8x17,9) numérotés de 9 à 21.

Tous ont le sceau : « COLLECTION NELLY KAPLAN (Tous Droits Réservés) », « BIBLIOTHEQUE NATIONALE DEPARTEMENT DES ARTS DU SPECTACLE ».

Pour ce qui est des mentions manuscrites (stylo, crayon, encre), voir le détail en italique dans chaque cas⁴⁶⁶.

- Photo 1 : *Maillard. Gaz Mortels*. Portrait ovale en plan américain regard hors-champ ; photo de studio.

- Photo 2 : *Maud Richard. Gaz Mortels*. Portrait ovale de face jusqu'à hauteur poitrine, sourire ; photo de studio.

- Photo 3 : *Mathot. Gaz Mortels*. Portrait ovale en plan américain regard hors-champ ; photo de studio.

- Photo 4 : *Les Gaz Mortels*. Portrait ovale en pied de l'enfant regard hors-champ ; photo de studio.

- Photo 5 : *Keppens. Gaz Mortels*. Portrait ovale en plan américain regard hors-champ ; photo de studio.

- Photo 6 : *Doriani. Gaz Mortels*. Portrait ovale en plan américain regard hors-champ ; photo de studio.

- Photo 7 : *Les Gaz Mortels. Mathot 1914*⁴⁶⁷. Photo de plateau⁴⁶⁸. Hopson et Mathus ; dans un laboratoire, Hopson tient un serpent et Mathus l'examine.

⁴⁶⁵ Taille du support papier, en comptant les marges blanches.

⁴⁶⁶ Les ratures n'ont pas été prises en compte.

- Photo 8 : *Les Gaz Mortels*. Maillard (arrière-plan [sic]). Dans un laboratoire, Hopson en retrait sur la droite, Mathus devant une sorte de feu de bengale géant, bonbonne de gaz à l'avant [il doit être en train de faire la démonstration du contrepoison] ; tous deux portent des masques, celui d'Hopson est partiel, celui de Mathus recouvre entièrement sa tête et celui-ci est en blouse blanche.

- Photo 9 : *Les Gaz mortels*. PHO 06238(9) [« collection Nelly Kaplan » est biffé et remplacé par le sceau du département des Arts du Spectacle]. Edgar ouvre une vanne dans l'usine, il a une blouse blanche, plan américain.

- Photo 10 : *Gaz mortels* [rectangle au crayon et « 6'' » « D7 »]. Mathus sort de l'usine les bras remplis de fusées contrepoison, costume de ville. Masque englobant sur la tête. Plan américain.

- Photo 11 : *Les Gaz mortels*. Panique dans l'usine, plan général ; Edgar a un mouchoir sur le nez et une blouse blanche ; les ouvriers ont des habits de travail traditionnels et un masque englobant (pas le même que celui de Mathus, semble plus englobant).

- Photo 12 : *Gaz Mortels* [rectangles et « 6'' » « 4'' » « D9 »]. Plan en pied. Les deux savants sont coincés dans le laboratoire, du gaz passe à travers la porte ; Mathus a une blouse blanche, les deux ont des masques.

- Photo 13 : *Gaz Mortels*. PHO 06238(13) [« collection Nelly Kaplan » est tracé et remplacé par le sceau du département des Arts du Spectacle]. Eclairage très tranché sur Mathus dont on ne voit qu'un bout du tronc, le bras droit et le visage (se cache la bouche et le nez par un mouchoir), qui verse un produit sur un autre fumant ; quelques récipients traînent sur le bureau. Fond entièrement noir.

- Photo 14 : *Gaz Mortels*. Les deux savants s'acharnent à refermer la vanne que les malfrats ont ouverte. C'est Mathus qui agit, est en costume de ville ; Hopson a une blouse grise ; les deux portent leur masque. Plan américain.

- Photo 15 : *Les Gaz mortels*. Les ouvriers sortent de l'usine avec des gestes de suffocation, alors même qu'ils portent un masque. Stries de gaz⁴⁶⁹. Plan en pied.

- Photo 16 : *Gaz Mortels*. Mathus sur son cheval sortant du nuage de gaz, portant les fusées contrepoison. Plan très large.

- Photo 17 : *Gaz Mortels*. Hopson (en blouse grise-blanche, extérieur donc plus lumineux) prend Mathus dans ses bras (à moitié en fait), Mathus en habit de ville avec chapeau, air inquiet.

- Photo 18 : *Gaz mortel*. Maud et Mathus dans un parc.

- Photo 19 : *Gaz mortels*⁴⁷⁰. Plan large. Maud au milieu de deux ivrognes au Mexique (dehors sur le banc entre les chevaux, l'homme de droite lit une lettre).

⁴⁶⁷ Visiblement un problème de datation.

⁴⁶⁸ Ainsi que toutes les photographies suivantes.

⁴⁶⁹ Qui ne sont peut-être qu'une altération de la photographie, puisqu'on retrouve la même chose sur la photo 19.

⁴⁷⁰ « *Barberousse* » est biffé (rappelons que ce film-ci a été tourné parallèlement aux *Gaz Mortels*).

- Photo 20 : *Les Gaz mortels* [rectangles « C 4'' » « A 5'' » « B 4'' » « D 8 »]. Maud ivre est accrochée à Ted qui est sur son cheval ; Ted en entier, Maud en plan américain.

- Photo 21 : *Maud Richard Dans Les Gaz mortels*. Maud en plan presque américain (aux hanches), tient une colombe et a l'air de mendier.

VII.4. RÉSUMÉ DE LA ZONE DE LA MORT.

BnF, Arts du Spectacle, 8°Rk 10152

Extrait du fascicule du Théâtre de l'Omnia du 12 au 18 octobre 1917, n°615 .

Ce document abîmé et interdit de photocopie se trouve dans le Fonds Auguste Rondel. Il est possible d'en trouver un résumé presque identique dans la critique de La Zone de la Mort parue dans Le Film vraisemblablement à la sortie de ce film d'Abel Gance ; cette critique peut être consultée à la BiFi sous la cote GANCE 414-B93.

A noter que la fin du récit n'est pas la même que dans le découpage technique signé par Gance se trouvant sous la cote BnF, Arts du Spectacle, 4°-COL-36/548. A la fin de ce découpage, ce n'est pas l'astronome Pierre qui meurt, mais Giselle qui se sacrifie pour lui et Eva, afin que ceux-ci puissent continuer à servir la science.

Le roman cinématographique tiré du film, lui aussi disponible sous la cote 4°-COL-36/548, présente la même fin que le résumé ci-dessous.

Le résumé tiré du fascicule est ici retranscrit intégralement.

Le château de Primor est devenu la propriété du riche parfumeur Toffer. Il s'est fait une solitude magnifique, que partagent avec lui sa pupille Giselle et la compagne de Giselle, une institutrice de grand mérite et fort instruite : Éva Larc.

Un troisième hôte est arrivé, de qui Toffer ne souhaitait guère la venue : son jeune neveu, l'astronome Pierre Jubal. Pierre aime Giselle et il est aimé d'elle.

C'est pour Toffer, éperdument et presque sénilement amoureux de sa pupille, le plus dangereux des rivaux.

Il n'est pas, d'ailleurs, le seul à souffrir de cet amour : Éva, de son côté, aime Pierre en secret et sans espoir.

Mais, si la pauvre Éva ne peut que pleurer en silence, Toffer, lui, a le droit de chasser l'intrus. Il en use.

Pierre ne comprend rien à la fureur de son oncle. Giselle comprend... trop... mais, obligée d'attendre à Primor sa majorité, elle n'ose avertir Pierre du danger qu'elle y court, et le laissera partir sans l'inquiéter.

Cependant Toffer, malfaisant par nature, s'est fait, de Sazine, un implacable ennemi. Sazine est sorcier, ou passe du moins pour l'être. Il habite une caverne, il erre à travers le pays, cherchant des simples, guérissant parfois ceux qui se fient à lui. Les uns l'adorent, d'autres le détestent, on le menace souvent, mais nul n'a jamais pu le saisir.

En somme, il est une puissance occulte qui gêne la tyrannie de Toffer.

La justice le recherche pour quelques menus délits. Toffer n'hésite [*sic*] pas à faire cause commune avec les gendarmes et attire, chez lui, Sazine dans un guet-apens. Sazine serait pris, sans l'énergique intervention de Pierre, qui, indigné, bouscule la valetaille de son oncle et libère le sorcier.

Pierre s'en ira donc, laissant, sans y penser, un allié dans la place et un allié reconnaissant.

Le temps passe. Toffer ne peut arriver à convaincre sa pupille, qui lui marque une aversion croissante, et repousse avec horreur ses propositions de mariage. Sa majorité approche, elle le quittera, il le sait. De plus en plus affolé, il songe à réduire celle qu'il ne peut persuader :

Sizine, dans la bagarre, a perdu un ouvrage sur les propriétés des plantes, et Toffer a découvert dans cet ouvrage la formule d'une préparation qui provoque une folie temporaire.

La veille de sa majorité, Giselle absorbe, sans s'en douter, la drogue dans son café. Aussitôt, elle donne des signes manifestes d'une folie complète. En vain, Éva lui apporte les lettres de Pierre, Giselle ne peut les lire, encore moins y répondre. Pierre s'effraie de ce silence, si bien qu'Éva n'osant l'informer de l'état de Giselle prend le parti de répondre pour elle, et laisse enfin sous un nom d'emprunt, parler son propre cœur.

Mais un soir, Pierre revient. Il trouve Giselle, petite Ophélie semant des fleurs au fil de l'eau, incapable même de le reconnaître. Il rencontre aussi Éva qui, du même coup, avoue sa supercherie et son amour. Giselle est folle, Éva amoureuse ; Pierre offre à Éva un mariage d'amitié, qu'elle accepte.

Pierre et Éva sont relativement heureux, mais une lettre de Sizine apprend à Pierre que Toffer se prépare à épouser Giselle. Pierre, aussitôt, part pour Primor où Sizine l'attend. Le pays est en fête. Toffer a fait largesse à l'occasion de ses fiançailles. Pierre et Sizine enlèvent tout simplement Giselle, et pour faciliter leur fuite, Sizine allume d'un seul coup, le feu d'artifice qui devait terminer la fête. Mais il se produit un phénomène extraordinaire : Le feu d'artifice devient un véritable déluge de flammes : le village, le château, tout s'abîme dans une catastrophe effroyable, d'une magnifique splendeur.

Le lendemain, Giselle est sauvée, Pierre aussi. Éva, qui les a rejoints, s'aperçoit avec épouvante que Giselle est revenue à la raison et que Pierre n'a pas cessé de l'aimer.

Cependant une enquête est ouverte, et l'on recherche, parmi les ruines et les cadavres, les causes de la mystérieuse catastrophe. Un téléphone de campagne permet au commissaire de communiquer avec Pierre, mais ce fonctionnaire meurt au cours de son enquête, suffoqué par les vapeurs qui se dégagent des décombres.

Pierre part à son tour, laissant les deux femmes unies dans une même anxiété.

L'asphyxie le terrasse, lui aussi, mais il a découvert la vérité : la chute d'un bolide a causé la destruction de Primor. Et Pierre meurt recommandant à Éva son œuvre et sa chère Giselle.

Les ruines de Primor sont passées au tourisme, et, bien que l'explication scientifique du drame ait été donnée, les bonnes gens du pays n'en persistent pas moins à croire que la destruction de ce village fut l'œuvre vengeresse du sorcier Sizine, et à affirmer qu'il recommence de temps à autre son infernal feu d'artifice.

(Non-signé).

VII.5. EXTRAITS DE *L'ILLUSTRATION*

L'Illustration, 22 mai 1915, troisième de couverture.

L'illustration, 29 mai 1915, deuxième de couverture.

L'illustration, 19 juin 1915, seconde de couverture.

VII.6. Fiches des Fonds Philippe Esnaut et Abel Gance (BiFi).

Extrait de la fiche détaillée du *Fonds Philippe Esnaut (BiFi)*, consultable sur le site cineressources.bifi.fr, à la page <http://195.115.141.14/expert/archives/fonds.php?id=esnault>

(Consultation le 22 mai 2009)

Fonds Philippe Esnault

Identification du fonds

Nombre de dossiers : 47
Volume : 6 boîtes
Dates extrêmes : 1902-1982

Producteur du fonds

- Esnault, Philippe

Biographie

Philippe Esnault (1930-2008), historien, théoricien, critique et animateur culturel, homme de radio, cinéaste et écrivain entre sur concours à l'IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques) en 1952.

Il débute sa carrière en tant que secrétaire particulier d'Abel Gance de 1954 à 1955. Au début des années soixante il est chargé de recherches à l'IDHEC puis en devient le professeur d'histoire du cinéma, poste qu'il occupera jusqu'en 1968.

Journaliste de la presse écrite il collabore aux revues *Cinéma* (à partir de 1954 jusqu'en 1962), *La Revue du cinéma-Image et Son*, *La Vie catholique*, *Liberté*. Il publie nombre d'ouvrages parmi lesquels *Le Cinéma américain d'après-guerre (1944-1964)*, *Le Temps des cerises* (souvenirs dialogués de Jean-Paul Le Chanois), *Cinéma sans étoile* (souvenirs dialogués d'Henri Calef).

Journaliste de radio, il coproduit avec Jean Mitry l'émission publique " Connaître le cinéma " à l'ORTF (1962) ainsi que " Cinémagazine " et les séries " Salle de rédaction ".

De 1960 à 1975, il fut animateur de plusieurs ciné-clubs dont la Fédération française des ciné-clubs (F.F.C.C.) et l'Union française des oeuvres laïques d'éducation par l'image et le son (UFOLEIS).

Contenu du fonds

Une grande partie des dossiers d'archives qui forment le fonds Philippe Esnault témoigne de son activité de critique et d'historien du cinéma, comme ses premiers dossiers documentaires

ou le tapuscrit de son livre *La Chronologie du cinéma : des origines à nos jours*. Les dossiers thématiques qu'il constituait sur divers sujets reflètent son éclectisme : " la figure de Jeanne d'Arc dans le cinéma ", le rapport entre le " rail et le cinéma ". Plus classique mais non moins intéressante est la documentation rassemblée (coupure de presse, notes, correspondance) autour de cinéastes importants comme André Antoine. Dans le cadre de son activité journalistique, il mène d'amples enquêtes, réalisant questionnaires et dépouillements, comme celle intitulée " Le cinéma tel qu'on le voit " (1954-1955).

Le fonds est également constitué d'une correspondance abondante notamment avec diverses personnalités du cinéma comme Abel Gance, Lotte H. Eisner, le réalisateur français Henri Fescourt ou ses pairs et anciens professeurs que furent Georges Sadoul et Jean Mitry.

Fonds d'archives en relation

Henri Fescourt

Extrait de la fiche détaillée du *Fonds Abel Gance (BiFi)*, consultable sur le site cineressources.bifi.fr, à la page <http://195.115.141.14/expert/archives/fonds.php?id=gance>

(Consultation le 22 mai 2009)

Fonds Abel Gance

Identification du fonds

Nombre de dossiers : 573

Volume : 114 boîtes

Dates extrêmes : 1824-1982

Producteur du fonds

- Gance, Abel

Contenu du fonds

Le fonds est constitué principalement de dossiers de documentation, de scénaristique, de production et de distribution de films et de projets de films.

Fonds d'archives en relation

Albatros

VIII. Bibliographie

VIII.1. Sources

Cinémathèque Française, dépôt du Fort de Saint-Cyr.

- *Les Gaz mortels* (Abel Gance, 1916, 35 mm, 1462m / 71 minutes, 3 bobines, muet avec intertitres en français, complet, bon état). Restauration effectuée par la Cinémathèque française avec l'aide de documents fournis par la Cinémathèque de Toulouse en 2006.

Cinémathèque Française, Bibliothèque du Film.

- **ESNAULT41-B6**. Correspondance de Roger Icart à Philippe Esnault, 21 avril 1955 – 17 décembre 1955, et 1^{er} janvier 1960(+1).

- **GANCE17-B6**. *Barbe rousse* (1917) – Abel Gance, carrière du film : correspondance. Date extrême : 1930.

- **GANCE212-B62**. Pathé Consortium : litige et distribution des films. Production et distribution : notes et correspondance. Dates extrêmes : 1919-[1930].

- **GANCE414-B93**. *La Zone de la mort* (1917) – Abel Gance, carrière du film : coupure de presse [*Le Film*]. Sans date.

Bibliothèque nationale de France, département des Arts du Spectacle.

- **4°-COL-36/34**. Carnet 4, 1915-1917 ; carnet manuscrit d'Abel Gance.

- **4°-COL-36/183**. Dossier Léonce-Henri Burel [1921 et 1956].

- **4°-COL-36/390**. Dossier Henri Maillard [1922].

- **4°-COL-36/548**. Documents liés à *La Zone de la mort*. **4 pochettes** : un découpage précis de *La Zone de la Mort* (carnet typographié signé) ; manuscrit du roman cinématographique *La Zone de la Mort* d'après le scénario d'Abel Gance ; deux critiques du film (in *Hebdo-Film* et *Le Soleil du Midi*, 15.09 et 21.11.1917) ; notes éparses.

- **4°-COL-36/600**. *LISTE DES TITRES & LETTRES DU FILM « BROUILLARD DE MORT »* (suite). 6 feuillets A4 dactylographiés. Sans date.

- **4°-ICO-CIN-6238**. Documents iconographiques liés aux *Gaz mortels*.

- **4°-COL-CIN-6240**. Documents iconographiques liés à *La Zone de la Mort*.

- 4°-MY-1147. Livret édité par la Société Générale de Cinématographie (titré en couverture « Le Film d'Art »), indiquant la distribution et le résumé du scénario de *Barbe rouge*. Photographies dans le texte ; quelques photogrammes en mauvais état collés en fin de livret.

- 4° Rk 2079. Livret édité par la Société Générale de Cinématographie, contenant le résumé du scénario de *Barbe Rousse*. Photographie sur la première page.

- 8°Rk10152. *La Zone de la Mort*, in *Pathé Journal* 1917, 9^e ann - n°70 – Prog. 41.

Sources imprimées.

- *L'Illustration*, Paris, 24 avril 1915 – 29 janvier 1916. BCUD magasins p3, B 1514.

- *Je Sais tout*, Paris, Société Générale d'Éditions Illustrées ; 15 juillet 1915 - 15 décembre 1915.

- *Ciné-Journal*, Paris, 12 août 1916 (n° 365-61) et 19 août 1916 (n° 366-62). Cinémathèque Française, BiFi, FRA CIN ak, document microfilmé.

Recueil de sources éditées.

- ICART Roger (textes rassemblés par), *Abel Gance. Un soleil dans chaque image*, Paris, CNRS Éditions / Cinémathèque Française, 2002, 290 pages.

VIII.2. Littérature secondaire.

Outils pour la recherche en archives et la typologie des sources

- *Collection Abel Gance (1889-1981)*, inventaire sommaire par Emmanuelle Toulet, Département des Arts du Spectacle, Bibliothèque nationale de France, 1999, 52 pages.
Cote 017 INV. Cin 6.

- <http://cineressources.bifi.fr>

Méthodologie, historiographie et question de l'auteur

Méthodologie

- ALBERA François, « Considérations introductives », in Irène Bessières et Jean A. Gili (dir.), *Histoire du cinéma. Problématique des sources*, Paris, INHA / Maison des Sciences de l'Homme / Centre d'Études et de Recherches sur l'Histoire et l'Esthétique du Cinéma / AFRHC, 2004, pp.11-26.

- BRUNETTA Gian Pietro, « Histoire et historiographie du cinéma », in Irène Bessières et Jean A. Gili (dir.), *Histoire du cinéma. Problématique des sources*, Paris, INHA / Maison des Sciences de l'Homme / Centre d'Études et de Recherches sur l'Histoire et l'Esthétique du Cinéma / AFRHC, 2004, pp.228-255.

- GAUTHIER Christophe, « L'invention de l'archive : Georges Sadoul, historien », in Irène Bessières et Jean A. Gili (dir.), *Histoire du cinéma. Problématique des sources*, Paris, INHA / Maison des Sciences de l'Homme / Centre d'Études et de Recherches sur l'Histoire et l'Esthétique du Cinéma / AFRHC, 2004, pp.173-196.

- GAUDREULT André et GUNNING Tom, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? », in Jacques Aumont, André Gaudreault, Michel Marie (dir.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Colloque de Cerisy – Publications de la Sorbonne, 1989, pp.49-63.

- LAGNY Michèle, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992, 298 pages.

- PINEL Vincent, « Les histoires du cinéma : du singulier au pluriel », in *Cinéma pleine page*, Paris, Lherminier, 1985, pp.19-26.

- PROST Antoine, « Sociale et culturelle indissociablement », in Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, pp.131-146.

- RIOUX Jean-Pierre, « Introduction. Un domaine et un regard », in Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, pp.7-18.

Histoires générales du cinéma

- BARDÈCHE Maurice et BRASILLACH Robert, *Histoire du cinéma*, Paris, Denoël et Steele, 1935, 421 pages.
- JEANNE René et FORD Charles, *Histoire encyclopédique du cinéma*, Paris, R. Laffont / SEDE, 1947 [7^e édition], vol.1.
- LAPIERRE Marcel, *Les Cent visages du cinéma*, Paris, Grasset, 1948, 716 pages.
- MITRY Jean, *Histoire du cinéma. Art et industrie*, Paris, éditions universitaires, 1967-1969, vol.1 et 2.
- SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma*, Paris, Denoël, 1948-1974 [1948-1952], vol.2, 3 et 4.

Autobiographie et monographies sur Abel Gance

- DARIA Sophie, *Abel Gance. Hier et demain*, Paris / Genève, La Palatine, 1959, 189 pages.
- GANCE Abel, *Prisme : carnets d'un cinéaste*, Paris, S. Tastet, 1986 [1930], 250 pages.
- ICART Roger, *Abel Gance*, Toulouse, Institut Pédagogique National, 1960, 210 pages.
- ICART Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, 485 p.
- KING Norman, *Abel Gance. A politics of spectacle*, London, British Film Institute, 1984, 260 p.
- KRAMER Steven Philip et WELSH James Michael, *Abel Gance*, Boston, Twayne Publishers, 1978, 200 pages.
- VÉRAY Laurent (dir.), *Abel Gance. Nouveaux regards*, Paris, AFRHC / FCAFF, 1895, n°31, octobre 2000, 355 p.

Question de l'auteur

- JEANCOLAS Jean-Pierre, MEUSY Jean-Jaques, PINEL Vincent, *L'auteur du film. Description d'un combat*, Lyon / Arles, SACD / Institut Lumière / Actes Sud, 1996, 179 pages.
- PESCATORE Guglielmo, « Nascita dell'autore cinematografico », in Gian Piero Brunetta (dir.), *Storia del cinema mondiale*, vol.1, Torino, Einaudi, 1999, pp.199-220.

Autres études

- ALBERA François et GILI Jean A. (dir.), *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, Paris, AFRHC / Cineteca Bologna, 1895, n°33, juin 2001, 423 pages.
- CAROU Alain et DE PASTRE Béatrice (dir.), *Le Film d'Art & les films d'art en Europe, 1908-1911*, Paris, AFRHC, 1895, n° 56, décembre 2008, 372 p.
- GIRGIEL Florence, « Le Film d'Art en 1913 : le souci de la perfection », in Thierry Lefebvre et Laurent Mannoni (dir.), *L'Année 1913 en France*, Paris, AFRHC, 1895, hors-série, octobre 1993, pp.121-127.
- PITHON Rémy, « Il cinema ritrovato 2006, Bologne, 1^{er}-8 juillet 2006 ; Le giornate del cinema muto 2006, Sacile, 6-14 octobre 2006 », in 1895, n° 51, mai 2007, pp.118-128.

Littérature feuilletonesque et films à épisodes

- AUBRY Danielle, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Berne, Peter Lang, 2006, pp.1-126.
- CALLAHAN Vicky, *Zones of Anxiety. Movement, Musidora and the Crime serials of Louis Feuillade*, Detroit, Wayne State University Press, 2005, 190 p.
- CHAMPREUX Jacques, « Les films à épisodes de Louis Feuillade », in Jacques Champreux et Alain Carou (dir.), François de la Bretèque (coll.), *Louis Feuillade*, Paris, AFRHC, 1895, hors-série, octobre 2000, pp.125-224.
- DALL'ASTA Monica, « La diffusione del film a episodi in Europa », in Gian Piero Brunetta (dir.), *Storia del cinema mondiale*, vol.1, Torino, Einaudi, 1999, pp.277-323.
- DALL'ASTA Monica, « Il serial », in Gian Piero Brunetta (dir.), *Storia del cinema mondiale*, vol.2, t.1, Torino, Einaudi, 1999, pp.289-337.
- GAUTHIER Christophe, « D'un sous-sol obscur à l'ombre de Maldoror. Quelques jalons dans la fortune critique de Louis Feuillade en France », in Jacques Champreux et Alain Carou (dir.), François de la Bretèque (coll.), *Louis Feuillade*, Paris, AFRHC, 1895, hors-série, octobre 2000, pp.279-290.
- GUNNING Tom, « Notes and Queries about the Year 1913 and Film Style : National Styles and Deep Staging », in Thierry Lefebvre et Laurent Mannoni (dir.), *L'Année 1913 en France*, Paris, AFRHC, 1895, hors-série, octobre 1993, pp.195-204.
- GAUTHIER Philippe, *Le montage alterné avant Griffith. Le cas Pathé*, Paris, L'Harmattan, 2008, 145 p.
- KALIFA Dominique, *La culture de masse en France. 1 : 1860-1930*, Paris, La Découverte, 2001, 122 p.

- TREBUIL Christophe, *Un cinéma aux mille visages. Le film à épisodes en France (1915-1932)*, vol.1, thèse dirigée par le prof. Jean A. Gili, Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, UFR 03 – Histoire de l'Art et Archéologie, Doctorat d'histoire du cinéma, 2006, pp.1-145.

Contexte de la Première guerre mondiale

Généralités, représentations

- AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, « Violence et consentement : la “culture de guerre” du premier conflit mondial », in Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, pp.251-271.

- AUDOIN-ROUZEAU Stéphane et BECKER Annette, *14-18, retrouver la guerre*, Paris, Gallimard, coll. Folio Histoire, 2000, 398 p.

- FORCADE Olivier, « Dans l’œil de la censure : voir ou ne pas voir la guerre », in Christophe Prochasson et Anne Rasmussen (dir.), *Vrai et faux dans la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2004, pp.35-54.

- GERVEREAU Laurent, *Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2003 [2000], pp.1-213.

- HORNE John, « Les mains coupées : “atrocités allemandes” et opinion française en 1914 », in *Guerres mondiales et conflits contemporains. Représenter la guerre de 1914-1918*, n° 171, juillet 1993, pp.29-45.

- HORNE John, « “Propagande” et “vérité” dans la Grande Guerre », in Christophe Prochasson et Anne Rasmussen (dir.), *Vrai et faux dans la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2004, pp.76-95.

- LOEZ André, « “Lumières suspectes” sur ciel obscur. La recherche des espions et le spectacle de la guerre dans Paris bombardé en 1914-1918 », in Christophe Prochasson et Anne Rasmussen (dir.), *Vrai et faux dans la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2004, pp.166-188.

- MOSSE George L., *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*, Paris, Hachette Littératures, 1999 [1990], 291 p.

- PROCHASSON Christophe et RASMUSSEN Anne, « Introduction. La guerre incertaine », in Christophe Prochasson et Anne Rasmussen (dir.), *Vrai et faux dans la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2004, pp.9-34.

Question des gaz

- BECKER Annette, « La guerre des gaz, entre tragédie, rumeur, mémoire et oubli », in Christophe Prochasson et Anne Rasmussen (dir.), *Vrai et faux dans la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2004, pp.257-276.

- LEPICK Olivier, *Une guerre dans la guerre. Aspects tactiques et stratégiques du conflit chimique 1914-1918*, Genève, Institut universitaire de hautes études internationales, 1997, 680 pages.

- RASMUSSEN Anne, « Du vrai et du faux sur la Grande Guerre bactériologique. Savoirs, mythes et représentations des épidémies », in Christophe Prochasson et Anne Rasmussen (dir.), *Vrai et faux dans la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2004, pp.189-217.

Cinéma

- PÉRETIÉ Jean-Baptiste, « Vrai comme au cinéma. Persuasion et démonstration dans les actualités françaises », in Christophe Prochasson et Anne Rasmussen (dir.), *Vrai et faux dans la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2004, pp.112-129.

- VÉRAY Laurent, « Montrer la guerre : la photographie et le cinématographe », in *Guerres mondiales et conflits contemporains. Représenter la guerre de 1914-1918*, n° 171, juillet 1993, pp.111-121.

- VÉRAY Laurent, « La représentation de la guerre dans les actualités françaises de 1914 à 1918 », in *1895*, n° 17, décembre 1994, pp.3-52.

- VÉRAY Laurent, *Les Films d'actualité français de la Grande Guerre*, Paris, SIRPA/AFRHC, 1995, 245 pages.

- VÉRAY Laurent, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay Cinéma, 2008, pp.1-85.

- VÉRAY Laurent, « La représentation au cinéma du traumatisme provoqué par la guerre de 14-18 », in Christophe Gauthier, David Lescot et Laurent Véray (dir.), *Une guerre qui n'en finit pas. 1914-2008, à l'écran et sur scène*, Paris/Toulouse, Complexe/Cinémathèque de Toulouse, 2008, pp.17-44.

Représentations de la science et ses dérives.

- CARROLL Noël, « Plotting horror », in *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York/London, Routledge, 1990, pp.97-157.

- GUIDO Laurent et NEY Philippe, « Le savant fou au cinéma : quelques problèmes méthodologiques », in *Cycnos. Métaphores : l'image et l'ailleurs*, Nice, Centre de Recherche sur les Écritures de Langue Anglaise, vol.20, n°1, 2003, pp.13-24.

- HAYNES Roslynn D., *From Faust to Strangelove. Representations of the Scientist in Western Literature*, Baltimore/London, 1994, 417 p.

- PONNAU Gwenaél, « Le mythe du savant fou », in *Les Savants fous : romans et nouvelles*, Paris, Presses de la Cité, 1994, pp.I-XX.

- TUDOR Andrew, *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*, Oxford/Cambridge, Basil Blackwell, 1989, 239 p.