

Université Toulouse Jean Jaurès
Master Histoire et civilisations modernes et contemporaines



L'œuvre sacrifiée : une histoire de l'abandon des projets
Giselle et *Christophe Colomb*, films inachevés d'Abel
Gance (1936-1981)

Alessandro Bessy
Master de recherche présenté pour l'obtention du Master 2
sous la direction de Natacha Laurent

Juin 2017

Remerciements

Mes entiers remerciements à Mme Natacha Laurent pour sa patience et son soutien décisif durant cette deuxième année de recherche. Votre présence et votre suivi indéfectibles ont été salutaires et toujours de qualité, même à 1700 kilomètres.

Merci à Mr Jacques Cantier pour sa participation à l'évaluation de ce travail et sa présence à la soutenance de ce mémoire de recherche.

Un grand merci à l'entière équipe des archives de la cinémathèque de Toulouse pour l'accueil et plus particulièrement à Mme Céline Escoulen pour son aide précieuse, sa patience et sa disponibilité, à chacune de mes visites.

Merci à Mme Claire Judde de Larivière pour son aide immense tout au long de la préparation de la mobilité Erasmus.

Merci aux membres de la famille pour leur soutien immense et leur tolérance dans les moments les plus compliqués. Un grand merci à mes sœurs et à mes parents. Un grand merci aux Columérins, toujours là depuis plus de dix ans, aux québécois pour leur amour et aux litchis pour la franche détente entre des séances à la bibliothèque. Merci aux copains restés à Toulouse pour leurs visites et leurs aides. Un grand merci à Laura, Alice, Maéva et Marie-Pierre pour leur relecture.

A big thanks to the amazing Erasmus people from all around the world, you're all brilliant and Scotland was amazing with you all. Thanks for all the support and for cheering me up in the Fraser building.

A big thanks to my flatmates in Glasgow, who created a wonderful atmosphere of work and party.

Finally, thanks to Mr Walker, another great year with you, that wouldn't have been possible without all your support and your help. You have been amazing all the way through this complicated adventure and I can never thank you enough for that.

Tables des matières

Introduction.....	7
Historiographie.....	14
-Histoire culturelle et Histoire du cinéma.....	
-Histoire de la France, des pays concernés et de leurs cinémas.....	18
-France.....	
-Espagne (1939-1945) et Italie (1940-1951 et les années 60).....	21
-Royaume-Uni (1940-1951) et Etats-Unis (1946-1948).....	23
-L' historien face à l' inachèvement.....	24
Présentation des sources.....	29
I. Archives : Le fonds Abel Gance.....	
1. Description générale.....	
2. Le fonds F12.....	31
II. Sources imprimées et sources audiovisuelles.....	33
1. Ouvrages et presse.....	
2. Documentaires, Commentaires de films et Interviews.....	35
I.1936-1945 : Christophe Colomb : les prémices du projet d' une vie.....	38
A. Un projet hors normes.....	
1.1936 : Le point de départ.....	
2. Le scénario comme repère initial, la version de 1938.....	42
3. Associations, copinages et petits mensonges.....	45
B. Des bases solides.....	50
1. Production et gros sous.....	
2. Une situation politique qui freine la production cinématographique européenne.....	55
3. Financements et tournages à l' étranger.....	60
C. La seconde Guerre mondiale : la dégringolade de Gance.....	62
1. Le choix de l' acteur et la tentative Camille Lemoine.....	
2. Collaboration et exil espagnol.....	69
3. Gilbert Renault-Decker et la désillusion espagnole.....	73
II. 1940-1950 : Giselle, la parenthèse aux mille espoirs.....	79
A. <i>La Fiammetta</i> et <i>la Lllamarada</i>	80
1. Premiers échos du projet.....	
2. Le drame tragique.....	83
3. Scénario définitif et fin du calvaire espagnol.....	87
B. Les trois Giselle.....	91
1. La beauté froide : Garbo comme premier choix.....	92
2. L' étoile montante : Toumanova, le choix ambigu.....	97
3. La sensualité: Miranda et la piste italienne.....	101
C. Cafouillages et excitation.....	106
1. La CIF et la question de nationalité du projet.....	
2. Entre le Royaume-Uni et l' Amérique.....	110
3. Céder une partie de soi.....	114

III. 1950-1981 : le navigateur espagnol dans la tempête.....	118
A. Et pourquoi pas la télévision ?.....	119
1. <i>Marie Tudor</i> , l'épreuve du feu.....	124
2. L'ORTF et Gance.....	128
3. Septembre 1966-Novembre 1967 : premiers cahots.....	132
B. Utopisme, extravagance et égoïsme.....	136
1. 1967 : année charnière, entre faux espoirs et signes encourageants.....	140
2. Le temps, ennemi de Gance.....	144
3. Dans l'impossibilité d'une entente.....	148
C. Fin de vie.....	152
1. Mai 68 : Une issue définitive ?.....	
2. Hommages, Interviews et rêves de créateur.....	
3. Que reste-t-il ?.....	
Conclusion.....	157
Annexe 1.....	159
Bibliographie.....	174

Introduction

« Le meilleur de moi-même dort dans mes cartons¹. »

Cette phrase prononcée par Abel Gance en 1969, catalyse l'ambition du réalisateur. Son œuvre, si grandiose soit-elle, est parsemée de fossés et de périodes d'inactivité pourtant bien remplies par les envies du réalisateur. Ses *Napoléon* (1927) et *Austerlitz* (1960) sont les étendards de la démesure de l'artiste, vitrines des aspirations vertigineuses de Gance. Cette phrase n'a pas vocation à rabaisser les films finis du réalisateur mais de mettre en lumière le sentiment de défaite vécu par Gance qui considère que nombreux sont ses projets qui auraient pu prétendre au panthéon cinématographique français, européen, voire mondial.

Ce sujet de deuxième année de Master fait directement suite à la recherche débutée en première année. Le Master 1 avait principalement permis l'élaboration d'une historiographie concernant le sujet étudié, la familiarisation avec l'ensemble du corpus de sources concernant Abel Gance et de dresser une première partie de la recherche consacrée à l'homme, son tempérament et sa manière de travailler. Le Master 1 sert principalement à replacer Abel Gance sur le devant de la scène, à aborder l'ensemble de son œuvre dans une sorte de grande introduction, préambule nécessaire pour la compréhension globale du sujet. Cette première année de recherche était déjà centrée sur les projets *Giselle* et *Christophe Colomb*, ébauches grandioses et audacieuses, deux des trois énormes projets sur lesquels Gance commence à travailler à la fin des années 30. Le troisième projet, intitulé *La divine tragédie* est une fresque théologique colossale dont l'avancement de la production dépasse en tous points celui des deux projets de ce sujet. Xavier Sené en a fait le sujet de sa thèse², évoquant l'imbroglio financier et le casse-tête que le film représentait, évoquant aussi de nombreuses personnalités influentes qui auront leur importance dans le cas étudié ici.

¹ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-9-1, sous-dossier Articles. Clé n°20 Article d'un hebdomadaire daté du 20 au 26 septembre 1969

² Xavier SENE, *La Divine tragédie, projet de film d'Abel Gance*, Paris, France, 2003.

Le Master 1 a donc une valeur hautement introductive et a toujours été pensé en adéquation avec la deuxième partie de cette recherche. Cette deuxième partie s'attache plus particulièrement aux faits, dans une volonté de raconter cette histoire oubliée de *Christophe Colomb* et *Giselle*. La première partie, dans une approche trop psychologisante, apportait des informations concrètes relatives au réalisateur, à son travail et à son art mais survolait l'ambition même du sujet. Cette ambition s'incarne dans le récit des épisodes que sont *Giselle* et *Christophe Colomb*. C'est une des raisons qui nous pousse aujourd'hui à élargir les bornes chronologiques, les limites fixées en première année ne s'attachant qu'à la période des années 40.

Il s'est avéré bien impossible de réduire l'histoire de ces projets inachevés sur une décennie car ils sont des vestiges et surtout des fils rouge pour Abel Gance, en particulier *Christophe Colomb*. Abel Gance est hanté par le parcours du navigateur, ce parcours hors du commun, grandiose et il reste fasciné par les exploits qu'a accompli le conquistador. Gance perçoit en ce projet une espèce d'image miroir de sa propre existence et ne concède pas qu'un autre que lui puisse raconter cette histoire. C'est avec cette nouvelle passion et ce devoir qu'il s'octroie que Gance commence à penser son sujet en 1936. Le dépouillement de l'ensemble des sources relatives au sujet a ouvert la recherche et il semblait plus concevable de ne plus limiter le sujet à 1950. Si *Giselle* et ses tentatives de production s'étalent moins sur le long-terme, *Christophe Colomb* est une obsession pour Gance. Dans une lettre de 1945, le réalisateur évoque le projet en ces termes :

« J'ai collaboré autrefois avec Rudyard Kipling pour porter à l'écran un de ses contes *la plus belle histoire du monde*. Ce titre est dépassé : la plus belle histoire du monde n'est pas le célèbre conte de mon ami. Il y en a une plus belle encore, je vous assure que je ne me trompe pas, c'est celle de *Christophe Colomb*. »³

A cette date, le réalisateur a déjà essuyé maintes déconvenues, abandons ou trahisons. Cependant il semble toujours animé par cette envie de déployer l'ensemble de ses talents pour porter à l'écran la vie de Christophe Colomb. Il partage le même sentiment

³ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.a, Clé n°65. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à Eduardo Aunos datée du 23 mars 45.

pour *Giselle*. À propos du projet sur le célèbre ballet, Abel Gance parle ainsi de *la Fiammetta* (première appellation du projet *Giselle*) :

« *La Fiammetta* dépassera tous les résultats antérieurs, puisqu'elle s'appuiera sur une des vedettes les plus illustres de l'heure, l'Argentina, et sur le plus grand danseur actuellement vivant, Serge Lifar, qui fera ses débuts à l'écran dans ces œuvres. *La Fiammetta* sera en effet le premier grand film international traitant de la danse dans ses aspects les plus opposés ».⁴

Tout comme l'est *la Divine Tragédie*, les projets *Giselle* et *Christophe Colomb* sont les ébauches majeures et peut-être les plus importantes entamées par le réalisateur. Dans les trois cas, l'issue fut malheureuse mais ils sont des événements capitaux dans la vie d'Abel Gance. Ces films inachevés et jamais commencés (pour ce qui est de la réalisation) sont les devantures de la démesure de Gance mais aussi les témoins de son acharnement et de sa persévérance.

L'incroyable histoire de *Christophe Colomb* et *Giselle* n'a pas de date de commencement. Il est impossible de définir une date de gestation, un prélude à l'élaboration de ces projets. Il est rarement fait mention de ces deux projets avant 1935. Le premier document concernant *Christophe Colomb* et figurant dans le fonds présent à la Cinémathèque de Toulouse est daté au 22 janvier 1936⁵. Les documents concernant *Giselle* apparaissent un peu plus tardivement. La première occurrence est datée au 20 janvier 1940⁶.

Pourtant, si les premières mentions des deux projets sont palpables dans le fonds toulousain, les idées et volutes vouées à former le noyau de ces films sont sûrement nés bien plus tôt dans l'esprit d'Abel Gance. En effet, ces mentions précoces sont la suite de volontés déjà bien élaborées, les premières lettres se faisant l'écho d'une production en

⁴ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29, Clé n°1. Feuillet 3/13. Notes personnelles apposées à la première version du projet *Giselle* (*La Fiammetta*) datée du 20 janvier 1940.

⁵ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°13, Feuillet 2. Lettre d'un émetteur inconnu à Abel Gance datée du 22 janvier 1936.

⁶ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.29.a, Clé n°1. Feuillet 3/13. Notes personnelles apposées à la première version du projet *Giselle* (*La Fiammetta*) datée du 20 janvier 1940.

pourparlers, de scénarios en pleine construction. La lettre du 22 janvier 1936 fait déjà état d'un souhait de fonder un projet grandiose qui rivalisera avec les plus grands films produits durant cette première moitié des années 30. L'émetteur, inconnu, de cette lettre destinée au réalisateur, mentionne *Les révoltés du Bounty*⁷, franc succès de l'année précédente comme modèle de base pour *Christophe Colomb*.

Pour *Giselle*, Abel Gance souhaite allier « la magie des ballets russes, à la féerie moderne du music-hall, en passant par les coulisses de l'Opéra et les maisons de danses espagnoles »⁸. Il a toujours été passionné par l'assemblage de différentes formes artistiques et leurs unions dans un seul et même support. *Giselle* est l'occasion rêvée de créer cette « synthèse artistique » car s'il est évident que le cinéma et la danse y seront intimement liés, le projet sous-entend une place privilégiée accordée à la partition musicale ainsi qu'à la peinture et à l'étude du mouvement. Le projet de Gance est directement inspiré du ballet éponyme de Théophile Gautier (1841). Le réalisateur souhaite le transposer sur le continent américain d'abord, en Espagne ensuite, pour des raisons économiques et politiques. Le folklore espagnol est aussi un milieu qui attire Abel Gance, convaincu de l'impact qu'il aura sur le public, utilisant le ballet de Gautier « comme un leitmotiv »⁹.

Christophe Colomb est un projet dont l'idée de base est déjà toute tracée. L'entière vie du navigateur est un vivier d'idées de cinéma. Le potentiel que représente ce projet est tout ce que désire le réalisateur lorsqu'il choisit un projet. Montrer la vie d'illustres personnages est quelque chose qu'il connaît, qui le stimule et qui lui réussit. Plus besoin d'aborder le succès de *Napoléon* (1927) mais on peut aussi évoquer le pari gagné et tout récent vis-à-vis de notre sujet qu'est *Un grand amour de Beethoven* (1937). Cependant le projet est peut-être trop ambitieux. Là où la vie de Napoléon, bien remplie, est

⁷ Jean-Claude LAMY, *Dictionnaire mondial des films*, Nouvelle édition, Paris, Larousse, 2009. P.726. Cette version de 1935 dirigée par Franck Lloyd avait pour casting Clark Gable et surtout Charles Laughton, futur acteur envisagé par Abel Gance pour incarner Colomb.

⁸ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.a, Clé n°1. Feuillet 6/13. Notes personnelles apposées à la première version du projet *Giselle* (*La Fiammetta*) datée du 20 janvier 1940.

⁹ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.29.a, Clé n°2. Feuillet 2/17. Lettre d'Abel Gance à Mr Legendre, datée du 9 juillet 1945.

facilement dissécable, celle de Christophe Colomb est plus compliquée à morceler. C'est un des problèmes majeurs que rencontre le réalisateur qui peine à opérer des coupes dans son récit. Son scénario est cependant grandiose et il ne souhaite omettre aucunes subtilités de la vie du navigateur.

Le prologue du film est une longue phase de deuil et de folie, suivie d'une très longue seconde scène d'exposition impliquant Colomb et son fils à la cour d'Isabelle la Catholique. Selon ses premiers plans et découpages, Abel Gance ne pourrait commencer à traiter le voyage en lui-même qu'après onze chapitres sur un total de quinze¹⁰. Le cinéaste n'hésite pas à décrire son projet comme « un édifice cinématographique [...] entre l'Europe et l'Amérique du Sud » ainsi que le « grand intérêt [que le projet représente] pour le cinéma latin¹¹».

L'une des grandes difficultés de ce sujet de recherche est liée à la nouvelle amplitude des balises géographiques et des bornes chronologiques. La crise économique de 1929 touche le cinéma français de plein fouet en 1932 et le nombre de producteurs en faillite explose. La raison principale de cette chute demeure la difficulté d'exportation des productions françaises à l'étranger. Après 1935, Le Front populaire soutient financièrement et de multiples façons le cinéma, marqué par les faillites et les déboires économiques. Le cinéma des années 30 attire « un public populaire [alors que] le théâtre conserve l'image d'un art plus bourgeois ¹²». Après l'arrivée des troupes allemandes, ce sont Pagnol et Gance qui reprennent en premier leur tour de manivelle. Gance pour *La Vénus aveugle* (1941) et Pagnol pour *La fille du puisatier* (1940).

La France reste la délimitation géographique première de ce sujet de recherche alors que les bornes chronologiques se modifient. Le sujet de la recherche traverse le deuxième conflit mondial, la quatrième République ainsi que la cinquième. Abel Gance connaît à la fois la zone libre et la zone occupée, s'exile en Espagne, revient en France et se fait le témoin des changements sociétaux des pays qu'ils visitent jusqu'à sa mort.

¹⁰ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°1, Feuillet 1, notes de production pour le projet *Christophe Colomb* (1938)

¹¹ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°14, feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à Mr Courteville, datée du 30 mars 38

¹² Pascale GÆTSCHER et Emmanuelle LOYER, *Histoire culturelle de la France : de la Belle Époque à nos jours*, 4e édition., Paris, A. Colin, coll. « Cursus », 2011. p.96

La place du cinéma français pendant la guerre et l'histoire qui en est faite dans les décennies suivantes, de l'après-guerre aux Trente Glorieuses doit être mentionnée.

Sur la seule carrière de Gance, le cinéma évolue de manière significative, passant du muet au parlant, du noir et blanc à la couleur. Abel Gance évolue au fil des secousses politiques, des transformations sociétales au sein d'une Europe fragilisée d'abord, au sein d'une Europe occidentale qui prône l'ouverture ensuite. Les tentatives de production de *Christophe Colomb* et *Giselle* sont de fait intéressantes à étudier car elles évoluent et se risquent à exister dans des contextes politiques, économiques, sociaux et culturels constamment différents sur la période étudiée.

Cette deuxième partie de recherche tend à rassembler les sources entre elles, pour les juxtaposer et en extirper les faits ; le tout associé sans cesse au contexte géopolitique lié à la période étudiée. Il s'agit aussi d'étudier les sources avec un regard neuf et de les comparer sans cesse aux éléments dont on dispose dans la biographie rédigée par Roger Icart¹³. Ces sources personnelles sont à manipuler avec soin et prudence et à mettre en relation avec le peu d'éléments biographiques dont on dispose sur Abel Gance, en particulier concernant les cinq années de la Seconde Guerre mondiale.

Si la première partie du mémoire plaçait Gance au centre de la problématique en oubliant parfois un peu les deux projets inachevés, ils sont, sur cette deuxième partie de recherche, au centre des interrogations. Le principal but de cette recherche est d'écrire l'histoire de ces deux projets, d'expliquer leurs genèses et les rouages de leurs fabrications. Il s'agit aussi d'évoquer l'ensemble des soubresauts qui ont agité ces tentatives de productions, de mentionner l'ensemble des castings envisagés et d'aborder les difficultés financières qui ont jalonné les phases d'élaboration de *Giselle* et *Christophe Colomb*. Si la première partie de la recherche sous-entendait une responsabilité presque totale de Gance dans ses échecs, cette deuxième partie a pour but de minimiser cette incrimination. Pierre Sorlin définit l'organisation d'une production cinématographique ainsi :

¹³ Roger ICART, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, Lausanne [Paris], Éd. l'Âge d'homme, coll. « Histoire et théorie du cinéma », 1983.

« La fabrication d'un film n'est pas seulement une affaire d'argent, d'idées et de travail, c'est également le concours d'individus dont chacun a ses talents, ses problèmes et son expérience¹⁴. »

Si Abel Gance a sa part de tord dans ces échecs, il ne faut pas négliger le fait qu'une production est un ensemble avant tout humain. Cet ensemble humain se transforme, certains individus quittent le navire, d'autres les remplacent. Il est possible que des tensions éclatent, que des avis divergent. Cette dimension humaine et la question des cafouillages liés à différents groupes de personnes, de corps de métiers différents, de nationalités différentes seront abordées.

Les bornes chronologiques du sujet ont été étendues et amènent avec elle des nouveaux contextes politiques. Si les débuts de productions pour les deux projets commencent peu de temps avant le début de la Seconde Guerre mondiale, les tentatives s'échelonnent jusqu'au début des années 80. Les toiles de fond géopolitiques se modifient, les situations économiques changent et les enjeux commerciaux et les méthodes de production du cinéma sont modifiés. Il est intéressant de comparer les moments d'échecs des productions avec les situations politiques et économiques qui leur sont propres.

Finalement, cette recherche a pour vocation de dresser un constat concernant l'impact d'une œuvre inachevée sur la carrière d'un réalisateur. Il sera aussi question de définir l'héritage qu'une œuvre inachevée représente à la fois pour l'artiste qui a tenté de la créer mais aussi pour l'historien. L'historien dispose des sources mais elles ne sont que des traces et des idées qui n'ont jamais eu la finalité prévue initialement, celle de devenir un support visuel et animé. Cette typologie de l'abandon d'un projet est une interrogation à ne pas négliger car elle est une notion clé de cette problématique. Entre testament et transparence, modifications du paysage politique, des progrès technique ou tout autres changements dans les méthodes de consommation du cinéma, comment peut-on raconter l'histoire des projets *Giselle* et *Christophe Colomb* ?

¹⁴ Pierre SORLIN, *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 2014. p.90

HISTORIOGRAPHIE

Histoire culturelle et Histoire du cinéma

Dans les années 1960, l'histoire culturelle et l'histoire du cinéma sont deux types d'histoires relativement nouvelles. L'histoire du cinéma dispose d'un développement concomitant à l'émergence d'une seconde génération de l'école des Annales, incarnée par des historiens tels que André Bruguière, Marc Ferro ou encore Jacques Revel. L'histoire culturelle se développe et s'étend à des domaines nouveaux comme « l'histoire des mythes, celle des mentalités, de la langue, du livre, des jeunes, du corps, de la cuisine, du film, de l'opinion publique et de la fête¹⁵ ».

Alors que dans les années 50, c'est l'histoire économique qui est placée au centre des priorités, celle-ci est ensuite remise temporairement et facilite l'émergence de l'histoire culturelle. Héritière de l'histoire des mentalités, l'histoire culturelle est une discipline qui permet l'élargissement des champs d'études pour l'historien. L'histoire culturelle est une discipline nouvelle, née de l'association entre plusieurs notions historiques existantes couplées à des disciplines éloignées. Elle est une discipline multiple et fédératrice qui regroupe de nombreux autres domaines d'activités scientifiques comme l'ethnologie, l'anthropologie, la sociologie ou encore la psychologie. L'histoire culturelle regroupe de multiples types de thèmes d'étude comme l'éducation, les pratiques culturelles, les symboles, les sensibilités ou encore la culture matérielle. L'intérêt que suscite cette branche historique réside dans son ouverture aux autres domaines, notions et institutions.

Pour Pascale Goetschel, il faut commencer à penser « l'histoire culturelle comme une histoire globale¹⁶ », c'est à dire comme une discipline non-fragmentée et qui ne se replie pas sur elle-même. C'est là la menace qui pèse sur l'histoire culturelle, divisée en notions multiples et disparates qui tendent à isoler les groupes d'historiens dans des castes étriquées.

¹⁵ Philippe POIRRIER, *Aborder l'histoire*, Paris, Seuil, coll. « Mémo », 2000.

¹⁶ Pascale GÖETSCHEL et Emmanuelle LOYER, *Histoire culturelle de la France : de la Belle Époque à nos jours*, 4e édition, Paris, A. Colin, coll. « Coursus », 2011. p1-2

La tendance actuelle de l'histoire culturelle est plutôt tournée vers l'histoire de « l'éducation et des savoirs ¹⁷ » et on assiste au développement « d'une histoire des sciences ¹⁸ », d'une histoire du temps présent ou encore de l'histoire des femmes et des genres.

L'histoire du cinéma est généralement peu traitée dans les ouvrages concernant l'histoire culturelle. On y aborde souvent la peinture, la sculpture ou l'architecture, mis en concurrence avec la mode, la photographie et le cinéma, tout trois considérés comme des arts associés à une méthode de reproduction, résultat d'un « séisme industriel ¹⁹ ». L'histoire du cinéma dont « la compréhension de la conception implique ainsi sa mise en relation pertinente avec l'ensemble des conditions du processus industriel ²⁰ » demeure une discipline en chantier. Pour Marc Ferro, « le langage du cinéma s'avère [...] d'interprétation incertaine ²¹ ». L'image, comme le film, peine à trouver une identité.

L'histoire du cinéma est longtemps raillée par l'élitisme culturel. Le terme apparaît pour la première fois dans les années 1930 et fait émerger de nombreux grands noms dans les années 1960 comme Marc Ferro ou Jean Mitri qui est le premier à réellement théoriser l'histoire du cinéma avec son *Histoire du cinéma* en cinq volumes. Forcée par l'histoire culturelle, cette discipline recouvre des thèmes aussi variés que la sémiotique, la sociologie, l'économie, le social et des sujets tels que la production, l'étude des publics, des corps de métiers. Elle se construit aussi au gré des modes et de la popularité de certains genres ou réalisateurs. Il existe une école stricte et assidue qui base son interprétation cinématographique et ses réflexions sur une connaissance pointue de l'histoire du cinéma en tant que discipline. Il y a une autre catégorie, dont les connaissances sont plus lacunaires comme le mentionne Arlette Farge, qui décrit le

¹⁷ Gérard NOIRIEL, *Qu'est-ce que l'histoire contemporaine ?*, Paris, Hachette, coll. « Carré histoire », 1998. p.157

¹⁸ *Ibid.* p.158

¹⁹ Jean-Pierre RIOUX et Jean-François SIRINELLI, *Pour une histoire culturelle*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « L'univers historique », 1997. p.414

²⁰ *Ibid.* p.418

²¹ Pierre NORA et Jacques LE GOFF, *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1974. p.315

cinéma comme « une aventure personnelle, simple, directe, sans médiation, gratuite et non-théorisée »²².

Pour Gilles Jacob et Raymond Chirat, l'histoire du cinéma a trop souvent « ausculté l'utilisation d'un film pour analyser des faits historiques »²³ et ils estiment que l'esthétisme et l'étude des techniques sont des facteurs à ne pas négliger. Fabrice Montebello, lui, invoque la nécessité d'associer la sociologie à l'histoire du cinéma, trop souvent cantonné à la seule étude des films, afin de ne pas oublier les groupes d'hommes qui font le film. Pour lui, l'histoire du cinéma a trop longtemps été « la science de l'œuvre qui oubliait les personnes, et qui oublie notamment, la manière dont ces derniers agissent directement ou indirectement sur les films²⁴ ». Les deux ouvrages n'ont pas été écrits durant la même période et témoignent de l'évolution de la discipline en tant qu'objet d'étude pluridisciplinaire. Ce mémoire s'inscrit dans une démarche plus proche de la sociologie et de la vision de Fabrice Montebello.

Un peu plus tôt, Paul Smith théorise sur l'histoire du cinéma, nous permettant d'avoir un aperçu de la vision de l'école britannique à propos de l'histoire du cinéma. L'historien définit, en préface, le fait que le cinéma n'est plus considéré comme un « *medium of trivial and ephemeral popular entertainment*²⁵ ». L'ouvrage est daté et Paul Smith n'envisage pas encore la discipline comme pouvant allier de multiples autres sciences. Son développement place le film comme objet central, comme référent valable et primordial dans l'histoire du cinéma.

L'ouvrage de Francis Montebello est, dans sa construction, très intéressant et formateur. Il refuse, dès la préface, de faire une histoire morcelée, qui a tendance à s'enfermer dans les descriptions des cinémas aux niveaux nationaux en oubliant la notion de mondialisation²⁶. Ainsi la démarche de l'historien s'attache à décrire les méthodes de consommation des français, la fréquentation des salles ou encore les

²² Antoine de BAECQUE et Christian DELAGE, *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles [Paris], [Paris] Éd. Complexe IHTP, CNRS, coll. « Histoire du temps présent », 1998. P.112

²³ Raymond CHIRAT et Gilles JACOB, *Le cinéma français des années de guerre*, Renens Suisse, Suisse, France, 5 Continents, 1983, Préface.

²⁴ Fabrice MONTEBELLO, *Le cinéma en France depuis les années 1930*, Paris, A. Colin, coll. « Armand Colin cinéma », 2005, 224 Préface.

²⁵ Paul SMITH (ed.), *The historian and film*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p.4 « un moyen de divertissement trivial et populaire »

²⁶ Fabrice MONTEBELLO, *Le cinéma en France depuis les années 1930*, op. cit.

habitudes de certains groupes religieux quand ils vont au cinéma, le tout dans un contexte d'ouverture nouvelle et de meilleure accessibilité pour le public. Son analyse est plus adaptable à ce sujet de recherche car les deux supports ne se cantonnent pas à une approche strictement française.

Marc Ferro admet et ajoute « que ce qui n'a pas eu lieu, les croyances, les intentions, l'imaginaire de l'Homme, c'est autant l'Histoire que l'Histoire ²⁷ ». Le lien entre histoire et cinéma a été une question très travaillée et dont Marc Ferro est l'un des premiers instigateurs. Le cinéma fait office de témoin, de diffuseur, d'investigateur de la mémoire mais est aussi un vestige car il est un art mouvant et qui subit en cent ans d'énormes modifications.

Marc Ferro évoque le film comme « un produit, une image-objet [qui] témoigne [d'une] approche socio-historique²⁸ ». En découle une utilisation de tous les facteurs qui composent un film afin d'en tirer des informations. Un film est la vitrine d'une période, le témoin des technique ou différentes méthodes de travail de l'année durant laquelle il a été produit.

La question de l'archive cinématographique est problématique car les différents supports utilisables sont très variés. De plus leurs conditions de récupération dépendent généralement de facteurs humains. On évoque des « ayants droit jaloux, [des contenus] ouverts mais lacunaires [ou encore] ponctuellement inaccessibles ²⁹ » On distingue des « sources parafilmmiques³⁰ », principalement des documents relatifs au travail promotionnel et publicitaire visant à la meilleure vente d'un film, des sources papiers, documents relatifs au travail de création artistique et de mise en marche du processus de création cinématographique.

²⁷ Marc FERRO, *Cinéma et histoire*, Nouvelle édition refondue., Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », 1993. p.41

²⁸ *Ibid.* p.41

²⁹ Irène BESSIERE et Jean Antoine GILI, *Histoire du cinéma : problématique des sources*, Paris, Institut national d'histoire de l'art Maison des sciences de l'Homme Centre d'études et de recherches sur l'histoire et l'esthétique du cinéma, Paris I Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2004. p.42

³⁰ *Ibid.* p.49

La difficulté du sujet réside dans le fait que le cinéma se construit par les images. Martin Barnier pose la question simple : « Comment faire de l'histoire du cinéma sans regarder des images en mouvement, sans écouter les sons des films ?³¹ ».

Histoire de la France, des pays concernés et de leurs cinémas

L'élargissement des bornes chronologiques pour le sujet de cette deuxième partie de recherche modifie les références bibliographiques ainsi que l'historiographie.

Une historiographie de la France, de l'Espagne et de Royaume-Uni et des situations de leurs cinémas avait été dressée mais pour la seule période 1937-1950. Il est donc primordial d'élargir cette étude historiographique à l'ensemble de la chronologie, tout du moins dans le cas français. Il faut aussi étendre rapidement les balises géographiques à l'Italie pour la période 1940-1950 et à l'Amérique, brièvement, pour les périodes 1945-1950 (projet *Giselle*) et 1970-1976 (projet *Christophe Colomb*).

-France

Les ouvrages concernant l'histoire de France pendant la Seconde Guerre mondiale disposent d'approches différentes. Certains se basent essentiellement sur le régime de Vichy dont découlent de nombreuses histoires de personnalités. D'autres prennent le seul point de vue de la zone occupée. Il y est souvent question d'histoire sociale, politique évidemment mêlées à de l'histoire économique. Les ouvrages consacrés au cinéma durant cette période en France sont nombreux mais pas assez diversifiés. Ils sont souvent construits sur l'opposition entre zone libre et zone occupée.

Daniel Boyer³² estime que le cinéma français des années 1940, malgré le contexte, s'inscrit dans une perspective ambitieuse et grandiose avec l'émergence de nombreux génies et des films merveilleux. L'ensemble des auteurs s'accorde à dire que l'art affiche « une réelle autonomie à l'égard des thèmes de l'idéologie dominante ³³ ». La censure se fait extrêmement présente mais c'est le « silence sur l'allié comme sur l'occupant qui prévaut ³⁴ » dans les productions françaises, se mettant, de ce fait, à

³¹ *Ibid.* p.77

³² Daniel BOYER et Dominique ZARDI, *Le cinéma des années 40 : 1939-1950*, Coulommiers, Dualpha éditions, coll. « Patrimoine du spectacle », 2005.

³³ *Ibid* p.121

³⁴ *Ibid* p.121

l'abri de quelconques préjudices ou arrestations. Après la défaite des troupes françaises, la production cinématographique ne s'arrête donc pas, privilégiant les thèmes romantiques et choisissant d'éviter toute propagande. Les Allemands veulent empêcher la France de produire un « cinéma artistique »³⁵.

François Garçon titre son chapitre, en évoquant le régime de Vichy, « de curieux âge d'or des cinéastes français ³⁶ ». Il est surprenant de voir que cette formule est assez courante pour qualifier la production cinématographique française de l'Occupation. La censure bloquant systématiquement toutes œuvres britanniques ou américaines, le cinéma français fait face à une route gigantesque et ouverte, où l'ensemble de ses concurrents est évincé. L'absence de compétition est la principale cause de cet « éclat » du cinéma français de l'Occupation.

La censure reste l'un des thèmes les plus traités dans les ouvrages tant au niveau de l'histoire de France que de l'histoire de son cinéma. Le thème de la censure est aussi abordé de façon plus générale, l'apposant aux médias, aux autres formes artistiques, aux comportements et à la vie sociale des français.

L'ouvrage de Daniel Boyer dépeint un cinéma français qui se veut toutefois optimiste avec le retour des artistes exilés. Il n'omet cependant jamais les difficultés rencontrées par le cinéma national après la guerre avec les accords signés par Léon Blum en 1948. Définir la prise de position de Gance pendant la Seconde Guerre mondiale est ardu. Roger Icart ne s'y risque pas dans la biographie, évoquant par entrefilets cette période de la vie de l'artiste.

Jacques Siclier³⁷ raconte que lorsqu'il voyait le Grand C de la Continental, jamais il n'aurait pensé qu'elle était dirigée par un Allemand tant les films étaient formatés à la façon française, faits par des français, avec des français, pour un public français. La

³⁵ Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, *Le cinéma français sous l'occupation : le monde du cinéma français de 1940 à 1946*, Paris, Perrin, 2002.

³⁶ Jean-Pierre RIOUX, *La vie culturelle sous Vichy : [textes présentés à une table ronde organisée par l'Institut d'histoire du temps présent, 20 novembre 1987]*, Bruxelles [Paris], Éd. Complexe [diff. Presses universitaires de France], coll. « Questions au XXe siècle », n°18, 1990. p.293-311

³⁷ Jacques SICLIER, *La France de Pétain et son cinéma*, Paris, Ramsay, coll. « Ramsay poche cinéma », n°83, 1990.

vitalité et l'importance de l'ouvrage *La France de Pétain et son cinéma* réside dans la proximité que l'historien entretient avec son sujet.

Jean-Pierre Bertin-Maghit oriente son ouvrage³⁸ vers la notion de bouleversement des habitudes culturelles des Français. Les films français s'orientent vers la rêverie, l'évasion, l'idée de fuir le quotidien en plaçant les intrigues et l'histoire dans des époques et lieux contemporains imprécis³⁹.

L'histoire du cinéma français de la Seconde Guerre mondiale tend à décrire les modes de consommation des spectateurs français. On y évoque les histoires que les Français aiment découvrir à l'écran, les tarifs et l'impact que le cinéma a sur eux. Les réseaux de salles et le développement d'une critique de plus en plus pointue sont aussi des thèmes examinés. Dans la plupart des ouvrages consultés, c'est une histoire sociale qui est couplée à une histoire économique toujours mises en perspective avec l'histoire politique. Les percées de l'histoire culturelle se font dans l'étude des comportements, des habitudes, des pratiques culturelles, comme par exemple l'apparition d'étude du taux de fréquentation des salles.

A propos des Trente Glorieuses, les écrits sont assez nombreux. Cependant la question culturelle, artistique et cinématographique est souvent mise de côté. Pour appuyer mon propos je vais prendre deux ouvrages de Jean Fourastié. Le premier⁴⁰ évoque l'histoire de cette période sur un modèle national/local en prenant des exemples précis au niveau régional. L'approche est très sociale, les études démographiques sont légion et il s'appuie énormément sur des données chiffrées. Il tisse sa démonstration grâce à une histoire économique associée à une certaine forme de sociologie. Un chapitre est consacré aux loisirs⁴¹ mais il n'est jamais fait mention du cinéma. Sans doute car son ouvrage n'a pas vocation à aborder l'histoire culturelle. Jean Fourastié, économiste de son état, a rédigé un second ouvrage sur les Trente Glorieuses⁴² avec la collaboration de

³⁸ Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, *Le cinéma français sous l'Occupation : le monde du cinéma français de 1940 à 1946*, Paris, Perrin, 2002

³⁹ Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, *Le cinéma français sous l'occupation*, op. cit. p.134-152

⁴⁰ Jean FOURASTIE, *Les trente glorieuses ou la révolution invisible*, Paris, Fayard, 1979.

⁴¹ *Ibid.* pp.122-124

⁴² Jean FOURASTIE et Jacqueline FOURASTIE, *D'une France à une autre: avant et après les Trente Glorieuses*, Paris, Fayard, 1987.

Jacqueline Fourastié. Cette fois, l'histoire culturelle est associée au processus de recherche. Un chapitre y est consacré. A nouveau la déception se fait sentir à la lecture du chapitre car l'économiste joue sur l'opposition de sens entre la culture (de la terre) et la culture savante. À aucun moment à nouveau le cinéma n'est cité. Il est donc difficile de trouver une histoire du cinéma français associée à son contexte politique dans les ouvrages d'histoire généraux. Dans les ouvrages généraux d'histoire du cinéma, les Trente Glorieuses sont souvent abordées grâce à l'histoire économique, ce qui peut parfois poser des problèmes d'interprétations.

-Espagne (1939-1945) et Italie (1940-1951 et les années 60)

Pour *Christophe Colomb*, il est intéressant de comparer les différentes versions du scénario avec des récits de voyages de l'explorateur ou des biographies le concernant.

Pour *Giselle*, le cas est différent. L'histoire, totalement originale, tire son inspiration de l'art de la danse et du genre, si cher à Gance, du drame tragique. Les ouvrages sur la danse espagnole sont intéressants à consulter et à mettre en parallèle avec les trois versions de scénarios produits pour le projet.

Il est difficile de définir la situation cinématographique espagnole pendant cette période car les ouvrages consacrés à l'histoire de l'Espagne accordent une place prépondérante à l'histoire politique du pays, à la montée du franquisme et aux conséquences de la guerre civile sur l'état du pays. L'histoire culturelle de l'Espagne n'est que très peu mentionnée et on saisit intrinsèquement la faible richesse du cinéma espagnol pendant la Seconde Guerre mondiale. L'histoire culturelle de l'Espagne est sans cesse prise en étau entre les soubresauts politiques, les chamboulements économiques et une histoire plus quantitative. Le franquisme est rigoureusement documenté et les ouvrages ne manquent pas à ce sujet. Ainsi, *Spain under Franco*⁴³, de Max Gallo, dépeint avec brio le franquisme et ses principes, l'histoire politique de l'Espagne pendant la Seconde Guerre Mondiale, l'histoire militaire et une histoire des institutions. Il n'est pas fait mention du cinéma dans l'ouvrage. Certes ces informations sont capitales pour comprendre la situation dans laquelle se trouve Gance pendant son exil en Espagne mais elles ne renseignent en rien sur la position du gouvernement espagnol

⁴³ Max GALLO et Jean STEWART, *Spain under Franco: a history*, London, Allen and Unwin, 1973.

vis-à-vis de son cinéma. Il faut généralement se tourner vers les recueils de films sous Franco pour enfin trouver des informations relatives au cinéma. Steven Marsh, dans son introduction⁴⁴, évoque ce cinéma sous Franco, ses spécificités, le type de film produit pendant la Seconde Guerre Mondiale et il développe légèrement les systèmes productifs et financiers du cinéma espagnol dans son premier chapitre. A l'inverse, les ouvrages en langue anglaise sur le sol britannique regorgent d'informations pertinentes vis-à-vis du cinéma espagnol pendant la période étudiée.

La guerre civile a déjà grandement affaibli le pays, Franco développe une politique économique tournée vers l'Europe, laissant peu de fonds nationaux à la culture. Les archives du fonds toulousain révèlent de précieux indices concernant les politiques de subvention de projets cinématographiques dans ce pays mais les paragraphes d'ouvrages concernant le cinéma espagnol sont minces. Les ouvrages qui traitent de l'économie espagnole pendant et après la guerre civile sont nombreux mais en langue espagnole. Placer l'ensemble des ouvrages concernant l'économie espagnole de cette période ou le cinéma en bibliographie est une chose que l'on peut faire mais la maîtrise de la langue hasardeuse peut conduire à des problèmes d'interprétation et de compréhension.

L'histoire de l'Italie et de son cinéma se positionne sur le même principe. Les ouvrages sur le cinéma italien ne sont pas nombreux et se focalise généralement sur des aspects plus spécifique comme le néoréalisme. L'histoire de l'Italie sur la période étudiée (1940-1951) est forcément intimement liée à Mussolini. L'histoire est donc majoritairement politique, mélangée à une histoire économique. Les ouvrages font généralement la part belle à l'idéologie mussolinienne, les relations de celui-ci avec Franco et Hitler et la vie des italiens et italiennes sous la dictature italienne.

Pour appréhender le cinéma italien et donc comprendre les intérêts qu'avait Gance à produire ses projets dans ce pays, il faut se tourner vers les ouvrages spécialisés. Dans leur ensemble ces ouvrages spécialisés sur l'Italie et son cinéma sont séparés en deux groupes. Ceux qui traitent d'abord des débuts du cinéma italien, des films de propagandes des années 30 aux années Mussolini pour finir avec la montée du

⁴⁴ Steven MARSH, *Popular Spanish film under Franco: comedy and the weakening of the state*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006, pp.1-13

néoréalisme. Henri Veyrier a rédigé un ouvrage ⁴⁵ appartenant à cette première catégorie. Il base son exposition des faits sur la question du « contenu idéologique des films⁴⁶ » pendant la Seconde Guerre mondiale, en insistant sur l'écrasante présence des films de propagande dans les années 30 jusqu'en 1942 et sur l'apparition des films historiques à partir de 1943. La seconde catégorie d'ouvrages évoque soit une histoire générale du cinéma en Italie ou ne se focalise que sur le renouveau du cinéma italien à une période trop tardive par rapport au sujet de ce mémoire.

-Royaume-Uni (1940-1951) et Etats-Unis (1946-1948)

L'histoire du Royaume-Uni est extrêmement bien documentée. Si la méthode historique diverge légèrement de la méthode française, les historiens britanniques utilisent des bases semblables. Ils sont sûrement plus enclin à créer de l'histoire sociale et l'ont fait plus tôt. Cela s'applique aussi à l'histoire des femmes⁴⁷. Les historiens britanniques théorise encore énormément sur la façon d'écrire une histoire sur l'histoire et de développer l'histoire des sciences ou encore ce qu'il nomme la « *visual history*⁴⁸ » qui regroupe la sculpture, la peinture, le design ou encore le cinéma.

Dans les années 1930, le Royaume-Uni voit apparaître dans son organisation sociale des mutations notables qui font émerger une plus grande classe moyenne, qui se familiarise de plus en plus avec de nouvelles formes de divertissements, le cinéma compris.

Le cinéma britannique demeure très peu connu du reste de l'Europe pour la période 1940-1951. Au moins, on sait qu'il est un cinéma brillant en matière d'anticonformisme et d'antinazisme. A l'image de l'histoire du cinéma français, les ouvrages sur le cinéma britannique se basent sur les pratiques culturelles, les habitudes et genres de prédilection du public. Les enjeux économiques sont toujours présents, associés à l'histoire politique du pays. Pour la période qui nous intéresse vis-à-vis du Royaume-Uni (1940-1950), les ouvrages en langue anglaise sont assez complets, brassant tensions politiques, alliances

⁴⁵ Jean A. GILI, *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, Paris, H. Veyrier, 1985.

⁴⁶ *Ibid.* p.69

⁴⁷ Peter BURKE (ed.), *New perspectives on historical writing*, 2nd ed., Cambridge, Polity Press, 2001. pp187-218

⁴⁸ *Ibid.*

militaires et insoumission à l'ennemi, où le cinéma est un outil pour le gouvernement, le tout dans un certain esprit patriotique, si cher aux britanniques.

L'historiographie du cinéma américain est elle très particulière car scindée en deux parties la plupart du temps. S'il est possible de trouver des ouvrages généraux sur le cinéma américain, ils pèchent par l'étroitesse de leur sujet, souvent coincé dans une approche essentiellement économique par exemple. C'est le cas de l'ouvrage *History of the American Film Industry*⁴⁹. L'histoire du cinéma américain est donc généralement divisée en deux groupes qui semblent hermétiques, l'histoire d'Hollywood et l'histoire du cinéma indépendant. Il suffit simplement de regarder les étagères de la section consacrée au cinéma américain pour se rendre compte du gouffre entre ces deux types de production. Les mélanges, comparaisons ou mise en concurrence de ces modèles et de leurs histoires semblent quasiment inexistantes.

L'historien face à l'inachèvement

L'élément historiographique le plus important de la première partie de recherche était celui lié à l'inachèvement. Il est maintenant temps de resserrer cette notion et d'en expliciter les principes et ce qu'elle représente pour un historien. Les études consacrées aux projets inachevés sont rares mais elles suscitent tout de même nombre d'interrogations. Si l'on a déjà débattu de l'importance d'étudier l'inachèvement, il est important pour cette seconde partie de s'attarder sur les contraintes que cette notion soulève, ainsi que la relation qui se crée entre l'historien et cet objet flou et invisible, difficile à cerner.

Nous avons déjà abordé l'inachèvement comme procédé de narration, comme technique de réalisation ou comme outil choisi pour souligner un élément d'un film. Nous avons mentionné l'inachèvement comme une volonté de l'artiste, une incapacité liée à des contraintes économiques, judiciaires ou encore humaines. L'inachèvement est un motif individuel ou dépendant d'un ensemble collectif. Il peut être voulu par un réalisateur, un peintre, un auteur, un photographe ou encore un créateur. Les projets

⁴⁹ Benjamin B. HAMPTON, *History of the American film industry: from its beginnings to 1931*, New York, Dover, 1970.

Giselle et *Christophe Colomb* sont à la fois des inachèvements « individuels » et « collectifs ».

Un spectateur est témoin de l'inachèvement au cinéma. Il base son ressenti et son expérience vis-à-vis du film grâce aux images, à la musique et aux dialogues mais aussi sur les non-dits, sur les aspects du scénario que l'ont choisi volontairement de taire. L'incomplétude exalte la magie de l'imaginaire, de ces choses qu'on ne voit pas mais dont on connaît pourtant l'existence. Cet inachèvement et cet invisible au cinéma suggèrent implicitement la nécessité d'une finalité. Cette finalité, on la cherche en tant que chercheur lorsque l'on amène une problématique jusqu'à sa conclusion. Le spectateur, lui, la cherche afin de proposer des réponses aux questionnements que soulève l'ensemble du long-métrage.

Le principal but de cette analyse de l'inachèvement était de ne pas la cantonner à la seule étude du monde cinématographique. D'abord car les ouvrages concernant l'invisible au cinéma sont assez peu nombreux et parce qu'ensuite, cette notion d'inachèvement est adaptable à l'ensemble des formes artistiques connues.

Le travail sur l'inexistant implique une prise de recul plus prononcée de l'historien du cinéma qui se doit d'éviter l'écueil de la surinterprétation des sources à la manière dont un lecteur construit une image dans son esprit à la lecture d'un roman.

L'inachèvement est souvent lié à l'absence d'un réalisateur, le départ d'un scénariste ou aux désaccords dans la salle de montage. De nombreux ouvrages intimement liés à la psychologie et à la sociologie accordent une forte place à l'incomplétude que crée le spectateur lui-même. Certains historiens ont tenté de dresser un constat de la manière dont chaque spectateur est témoin d'une expérience différente à la vision du même support filmique.

La première partie de la recherche évoquait de nombreux auteurs issus de milieux artistiques et de disciplines très variées. Des auteurs comme Annie Rivara⁵⁰, qui suggère habilement de distinguer une interruption nette et définitive d'une obturation partielle, laissant entrevoir une suite possible, une continuité éventuelle. Elle développe aussi l'idée que « l'inachèvement [n'est pas] en fait la condition même de l'œuvre

⁵⁰ Auteure de nombreux ouvrages concernant la littérature, l'histoire littéraire ou encore les études de la langue et de ses traductions.

littéraire »⁵¹. Ce principe qu'elle adjoint à la littérature est valable pour le cinéma. Cependant Annie Rivara appose la notion d'inachèvement aux souvenirs de l'enfance et donc amène son étude sur les chemins de la psychologie.

Laura U. Marks⁵² base son analyse de l'invisible sur la notion d'image disparue, celle qui s'est volatilisée (invoquant les problèmes d'archivages ou les pertes dues à un facteur humain) ou qui s'est modifiée avec le temps. Dans *Loving a disappearing Image*⁵³, Laura U Marks associe cette précédente notion à une vision plus imagée, directement liée à l'inconscient de chaque spectateur. La dimension très philosophique teintée de sociologie de son observation est difficilement applicable aux deux projets étudiés ici. C'est dans sa conception du rapport entre le chercheur et les sources disparus que son écrit prend du sens, en évoquant élégamment des « films fanées » pour évoquer ces films dont les contours physiques s'amenuisent de par leur ancienneté.

Nous venons de le démontrer, l'incomplétude, qu'elle soit liée aux sources ou aux films en eux-mêmes est difficilement cernable dans l'histoire du cinéma. On y fait allusion mais la discipline historique seule ne semble jamais suffisante pour décrire l'invisible et l'inachèvement. Dans une majorité des écrits consultés, l'analyse se juxtapose systématiquement à une pensée psychologique, sociologique ou encore philosophique.

L'invisible au cinéma s'incarne facilement dans les coulisses de la production d'un film. Il peut s'incarner notamment dans le sens caché d'une image, la double interprétation d'un plan, l'édulcoration de la violence ou les aléas du montage qui laissent une scène de côté ou un acteur dans le hors-champ. Jean-Claude Carrière dans *Le film qu'on ne voit pas*⁵⁴ dresse un bilan audacieux des éléments cinématographiques qui peuvent se volatiliser comme « des bouts de pellicules dans la salle de montage ». Un film reste un produit fini qui est cependant complètement différent de l'idée de

⁵¹ François GALLIX, Armelle PAREY et Isabelle ROBLIN, *L'inachevé ou l'ère des possibles dans la littérature anglophone : récits ouverts et incomplets actes du colloque tenu à l'université de Caen (9 et 10 décembre 2011)*, Caen, Presses universitaires de Caen, coll. « Symposia », 2014. p.19

⁵² Professeur d'art et d'études culturelles à l'université canadienne Simon Fraser.

⁵³ <http://www.sfu.ca/~lmarks/loving%20a%20disappearing%20image.pdf>

⁵⁴ Jean-Claude CARRIERE, *Le film qu'on ne voit pas*, Paris, Plon, 1996. p.8

départ. Il est quasiment impossible d'avoir un produit fini qui respecte entièrement le cahier des charges établi en début de production. L'inachèvement se trouve dans cet amas d'idées abandonnées, de modifications de scénarios, de décors non utilisés ou encore de dialogues amputés.

*L'anthologie du cinéma invisible*⁵⁵ regroupe un ensemble conséquent de films non-finis sur l'ensemble du XXème siècle. Aucun des projets inachevés de Gance n'apparaît dedans. Au niveau de la méthodologie, l'ouvrage met de nombreux points en évidence. La direction de l'ouvrage est intéressante car elle se construit sur un mélange associant la psychologie et la perception de l'art selon une démarche héritée de l'histoire culturelle. Christian Janicot fait office de collectionneur, se faisant l'intermédiaire entre ces projets oubliés et les individus étant la cible première de ces ébauches.

Pour le Master 1, il avait été décidé de prendre des exemples précis d'autres films inachevés et d'étudier la manière donc les historiens en faisaient l'histoire. L'historiographie avait été axée longuement sur le cas de *L'Enfer* de Clouzot, film mythique dont il est possible de voir des morceaux disparates. L'observation se basait sur l'ouvrage de José-Louis Bocquet, de Marc Godin et de Francis Lacassin⁵⁶. Le récit de l'inachèvement de *l'Enfer* tient sur un chapitre mais dresse un bilan assez complet de l'ensemble des causes responsables de l'échec de production du projet. Les deux auteurs dépeignent cet abandon du projet comme une histoire tragique et rocambolesque qui se développe au gré des péripéties vécues par le cinéaste. Les différentes raisons qui ont empêché la réalisation du film sont à la fois la réputation de Clouzot, reconnu compliqué et colérique ou encore sa trop grande ambition. Les soucis personnels sont aussi invoqués (la mère du réalisateur meurt peu avant le début le projet) ainsi que la difficulté qu'à le réalisateur à déléguer et à s'entendre avec son équipe (il se montre en effet « jaloux, voire ambigu⁵⁷ » avec ses actrices).

⁵⁵ Christian JANICOT, *Anthologie du cinéma invisible : 100 scénarios pour 100 ans de cinéma*, Paris, ARTE ed, 1995.

⁵⁶ José-Louis BOCQUET, Marc GODIN et Francis LACASSIN, *Clouzot cinéaste*, Paris, La Table ronde, 2011.

⁵⁷ *Ibid.* p.423

Sur le même modèle, la précédente historiographie évoquait *The other side of the Wind*, projet inachevé d'Orson Welles dont le tournage débute le 23 août 1970. La genèse du film, censé marqué le retour d'Orson Welles sur le devant de la scène, présente des similitudes avec les ébauches évoquées dans ce mémoire. Avec *The other side of the wind*⁵⁸, Welles tente un dernier gros coup, un pari insensé, basé sur une production chaotique mêlée à une équipe dispersée⁵⁹. Youssef Ishaghpour y consacre lui aussi un chapitre entier, racontant l'histoire de ce projet comme un conte hors du temps à l'issue tragique. De nombreux accidents ont lieu, le tournage s'éternise et cinq ans plus tard, Welles désabusé et fatigué par « l'importance attachée à son image de star et le peu d'intérêt pour son travail de cinéaste »⁶⁰ enterre le projet peu avant sa mort. Le temps conditionne l'art. Ainsi dans *The other side of the wind* dont le tournage dure plus de cinq ans, la mort de certains acteurs distendent le rythme du récit même si Welles refuse de cesser le tournage. En fin de projet, il s'estime finalement dans l'incapacité de raconter l'histoire qu'il avait en tête au début. Les auteurs et journalistes divergent sur le degré de finition du film mais Welles aura déclaré peu de temps avant de mourir qu'il ne finirait pas son film car il était désormais persuadé que « *le fragmentaire et le non-fini* étaient maintenant les seules possibilités [...] données »⁶¹ aux réalisateurs.

Les œuvres inachevées de Gance ont été peu étudiées, en dehors de *La Divine tragédie*, l'un des grands projets inaboutis de Gance. Le traitement que fait Xavier Sené⁶² de son sujet est directement associé à la dimension christique et théologique que Gance souhaite donner tant à l'histoire du film qu'à sa production, thème fortement dominant dans ce projet. L'ampleur colossale du projet, en rien comparable aux deux projets de mon sujet, et son degré d'aboutissement en fait un exemple différent.

L'invisible peut être un choix, opéré par le créateur, l'artiste, l'instigateur d'une œuvre, qui peut se matérialiser dans le souhait de garder un personnage hors-champ, de couper

⁵⁸ Youssef ISHAGHPOUR, *Orson Welles cinéaste : une caméra visible*, Paris, Ed. de La Différence, coll. « Les Essais », n°20, 2001.

⁵⁹ <http://www.vanityfair.com/hollywood/2015/04/orson-welles-the-other-side-of-the-wind-making-of>

⁶⁰ Youssef ISHAGHPOUR, *Orson Welles cinéaste*, op. cit. p.853.

⁶¹ *Ibid.* p 849.

⁶² Xavier SENE, *La Divine tragédie, projet de film d'Abel Gance*, op. cit.

une scène au montage ou encore de fermer son film sur une fin ouverte ou qui laisse penser à une suite. L'invisible c'est l'entier processus de création en soi.

Présentation des sources

Les sources de cette deuxième partie de recherche sont sensiblement les mêmes que pour la première partie. Le fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse consacré à Abel Gance est cependant remis au centre de la recherche. L'ouvrage de Roger Icart n'aborde que très succinctement les deux œuvres étudiées ici et même s'il n'est pas totalement mis de côté, il sera traité avec plus de prudence cette année. L'aspect fondateur de cette recherche est et reste le fonds Abel Gance de la Cinémathèque de Toulouse.

I. Archives : Le fonds Abel Gance

1. Description générale

Le Fonds Abel Gance présent à Toulouse couvre la période 1865-1982 et est constitué de vingt-cinq boîtes. C'est un fonds inestimable, composé de documents rassemblés à la fois par Roger Icart, proche du réalisateur et auteur de plusieurs ouvrages le concernant, ainsi que par Claude Lafaye, soutien important du réalisateur pendant les dernières années de sa vie. Claude Lafaye a largement contribué à l'importance du fonds Abel Gance présent à Paris, au Département des Arts du spectacle de la BNF. Une partie du fonds parisien a été achetée par Nelly Kaplan en 1993 lors d'une vente aux enchères.

Roger Icart a fait don des documents personnels dont il disposait peu avant sa mort (2008) et Claude Lafaye a fourni bon nombre de photocopies de certains documents présents dans le fonds parisien. Les deux fonds sont assez complémentaires. Dans les deux cas, les dossiers contiennent leurs parts d'originaux et de photocopies, les échanges de bons procédés s'étant effectués entre les deux parties. Le fonds toulousain contient bon nombre d'originaux. Les photocopies sont produites le plus souvent par Icart lui-même qui les a annotées. Il réalise aussi certaines traductions de lettres ou contrats quand ils sont en anglais ou en espagnol.

Le fonds est une mine incroyable d'informations complémentaires aux écrits produits sur Gance. Les types de documents sont très variés. Aux multiples correspondances du réalisateur s'ajoutent des scénarios, brouillons, esquisses, plans, contrats, coupures de presses, photographies (consultables sur demande à la cinémathèque de Toulouse), interviews, affiches de films ou encore des dossiers de presse. On y trouve aussi des documents plus personnels comme des états civils, des documents administratifs ou des actes de demande de logements. Les découpages techniques se juxtaposent aux synopsis, les notes personnelles du réalisateur abondent et l'on retrouve de nombreuses versions de ses films, scénarios ainsi que des rééditions, des plaquettes publicitaires ou encore des rapports concernant des incidents de tournage.

La totalité du fonds toulousain n'a pas été consulté dans le cadre de cette recherche. Premièrement, l'étude des dossiers consacrés à *Giselle*⁶³ et à *Christophe Colomb*⁶⁴ suffit à délimiter les bornes du sujet. Ils permettent aussi une première familiarisation avec l'ensemble des individus concernés par ces tentatives de production. Si le reste du fonds s'avère tout aussi passionnant, l'importance de dossiers liés à la recherche et le manque de temps ne permettent pas une observation plus poussée. Deuxièmement, certains sous-dossiers consacrés à tel ou tel individu ne sont généralement qu'une réédition d'un document déjà présent dans les dossiers des œuvres étudiées. Troisièmement, certaines bornes chronologiques ne concordent pas avec celles de la recherche, limitant le dépouillement.

Les seuls fonds concernant *Giselle* et *Christophe Colomb* contiennent à eux-seuls 2193 feuillets. Certains dossiers sont intéressants pour la recherche à l'instar de la correspondance entre Abel Gance et Steven Pallos, producteur britannique ayant eu une certaine implication et influence dans une des énièmes tentatives de Gance de faire financer *Giselle* par des producteurs internationaux, en particulier britanniques et américains.

La collecte d'informations se fait sur la méthode de la base de donnée. Chaque document correspond à une clé renseignant sur l'émetteur, le destinataire, la date et le lieu d'émission, la nature du document, les éléments principaux qu'il contient, le nombre de page, la typographie et les formules de politesse employées en début et fin de

⁶³ Archives de la Cinémathèque de Toulouse Fonds F12-4.29

⁶⁴ Archives de la Cinémathèque de Toulouse Fonds F12-4.26

lettres. Les bases de données ont été créées spécialement pour ce mémoire. Une clé correspond à un document, comme une lettre par exemple et le numéro du feuillet indique le numéro de la page dont la citation où l'information est issue.

2. Le fonds F12

La liste ci-dessous fait état de l'ensemble des dossiers du fonds F12 consultés dans le cadre de cette recherche. Les dossiers cités en tête de liste sont les dossiers piliers de cette deuxième partie de recherche. A titre d'exemple, le dossier concernant la correspondance entre Charles Pathé et Abel Gance, présent en première partie de recherche, a été supprimé, n'ayant pas grande valeur dans cette problématique.

- **F12-4.26** : Fonds *Christophe Colomb* : projet de long-métrage débuté en 1936
- **F12-4.26.a** : Documents relatifs à la version de 1936 (237 feuillets-originaux et photocopies)

Dossier comprenant des notes préparatoires, des lettres, des scénarios, des documents juridiques, des contrats de production et des récits de voyage. Le dossier renseigne à la fois sur la version de 1936, première des trois versions étudiées dans le cadre de ce mémoire et des premières difficultés rencontrées par le réalisateur.

- **F12-4.26.b** : Documents relatifs à la version de 1966 (1425 feuillets-originaux et photocopies)

Dossier contenant des découpages techniques, des contrats de production et des documents relatifs à la préparation de celle-ci. Ils documentent le deuxième essai de production de *Christophe Colomb* d'Abel Gance, cette fois sous forme d'une série de films dédiés à la télévision. L'importance du dossier est due à la présence des synopsis détaillés des épisodes télévisuels (au nombre de sept) prévus par Gance.

- **F12-4.26.c** : Documents relatifs à la version de 1973 (88 feuillets-originaux et photocopies)

Dossier relatif aux synopsis, extraits de scénario, documents liés à la recherche d'un producteur, contrats divers et essais de casting relatifs au troisième et dernier essai de production pour *Christophe Colomb*.

- **F12-4.26.d** : Coupures de presses (7 feuillets-originaux et photocopies)

Extraits tirés d'articles de presse divers entre 1939 et 1979. La plupart concernent la fin de vie d'Abel Gance, moment où il mentionne toujours avec la même verve le projet de film sur le navigateur espagnol.

- **F12-4.29** : Fonds *Giselle*, projet de film débuté en 1940
- **F12-4.29.a** : Documents relatifs aux versions *Llamarada* et *La Fiammetta* (43 feuillets-originaux et photocopies)

Dossier se référant aux deux premières versions écrites pour le projet *Giselle* contenant des scénarios et des notes préparatoires.

- **F12-4.29.b** : Documents relatifs à la version *Giselle* (337 feuillets-originaux)

Dossier relatif à la troisième et supposée définitive version de *Giselle* regroupant un synopsis ainsi qu'un découpage technique.

- **F12-4.29.c** : Documents relatifs à la production (51 feuillets-originaux et photocopies)

Dossier principalement composé de correspondances dans le but de préparer la production et trouver des arrangements financiers.

- **F12-4.29.e** : Presse (5 feuillets-originaux et photocopies)

Courriers aux rédacteurs en chef et coupures de presse.

- **F12-8.74** : Correspondance Steven Pallos-Abel Gance (260 feuillets-originaux)

Dossier composé de lettres originales échangées entre Steven Pallos, producteur britannique habitant à Londres et Abel Gance sur la période 1946-1949. Ces lettres définissent la volonté d'un financement partagé entre la France et l'étranger et les difficultés qui en résultent.

- **F12-9.1** : Dossier relatif à des documents issus de la presse sur la période 1920-1981.

Ce dossier regroupe divers interviews du réalisateur, d'articles le concernant ou encore d'articles nécrologiques. Certains de ces documents font mention de *Christophe Colomb*.

La liste de dossier suivant est une liste de correspondances de moins grande importance en terme de volume mais qui ont apportées des informations complémentaires.

- **F12-8.10** : Correspondance d'Abel Gance avec Marlon Brando (1975)
- **F12-8.23** : Correspondance d'Abel Gance avec Claude Contamine (1975)
- **F12-8.42** : Correspondance d'Abel Gance avec Michel Fourre-Cormeray (1950)
- **F12-8.68** : Correspondance d'Abel Gance avec Henri Mahé (1934-1940)
- **F12-8.76** : Correspondance d'Abel Gance avec Steve Passeur (1939-1941)
- **F12-8.90** : Correspondance d'Abel Gance avec Enid Starkie (1945)
- **F12-8.100** : Correspondance d'Abel Gance avec Henri Villate (1943-1944)

II. Sources imprimées et sources audiovisuelles

1. Ouvrages et presse

En première partie de recherche, le recueil de notes personnelles et de pensée semi-autobiographiques de Abel Gance⁶⁵ disposait d'une place de choix. Il servait d'élément de base afin d'approfondir la problématique concernant la personnalité du réalisateur, ses ambitions et ses hantises. L'ouvrage sorti initialement en 1930 ne traite pas des œuvres inachevées du sujet. A l'inverse certains ouvrages découverts cette année ou dont la consultation n'a pu se faire que cette année sont des entrées directes dans la problématique.

-GANCE Abel, *Christophe Colomb*, Paris, Ballard, Bambi, 1991.

Cet ouvrage, non disponible à Toulouse, s'avère capital. Il est en effet la seule occurrence « publique » entièrement consacrée au projet du réalisateur. Les archives et le fonds toulousain sont publics mais il faut savoir qu'ils sont présents à cet endroit.

⁶⁵ Abel GANCE, Élie FAURE et Nelly KAPLAN, *Prisme : carnets d'un cinéaste*, Paris, S. Tastet, 1986.

Roger Icart ne fait que très peu mention du projet *Christophe Colomb* dans son autobiographie du réalisateur. Cet ouvrage est donc une source importante, éditée à titre posthume et est une nouvelle pièce du puzzle, qui renseigne sur l'héritage que laisse le réalisateur derrière lui. Cet ouvrage mêle diverses ébauches de scénarios et de notes personnelles du réalisateur concernant le projet qu'il a porté tout au long de sa vie.

-KING Norman, *Abel Gance : a politics of spectacle, London, BFI, 1984*

Cet ouvrage, désormais accessible pour la recherche, est un document très intéressant pour la problématique et les sujets de ce mémoire. Norman King y aborde la nécessité infinie qu'à Gance à vouloir organiser des films époustouflants, des divertissements toujours plus conséquents et plus grandioses. Cette notion de tableau mouvant aux attraits artistiques infinis est la principale idée que Gance se fait du projet *Christophe Colomb*.

-ICART Roger, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé, Lausanne, Éd. L'Âge d'homme, 1983.*

Simple référence bibliographique pour la première partie de recherche, la biographie rédigée par Roger Icart devient source à son tour. La problématique soulève aussi, à travers l'étude des projets *Giselle* et *Christophe Colomb*, les questions d'héritage d'un artiste et les traces qu'il laisse de son œuvre après sa mort. A l'heure où l'ouvrage de Roger Icart est la seule biographie existante et toujours en circulation du réalisateur, il est primordial de s'y intéresser et d'étudier les zones d'ombre volontairement laissées derrière eux par les deux hommes. Roger Icart dresse un long bilan de l'échec du projet *La Divine Tragédie*⁶⁶ entre les années 1946 et 1951 mais n'évoque que très vaguement la période de la Seconde Guerre mondiale sans vraiment se pencher sur les allers et venues de Gance ainsi que les projets *Giselle* et *Christophe Colomb*. *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé* reste une référence absolue pour avoir un panorama assez précis de la vie de Gance. Icart s'attache principalement aux œuvres achevées de Gance et n'aborde que subrepticement les projets laissés à l'abandon.

⁶⁶ Roger ICART, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé, op. cit.* p.349-357

Les œuvres inachevées de Gance restent peu traitées dans la presse spécialisée de l'époque. Gance a, à de multiples reprises, défendu des positions ou exprimé des avis sur le cinéma en général dans des tribunes ou colonnes de journaux. Vers la fin de sa vie, il s'ouvre un peu plus dans les médias et il mentionne régulièrement le projet *Christophe Colomb*, toujours avec la même envie et la même passion.

- <http://my.yoolib.com/cinemathequedetoulouse/revues-nationales/>

Page d'accueil du catalogue en ligne de la revue spécialisée *PourVous*, format plus court consacré au cinéma découlant du quotidien national *L'Intransigeant* (1907-1940). Une majeure partie des numéros de la revue ont été numérisés et sont accessibles sur le site de la Cinémathèque de Toulouse. La recherche permet de trouver de nombreux articles concernant des projets de Gance, dont le tournage a débuté pour certains ou pour d'autres, comme dans les cas des projets étudiés, sont mentionnés au détour d'appels d'offre, de recherche d'acteurs ou de publicités.

- http://www.cineressources.net/recherche_t.php

Page d'accueil de la plateforme Ciné-ressources, outil indispensable dans toute recherche consacrée à l'histoire du cinéma. Le site est un regroupement de l'ensemble du catalogue de ressources consacré au cinéma sur le territoire français. On y trouve à la fois, des périodiques, des revues de presses, des articles, leurs référencements et leurs localisations dans les différents lieux d'archives. La plateforme renseigne également sur les affiches, photographies diverses, les illustrations ou encore les ouvrages relatifs au cinéma dans son ensemble et à son histoire. L'ergonomie du site permet une recherche rapide et efficace et le recensement des différents périodiques internationaux sur le cinéma sur l'ensemble du XIX^{ème} siècle représente un outil capital.

2. Documentaires, Commentaires de films et Interviews

Les documents audiovisuels concernant le réalisateur sont peu nombreux et en particulier concernant les projets *Giselle* et *Christophe Colomb*. Il est rare de trouver des interviews d'Abel Gance autre que sur support papier et les commentaires qu'il fait de son travail n'amènent parfois que peu de révélations.

-*Magirama*, 1956, Abel Gance, Nelly Kaplan, Courts métrages et extraits de films en polyvision

-*Abel Gance, hier et demain*, 1963, Nelly Kaplan, Commentaires d'Abel Gance, court-métrage (27 mn)

-*Abel Gance et son Napoléon*, 1985, Nelly Kaplan, Long-métrage

Les archives de L'INA contiennent aussi de nombreux documents audio qui, s'ils ne parlent pas directement des projets du sujet, permettent une meilleure compréhension du travail du réalisateur. De plus, ils officient à créer une proximité entre l'historien en herbe et le sujet étudié, proximité qui peut manquer lorsque les œuvres cinématographiques étudiées n'ont pas d'existence visuelle.

-BESSY Maurice, CHARTIER Jean-Pierre, *Les grandes heures d'Abel Gance*, série de quatre programmes télévisés diffusés sur Fr 3 en février et mars 1976.

-CHANCEL Jacques, *Abel Gance : « Le cinéma, pour moi, est une magie puissante »*, Interview de Jacques Chancel d'Abel Gance pour Radioscopie, France-Inter, 2 octobre 1970⁶⁷.

-JOHNSTON Iain, *Iain Johnston talks about Abel Gance's Napoleon, (1927) with new music from Carl Davis on « A Look back at 1981 »*, 1 janvier 1982, BBC radio⁶⁸

-MOLLION Louis, RIERA Albert, *Le bureau des rêves perdus*, radio-programme, 13 novembre 1956, INA audio. ⁶⁹

Le site de l'INA permet aussi de visionner le dytique réalisé par Abel Gance en 1965 et dont la diffusion à la télévision s'est déroulée en 1966 de *Marie Tudor*, adaptée de Victor Hugo. Cette adaptation est importante pour le sujet de ce mémoire car elle est une réussite pour Gance qui relance à la suite son projet Colomb.

-Première partie (Henri VIII) : <http://www.ina.fr/video/CPF86611554/marie-tudor-e01-1ere-epoque-henri-viii-video.html>

⁶⁷ <https://www.franceinter.fr/emissions/radioscopie-par-jacques-chancel/radioscopie-par-jacques-chancel-29-juillet-2016>

⁶⁸ <http://www.bbc.co.uk/programmes/p03m0mct>

⁶⁹ <http://www.ina.fr/audio/PHD88004653/les-reves-perdus-d-abel-gance-audio.html>

-Deuxième partie (La vengeance de Marie Tudor) :

<http://www.ina.fr/video/CPF86611555/marie-tudor-e02-2eme-epoque-la-vengeance-de-marie-tudor-video.html>

I. 1936-1945 : *Christophe Colomb* : les prémices du projet d'une vie

Les années 30 sont le premier point d'ancrage de cette recherche. Elles sont aussi des années de défis pour Abel Gance, des années compliquées où son statut d'artiste acclamé subit une perte de vitesse face à la difficulté qu'il a à monter des films. Plus que tout, un certain désaveu critique et public se fait sentir, ébranlant doucement les envies du réalisateur. Abel Gance est cependant coriace et ces soubresauts ne sont qu'une mince embûche face à la détermination grandiose du réalisateur, détermination encore intacte à ce stade.

Abel Gance, dans les années 30, dispose d'un nouveau statut. Il n'est plus le jeune apprenti, un peu fougueux qui s'essayait à de nombreuses méthodes et qui tentait de se démarquer durant les années 10. Il n'est plus non plus le maître incontesté des années 20, statut qu'il a gagné avec la réalisation de *Napoléon* (1927). Le Abel Gance des années 30 est malheureusement en pleine traversée du désert. Si sa renommée et l'engouement public et critique ont grandi au fil des années, les années 30 mettent à mal ces durs efforts pour les gagner.

A. Un projet hors normes

1. 1936 : Le point de départ

L'année 1936 est une année marquée par la montée des populismes, du repli sur soi et la menace grandissante d'un second conflit franco-allemand. Du côté du cinéma, la situation française fait face à une exigence accrue du public, exigence exacerbée par une fréquentation plus importante et plus assidue des salles, due à l'augmentation du nombre de celles-ci et à une meilleure accessibilité⁷⁰. Toute la dualité des années 30 dessert Abel Gance⁷¹. L'augmentation de la fréquentation des salles assure plus de visibilité au réalisateur mais les avis sont plus pointilleux et la demande plus précise. La situation du pays quant à elle dessert les projets de Gance trop ambitieux et qui effraie

⁷⁰ Raymond CHIRAT et Gilles JACOB, *Le cinéma français des années 30*, Renens [Suisse] [Paris], 5 continents Hatier, coll. « Bibliothèque du cinéma. Les classiques du cinéma », 1983. Pp41-56

⁷¹ *Ibid.*, p. 41. « Le cinéma français dont les studios sont paralysés au milieu de l'année par les grèves sur le tas voit sa production courante se diviser assez nettement en deux courants antagonistes : recrudescence des sujets mélodramatiques et goût accentué pour les films cyniques ».

les financiers, frileux après la crise de 1929. C'est la période que Icart appelle celle des « films alimentaires⁷² », des films de commande, un peu basiques où Gance n'est qu'un opérateur qui doit fournir un produit fin. Sur ces films, il n'a presque pas de contrôle, aucuns droits sur les scénarios et les modifications qu'il souhaite apporter sont souvent mises de côté. Pour Roger Icart, Abel Gance se résout à réaliser ces films alimentaires « qui lui permettent de garder la main, de parfaire sa crédibilité auprès des producteurs et songer à ses grand sujets⁷³».

Gance est animé par ses grands projets qu'il prépare en secret, pendant des années, travaillant durement à l'élaboration de scénarios et de récits qui ont une valeur artistique et qui auront vocation à transporter le spectateur lors de la projection. Abel Gance subit donc les années 30 comme un passage douloureux, où la critique l'écorche sur des films qu'il ne voulait même pas réaliser mais qui ont le mérite de le faire manger. Roger Icart qualifie cette première partie de la décennie de « temps difficiles⁷⁴» pour l'artiste. Si ces temps sont si problématiques pour le réalisateur, c'est qu'il se sait et se sent « auteur de cinéma » mais se retrouve prisonnier d'un système qui l'enferme et le contraint à des projets qu'il ne souhaite pas mener.

Aux yeux des producteurs, Abel Gance apparaît de plus en plus mégalomane, avec les yeux plus gros que le ventre. Si les financiers ne doutent pas du génie de l'artiste, ils ont plus de réserve concernant l'incapacité du réalisateur à respecter les calendriers et sommes d'argent octroyées dans les contrats de base. Pour le film *Mater Dolorosa* (1932), Gance tente de se justifier et s'explique ainsi, « J'ai voulu prouver [...], que je pouvais, envers et contre tous, exécuter un film dans le délai prescrit, avec le devis imposé, et satisfaire en somme aux exigences de ceux qui font du « commerce » cinématographique ⁷⁵». Cette tentative de justification, teintée d'amertume, met en exergue le sentiment d'impuissance du réalisateur, dont l'ambition est répudiée et mise au placard au profit de la productivité. Elle est aussi une des premières critiques faite par le réalisateur à l'encontre d' « un système » qu'il condamnera régulièrement jusqu'à la fin de sa carrière. Ce système qu'il dénonce, c'est celui qui valorise le profit au détriment de la création et qui par la même occasion supprime les idées novatrices.

⁷² Roger ICART, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, op. cit. p.277

⁷³ *Ibid.* p.277

⁷⁴ *Ibid.* p.233

⁷⁵ *Ibid.* p.242

Suite à de nombreuses déconvenues et de multiples rebondissements, Gance se retourne alors vers son chef d'œuvre. Enthousiasmé par les perspectives qu'offre le cinéma sonore et les mètres de pellicules imprimés pour *Napoléon* qu'il n'a pas pu utilisé en 1927, Gance se lance dans une « remasterisation » de son film dédié à l'empereur corse. Après une bataille acharnée pour récupérer les bobines de son film, il trouve vite un financement en la personne du Comte Hector de Béarn. Encore une fois, Abel Gance se heurte à la nouvelle dimension commerciale et la manne financière que représente un film. Cette dimension qu'il décrit tant se manifeste en la personne du Comte de Béarn, mécontent de la direction prise par Gance qui accumule retards et dépassements des plafonds fixés. Le Comte lui adresse ces mots :

« Ceci serait très bien si vous vous adressiez à un public qui désire être instruit ou bien uniquement à des gens cultivés, mais les spectateurs de cinéma sont composés de 999 pour mille d'abrutis qui ne cherchent qu'à voir de belles images. Peu importe le souci que vous avez eu de la vérité historique et les idées que vous voudriez leur inculquer.

Faites-nous, avant tout, un film qui soit « public », j'entends par là qui paye....⁷⁶»

Cette nouvelle version sortira en 1935 avec l'aide de nouveaux financiers. Si cette citation et cet exemple sont importants, c'est qu'ils témoignent d'une situation symptomatique de ce que vont vivre les projets *Christophe Colomb* et *Giselle*. Premièrement, le besoin de Gance de coller au plus près à son sujet. Dans le cas de *Christophe Colomb*, Gance a travaillé son sujet en amont, avec l'aide de nombreux écrits, quitte à trop en faire. Abel Gance, dans ses films historiques, peine à se focaliser sur un événement en particulier et à tendance à étirer son récit le plus possible. Pour *Christophe Colomb*, il utilise les ouvrages *la vie de Christophe Colomb*⁷⁷ de Jakob Wassermann et *le vrai Christophe Colomb*⁷⁸ de Henry Vignaud, deux livres qui lui sont

⁷⁶ *Ibid.* p.246

⁷⁷ Jakob WASSERMANN, *La vie de Christophe Colomb*, Paris, France, Lib. Gallimard, 1930.

⁷⁸ Henry VIGNAUD, *Le Vrai Christophe Colomb: et la légende*, Paris, France, A. Picard, 1921.

prêtés par un émetteur inconnu⁷⁹. Comme nous le traiterons plus tard, ce besoin de tout raconter dessert grandement l'artiste qui effraie plus d'un producteur avec ses récits à rallonge. Deuxièmement, l'attrait économique de ses projets pose problème. On l'a vu pour *Christophe Colomb*, projet trop ambitieux et long qui apparaît comme une vitrine merveilleuse du cinéma français mais qui porte sur lui trop de doutes et de facteurs accablants.

La nouvelle version de *Napoléon* remporte un vif succès et permet à Gance de se reposer un peu. C'est supposément à ce moment qu'il a sans doute mis en chantier ses projets. Débutant les phases d'écriture, il commence ses recherches et remplit des pages et des pages de notes diverses concernant *Christophe Colomb*. Il alterne ensuite œuvres alimentaires et films un peu plus personnels comme *Un grand amour de Beethoven* (1936). Si les films de commande ne l'aide en rien à regagner une reconnaissance perdue, les projets comme la réédition de *Napoléon* ou le film sur Beethoven lui ouvrent à nouveau certaines portes. Roger Icart évoque cette fin des années 30 en ces termes :

« C'est alors que, persuadé d'avoir conjuré le sort qui s'acharnait sur lui, Gance crut le moment propice pour s'affranchir des contraintes commerciales et redevenir lui-même : ses affinités avec le génie latin le poussèrent à célébrer celui-ci dans une trilogie retraçant la figure légendaire de ses plus nobles héros, Christophe Colomb, le conquérant maritime ; le Cid Compeador, le conquérant terrestre et Ignace de Loyola, le conquérant spirituel.⁸⁰»

C'est donc fort de ses succès récents que Gance se lance dans l'aventure de *Christophe Colomb* et un peu plus tard de *Giselle*.

⁷⁹ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°13. Feuillet 1. Lettre d'un émetteur inconnu à Abel Gance, datée du 22 janvier 1936.

⁸⁰ Roger ICART, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, op. cit. p.285

2. Le scénario comme repère initial, la version de 1938

Dans les deux boîtes consultées à la Cinémathèque de Toulouse et pour les deux projets, les premiers documents sont des découpages ou des extraits de scénarios. Pour *Christophe Colomb*, la première ébauche de scénario⁸¹ dont on dispose concernant le film est datée à 1938, version courte ne relatant que le début de l'histoire que souhaite raconter Gance.

Dans un entretien accordé à *Cinémonde*, paru le 5 avril 1939⁸², Gance commence sa publicité pour *Christophe Colomb*, son esquisse de scénario sous le bras et des rêves plein la tête. Il commence son réquisitoire par rappeler la grandeur du navigateur et l'importance de ce personnage historique dans la formation du monde actuel. Cette glorification de son personnage est faite systématiquement, sorte de miroir de Gance et de son film lui-même. Rappeler la grandeur de *Christophe Colomb*, c'est vanter et soumettre l'importance qu'a son projet et valider par la même occasion un des adages du réalisateur, tout grand personnage historique mérite un long-métrage à sa hauteur peu importe les contraintes. Ce premier vrai entretien à propos de ce grand programme espagnol dans une revue spécialisée est l'occasion pour Gance d'offrir à son film une vitrine publicitaire efficace. Il s'exprime ainsi dans les colonnes du magazine :

« Seules, la défense d'une idéologie, d'une grande mémoire, d'un grand moment de l'Humanité, l'apothéose du génie latin type, voilà quels ont été pour moi et mes collaborateurs mes sources, mes leviers, mes tremplins⁸³»

Comme à son habitude, Gance justifie l'importance de son film en s'octroyant une quasi-sainte mission de défenseur du souvenir d'un personnage historique. Si ce trait de la personnalité du réalisateur a été suffisamment traité en Master 1, son dévouement et sa passion restent eux, très palpables. Gance veut « essayer de retrouver [la grande Ombre du Découvreur de monde] intacte et l'enfermer dans la magnifique prison des images sonores⁸⁴». Ce projet espagnol est un rêve fou, magique qui anime Gance avec une ferveur qu'il n'a plus connu depuis *Napoléon*. Il voit, dans ce film, exploser ses idées et se sent à nouveau maître de ses propres désirs. L'idée directrice de ce projet

⁸¹ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°3. Feuillet 1-26/26. Scénario d'Abel Gance pour *Christophe Colomb* (Version 1938)

⁸² Roger ICART, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, op. cit. p.307-309

⁸³ *Ibid.* p.307

⁸⁴ *Ibid.* p.308

est de relater l'histoire du Conquistador avec le plus de véracité et de respect possibles.

Il continue par ces mots :

« Légende, féerie, histoire, chez Colomb se compénètrent, s'amalgament et forment une poésie telle qu'aucune imagination ne saurait la dépasser.⁸⁵»

Ce récit de voyage est un terreau fertile inépuisable pour l'esprit de Gance qui y voit l'opportunité de mélanger les genres, de retrouver les bouffées créatrices qui l'animaient dans les années 20.

Pour *Christophe Colomb*, Gance a déjà dès le début prévu un découpage précis, gigantesque, qui suggère déjà un nombre indécent de mètres de pellicules. Son premier découpage du scénario se présente comme ceci :

⁸⁵ *Ibid.* p.308

« I-Au Portugal - le musée Marin. [...] Mort de Felipa. Fuite avec Diego. Les alguazils. La lettre du roi Jean.

II. Le lit de justice d'Isabelle à Cordoue.

III. Le couvent de la Rabida.

IV. Le camp sous Grenade. Les moines de Jérusalem. La croisade.

V. Le tribunal de l'Inquisition à Salamanque. Le départ vers Cordoue. La nuit d'Andalousie.

VI. L'auberge de Cordoue. Beatrice Henriquez. [...]Episode Toscanelli.

VII. Boabdil. Entrée triomphale des rois catholiques à Grenade. La salle des Ambassadeurs. La demande de contrat. Colère de Ferdinand.

VIII. Isabelle et Ferdinand dans les jardins de Generalife. La reine convainc son mari.

IX. La remise des lettres patentes dans la cour des Lions.

X. Le port de Palos. La méfiance des marins. Diego s'engage le premier. Refus de Colomb. Sur l'intervention de Don Juan Perez, Alonzo Pinzon fait de l'expédition une entreprise collective.

XI. La veillée d'armes dans la chapelle de la Rabida. Le départ.

XII. En mer. La nuit des contes du gaillard d'avant. Les rêves fantastiques.

XIII. La nostalgie des marins. La révolte.

XIV. La découverte. Les trois Iles. Le tabac. La féerie.

XV. Le retour triomphal a Barcelone.

86»

Ce découpage, très élaboré, démontre à lui-seul l'ambition du projet et l'ampleur que veut donner Gance à son film. Au lieu de se concentrer sur une période charnière de la vie du navigateur, Abel Gance décide d'embrasser l'ensemble de l'épopée de Christophe Colomb et de raconter, non seulement le voyage de l'explorateur, mais aussi de montrer les raisons qui l'ont poussé à entreprendre cette quête ainsi que toute la partie espagnole faite de tractations avec la royauté afin de faire financer son expédition.

Ce découpage suggère d'emblée un tournage monstrueux nécessitant des moyens conséquents et prodigieux.

⁸⁶ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°1. Feuillet 1.

Le réalisateur a donc une ambition certaine pour ce projet dès la première version. Cette première version de scénario écrite dont on dispose est composée d'une vingtaine de pages et relate les chapitres I à III du découpage initial. Abel Gance, ami des âmes en tourment, veut débiter son long-métrage par l'apparition d'un Christophe Colomb perdu, moqué et pauvre, obsédé par des visions et l'appel de l'océan. Il débute son scénario ainsi :

« Atteindre dès le début avec une première scène à la grande poésie visuelle et auditive qui donnera le diapason du film.

Il peut être 5 heures du soir. Le soleil entre par de larges baies. La mer qu'on voit par ses baies vient mourir tout près des vitres avec de grands sanglots.

Un seul visiteur, très pauvrement vêtu qui paraît 45 ans et qui à première vue peut ressembler à un Don Quichotte jeune, regarde avec attention extrême ce que le travelling va nous révéler. Ce sont de vieilles proues de navires, des épaves, des proues, des rames, des voilures, des astrolabes, des morceaux de quille, des cabestans, des filins, des instruments de navigation et qui sont alignés comme dans un cimetière⁸⁷».

L'action est placée, le lieu de l'histoire et le principal protagoniste sont introduits. Gance choisit une introduction rapide où les bases sont posées de manière à ce que les scènes du bouleversement arrivent et chamboulent le récit. Pour *Christophe Colomb*, c'est la mort de Felipa et la lettre du roi Jean qui vont déclencher les événements les plus importants du récit. Passé le scénario, les premières tentatives de productions commencent à se dessiner.

3. Associations, copinages et petits mensonges

L'année 1938 marque le premier grand pas en avant dans la production de *Christophe Colomb*⁸⁸. Abel Gance finit de peaufiner son scénario et la machine semble enfin

⁸⁷ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°3. Feuillet 1-26/26. Scénario d'Abel Gance pour *Christophe Colomb* (Version 1938)

⁸⁸ Raymond CHIRAT et Gilles JACOB, *Le cinéma français des années 30, op. cit.* p.62. L'année 1938 marque aussi la fin d'une paix relative en Europe alors que les armées allemandes attendent patiemment les ordres de l'autre côté de la frontière. « De 1938 à

lancée. C'est le début de la rocambolesque histoire de cette production où les acteurs potentiels, producteurs engagés et actionnaires supposés vont se succéder. Les parties engagées par le projet sont tellement nombreuses et diverses que l'ont choisi consciemment de séparer l'étude de cette première grande partie de mémoire en plusieurs épisodes chronologiques bien distincts. Cette sous-partie se focalise sur les années 1938, 1939 et 1940 et plus particulièrement sur les premiers contrats émis, les diverses tentatives de monter le projet Colomb ainsi que les premières contrevenues vécues par le réalisateur.

Fidèle à lui-même, le réalisateur commence à démarcher pour attiser la curiosité autour de son film et vante l'ampleur et l'importance de son sujet. En mai 1938⁸⁹, Abel Gance envoie une lettre à un émetteur inconnu et dresse un portrait assez élogieux de son projet, le qualifiant d'« hommage à la libération et à la gloire de l'Espagne ». Dans cette missive, Abel Gance indique qu'il ne peut pas se rendre en Espagne et laisse donc les pourparlers être organisés par Gilbert Renault-Decker⁹⁰, en son nom et pour leur projet commun. Afin d'appuyer l'importance de son projet et de bénéficier d'éventuels appuis financiers espagnols, le réalisateur emploie des analogies assez osées et ne manque pas d'utiliser de fortes affirmations. Il va même jusqu'à qualifier le « cinéma [de] plus puissant moyen de propagande universelle. » Il est quasiment sûr que la lettre est adressée au général Franco et c'est ce genre de prise de contact qui jouera des tours au réalisateur plus tard. Au sujet de son projet, Gance s'exprime ainsi :

« J'ai pensé qu'il était de mon devoir de créer le premier la chanson de Geste latine pour en célébrer le premier paladin que vous représentez à nos yeux. »⁹¹

1940, la guerre prend forme et, toujours présente, toujours mouvante, revêt des aspects successifs. »

⁸⁹ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°17, Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance de mai 1938 à un émetteur inconnu (surement le Général Franco)

⁹⁰ Annexe 1 : Index des personnalités p.169

⁹¹ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°17, Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance de mai 1938 à un émetteur inconnu (surement le Général Franco)

Gance compare donc Franco à Colomb, l'associant à des velléités de découvertes, de progression et de grandeur nationale et l'imaginant comme responsable d'un flamboiement espagnol sur l'échiquier européen et au niveau mondial. A l'inverse du Maréchal Pétain et du régime de Vichy plus tardivement, il est peu probable que Gance soutient moralement Franco. Il l'utilise plutôt dans l'optique de s'octroyer de bonnes faveurs et faciliter l'avancement de son projet. La démarche peut s'avérer utile⁹² mais pousse aussi Gance sur le chemin du soutien politique assumé, ce qui lui portera préjudice à la fin de Seconde Guerre mondiale.

Ces tentatives de démarchages fonctionnent visiblement bien car en juin 1938, de nouvelles propositions sont faites à Gance. De nouveaux producteurs se greffent au projet et Gance voit les propositions s'accumuler. Cet intérêt soudain semble toutefois déstabiliser le réalisateur qui se montre inquiet de devoir officier sous les directives d'un producteur qu'il ne connaît pas. Il craint que les producteurs lui propose « la réalisation du projet sous une forme donnée [en limitant] ses considérations personnelles⁹³ ». C'est un des problèmes relatifs à la période 1938-1940⁹⁴. De nombreux organismes et individus se montrent très intéressés par le projet *Christophe Colomb* mais la situation du cinéma à l'aube de la Seconde Guerre mondiale n'est pas la plus adéquate pour monter des projets et le cinéma (hors cinéma de propagande) n'est clairement pas la priorité économique en Europe. Abel Gance sait quand même tirer les bonnes ficelles et s'assure systématiquement de minces sommes de départ dans les cas où les productions semblent être sur la bonne voie. Ce petit capital de base sert de salaire pour Gance mais aussi de rémunération pour le scénario apporté et une solution de repli au cas où la production s'arrête. Dans une lettre du 13 juillet 1938, Gance

⁹² Dans le cas du Régime de Vichy, dédier ses films au Maréchal Pétain est pour le réalisateur un moyen de s'assurer les bonnes grâces de la zone libre et se dédouaner des nombreuses accusations faites à son encontre sur son statut. C'est un enjeu financier mais surtout dans un souci de protection que Gance utilise ces méthodes.

⁹³ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°21, Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à Gallone datée du 4 juin 1938.

⁹⁴ Raymond CHIRAT et Gilles JACOB, *Le cinéma français des années 30*, op. cit., p.75-88. Les deux historiens appellent cette période « le gouffre » du cinéma français, où les productions sont partagées en dépeindre un romantisme baigné d'éclats de rire et un cinéma plus conventionnel qui s'adapte mieux à la peur ambiante.

précise qu'il « n'a évidemment rien prévu pour le remboursement »⁹⁵. Il est difficile de quantifier le montant de ce remboursement et de définir les raisons qui poussent Mr Vinolas⁹⁶ à le réclamer. On peut toutefois supposer que Gance a négocié précédemment cette somme dans le cadre d'une livraison d'un scénario ou d'un découpage et qu'il est, soit en retard, soit dans l'incapacité de fournir le dit-découpage. La dernière solution est qu'il a peut-être décidé de s'associer à d'autres producteurs.

Les derniers mois de l'année 1938 marque déjà la fin de certaines associations. L'une des plus solides reste la tentative de montage du projet Colomb aux cotés de Gilbert Renault-Decker qui participe activement, depuis 1937 à l'élaboration de celui-ci. Ami de Gance et fervent défenseur du projet, Renault-Decker enchaîne les aller-retour en Espagne et est en quelque sorte l'ambassadeur de Gance et le représentant du projet dans la péninsule ibérique. Sur le même schéma que Gance, Renault-Decker espère tirer de petits profits de ces phases de pré-production car l'ensemble de ses déplacements sont payés par ses soins et il aide aussi financièrement Gance. Le 2 octobre 1938, Gilbert Renault-Decker rappelle au réalisateur les sommes qu'il a déjà engagées sur le projet :

« Ces voyages dont le résultat profitera à tous les deux, me coutent cher, et les finances s'épuisent. Je crois que je pourrais les compter plus tard au devis du film, mais il s'agit de tenir le coup en attendant. [...] De mon coté je vous ai envoyé un chèque de 10.000 francs lorsque j'en ai eu les moyens. Voulez-vous, sur ces 10.000 francs, en conserver la moitié et m'envoyer un chèque du solde ? Je compterais au devis l'excédent que j'ai dépensé lors du premier voyage, le coût du deuxième que j'ai avancé et le troisième que je vais entreprendre. »⁹⁷

Insérer les frais de déplacements pour la pré-production dans le devis final d'un film est une autre technique courante. Elle permet aux individus présents depuis le début de

⁹⁵ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°24, Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à Mr Vinolas datée du 13 juillet 1938.

⁹⁶ Annexe 1 : Index des personnalités pp.171-172

⁹⁷ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°30, Feuillet 1-2/2. Lettre de Renault-Decker à Abel Gance datée du 2 octobre 1938. Le deuxième voyage a été payé par une avance de Tobis, que Renault-Decker a ensuite rembourser en intégralité selon ses dires.

la conception du film de se faire rembourser les voyages et heures de travail généralement non-comptabilisés dans le devis final. Cependant ces petits aléas financiers marquent le début de tensions qui vont grandir exponentiellement entre Abel Gance et Renault-Decker jusqu'à un arrêt définitif de leur relation en 1945.

Le 12 février 1939, un certain Mr Canseco écrit à Mr Ribes pour lui confirmer que la production du projet *Christophe Colomb* est officiellement lancée et cela pour trois versions (anglaise, française et espagnole⁹⁸). La livraison du film est prévue pour « avant le 31 décembre 1939 »⁹⁹. L'échéance est assez courte mais le projet semble sur de bons rails. Seulement en mai de la même année, le tournage n'a toujours pas débuté et prend du retard à cause d'une caravelle fournie par l'Espagne¹⁰⁰ qui se trouve en fait en réparation. Le tournage est repoussé à la deuxième quinzaine de juillet de la même année. Cependant la Compagnie Française de Gestion Cinématographique¹⁰¹ ne l'entend pas ainsi et dénonce R. Wheeler, la Columbus Production¹⁰² et certaines manœuvres pour repousser le tournage alors qu'il n'y a aucun lieu de le faire. Les constatations de la Compagnie Française de Gestion Cinématographique se dressent comme tel :

⁹⁸ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°35, feuillet 1. Lettre de Mr Canseco à Mr Ribes datée du 12 février 1939

⁹⁹ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°35, feuillet 1. C'est l'office national espagnol de la cinématographie qui octroie l'autorisation d'exécution du projet *Christophe Colomb* à Gilbert Renault-Decker ou « à de tiers personne ». Déjà, la paternité du projet semble compromise.

¹⁰⁰ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°40, Feuillet 1. Lettre de R.Wheeler à la compagnie française de gestion cinématographique. « La caravelle Santa Maria, qui est mise à votre disposition par le gouvernement espagnol, a besoin d'un nouveau jeu de voiles et de cordages. »

¹⁰¹ Il est très rare d'entendre parler de la C.F.G.C en dehors du fonds toulousain. Dans les ouvrages consultés, relatif au cinéma français des années 30 et 40, la C.F.G.C n'est jamais mentionnée. On peut supposer qu'elle est une sorte de compagnie privée spécialisée dans l'aide à la production de films, avec l'obligation que le film en question bénéficie de la nationalité française.

¹⁰² La Columbus Production est une société de production créée spécialement pour le projet *Christophe Colomb*. On ne dispose pas d'occurrences attestant de la création de celle-ci mais on peut supposer qu'elle a été créée à l'initiative de Renault-Decker et d'Abel Gance. R. Wheeler fait partie intégrante de la maison de production ainsi que Steve Passeur.

« La C.F.G.C refuse que le tournage soit repoussé et amène la question de l'apport de 25.000 sur le marché. Ils ont aussi constaté une carence dans les paiements, des versements s'élevant à 150.000 restent inexplicés. [...] C'est une violation principale des clauses de notre contrat. »¹⁰³

Outre l'accusation de la C.F.G.C concernant le retard du début du tournage, qu'elle qualifie de manœuvre fallacieuse, l'organisme reproche aussi à la Columbus Production la malversation des sommes prescrites dans le contrat initial en plus d'autres sommes d'argent plus importantes qui semblent disparaître du capital de base alloué au film. R. Wheeler dans une lettre du 6 juin 1939¹⁰⁴ réfute toutes les accusations de la C.F.G.C en affirmant que la Columbus a respecté les termes du contrat et que c'est la C.F.G.C qui est responsable de ce chaos logistique. A ce stade il est difficile de démêler le vrai du faux. Gance, lui, ne se préoccupe pas vraiment de l'imbroglio juridique et financier qui se dessine peu à peu derrière lui. Le 16 juin, il émet le souhait de réaliser *Christophe Colomb* en Technicolor et en utilisant le Pictographe.

Au dernier trimestre 1940, Gance et Renault-Decker ne travaillent plus sur le même projet et de nouvelles propositions sont faites à Gance dans le but de sauver le film.

B. Des bases solides

1. Production et gros sous

Le dénouement du projet en collaboration avec Renault-Decker reste compliqué et s'échelonne sur plusieurs années. En 1938, le projet est sur de bons rails et des maquettes, des costumes ont déjà été conçus¹⁰⁵, preuve du bon degré d'avancement de *Christophe Colomb* (Version Renault-Decker). Ces maquettes et les esquisses de costumes ont été amenées par José-Maria Sert¹⁰⁶, qui, d'après Gilbert Renault-Decker, est un atout majeur car il est « persona grata » en Espagne où « il est décoré par

¹⁰³ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°43, feuillet 2-3. Lettre de la C.F.G.C à l'attention de R. Wheeler et de la Columbus datée du 31 mai 1939

¹⁰⁴ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°44, feuillet 2. Réponse de la Columbus Production à la lettre de la C.F.G.C daté du 6 juin 1939

¹⁰⁵ José-Maria Sert a déjà fait un gros travail de préparation sur le film, il a visiblement préparé de nombreux « storyboards » et a produit de nombreux dessins et autres croquis en rapport avec le projet.

¹⁰⁶ Annexe 1 : Index des personnalités p.170

plusieurs églises »¹⁰⁷. Engager José-Maria Sert, est un atout pour le projet, à cause de son statut et du respect dont il dispose. Ses liens avec certaines instances religieuses permettent aussi de bénéficier de décors ecclésiastiques (couvents, cloîtres) sans avoir à batailler pour obtenir des permissions. Gilbert Renault-Decker et Gance peuvent aussi « engager », pour des scènes de lectures de textes saints, des membres du corps religieux.

Cette première lettre est un signe plutôt encourageant pour la production en collaboration avec Gilbert Renault-Decker. En 1938, Renault-Decker a déjà effectué de nombreux voyages en Espagne afin de vendre le projet et d'intéresser le plus d'actionnaires différents, ainsi que les autorités qui sont les seules en mesure de délivrer des permis et des autorisations. Comme nous l'avons vu précédemment, de nombreuses sommes sont engagées sur le projet. Si la plupart de ces dépenses sont associées à la pré-production, elles trahissent un manque d'organisation flagrant. Certaines des dépenses disparaissent des comptes et registres et il apparaît évident que certaines sommes sont utilisées à des fins personnelles. A l'inverse, la production continue de s'organiser et des premiers contrats sont émis. Ces premiers contrats concernent les chorégraphes associés au projet. Renault-Decker évoque ces scènes de danse et leurs coûts ainsi :

« Nous avons donné [à Lifar¹⁰⁸] pour la mort du cygne, 50.000 pour régler un « pas de deux » et surveiller l'exécution des ballets de Faust déjà tout réglés. Il demande pour régler le « ballet indien », [...], 50.000 et 150.000 pour sa danse personnelle. »¹⁰⁹

Abel Gance prévoit une scène dansée pour l'arrivée de Christophe Colomb au Nouveau-Monde et espère bénéficier des services de Serge Lifar, chorégraphe et danseur de génie mais personnalité très controversée¹¹⁰ pendant la Seconde Guerre

¹⁰⁷ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°18. Feuillet 2. Lettre de Renault-Decker à Abel Gance datée du 27 mai 1938

¹⁰⁸ Annexe 1 : Index des personnalités p.166

¹⁰⁹ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°19. Feuillet 2-3. Lettre de Renault-Decker à Abel Gance datée du 28 mai 1939

¹¹⁰ Myriam CHIMENES, *La vie musicale sous Vichy*, Bruxelles, Éd. Complexe, coll. « Histoire du temps présent », 2001. Serge Lifar use de sa position afin de s'octroyer la mainmise sur la quasi totalité des ballets à Paris. Il attise aussi régulièrement les rumeurs et dénonce des anciennes personnes avec qui il a travaillé.

mondiale. Le prix demandé par Serge Lifar pour l'élaboration de la scène est quelque peu excessif et Gilbert Renault-Decker aimerait abaisser le cachet de Lifar de 200.000 francs à 150.000 francs car il ne perd pas de vue qu'il doit aussi rémunérer les autres danseurs de la scène (il estime le paiement des danseurs entre 35.000 et 40.000 francs¹¹¹). Si la somme réclamée par Lifar semble déplaire à Renault-Decker, il reconnaît toutefois que la présence de Lifar est une bénédiction pour le projet et qu'il n'hésitera pas à « sacrifier d'autres noms sur l'affiche pour [compenser] cette dépense »¹¹². Sur le même laps de temps, de nombreux chèques sont mentionnés dans les lettres suivantes mais il est très difficile de les suivre et de définir exactement qui les produit et qui les reçoit¹¹³. Encore une fois les questions financières sont difficilement quantifiables et certaines transactions sont clairement non-officielles.

Au début de l'année 1939, les tractations avec l'Espagne vont toujours bon train et sont toujours menées par Gilbert Renault-Decker. Sur la même période, l'Espagne se tourne vers l'Italie et les sociétés de production françaises et espagnoles commencent à émettre l'hypothèse de créer une co-production avec des maisons de productions italiennes. Les nationalismes grandissants en Europe influent sur la production cinématographique et les pays aux idées politiques similaires ont tendance à se rapprocher. Les occurrences dans le fonds toulousain font mention de ces tentatives de rapprochement effectuées par les pays entre eux et sont des témoins de cette géopolitique complètement nouvelle. Ainsi, le cinéma et les productions deviennent un nouvel outil de rapprochement politique et les projets de films sont activement soutenus, suivis et contrôlés par différents services gouvernementaux nationaux.

¹¹¹ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°19. Feuillet 2-3. Lettre de Renault-Decker à Abel Gance datée du 28 mai 1939

¹¹² Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°19. Feuillet 3. Lettre de Renault-Decker à Abel Gance datée du 28 mai 1939

¹¹³ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°20. Feuillet 1. Lettre de Renault-Decker à Abel Gance datée du 3 juin 1938 Dans cette lettre, Renault-Decker évoque un chèque transmis à Abel Gance. Visiblement le chèque a été émis par Vinolas et est d'une somme de 25.000 francs. Cette somme sera ensuite réclamée par Vinolas, Gance n'ayant pas prévu de le rembourser.

Dans l'exemple du projet *Christophe Colomb*, Renault-Decker reçoit une lettre du service national de propagande britannique (non-datée) alors qu'il est encore en déplacement en Espagne (Burgos)¹¹⁴. La lettre se présente ainsi :

« 1) Contrôle strict par le service national de propagande britannique (NOC) du film *Christophe Colomb* pour les trois versions : espagnole, anglaise et française en acceptant de n'inclure aucunes scènes n'ayant pas été préalablement approuvées par le service.

2) Obligation d'engager un acteur italien qui jouera le rôle de Christophe Colomb, dans l'idée de donner à l'Italie, une nation-amie, la part qu'elle mérite. Le rôle de l'acteur italien dans la version espagnole pourra jouer dans les autres versions s'il se montre capable de donner vie au personnage en anglais et français. »¹¹⁵

Le projet s'apparente de plus en plus à une co-production européenne. Il peut paraître surprenant de la part du Royaume-Uni de vouloir s'allier avec l'Italie en s'assurant qu'elle ait « la part qu'elle mérite » dans l'élaboration du projet alors que les visions des deux pays divergent fortement avant la Seconde Guerre mondiale. La réponse est très simple, pour le Royaume-Uni¹¹⁶, prévoir que la tête d'affiche d'un projet de cette ampleur sera une vedette italienne est un bon moyen de s'assurer les sympathies d'une nation aux vellétés divergentes à l'orée d'un Second conflit mondial. Ce besoin d'associer un acteur italien et de modifier de ce fait la nationalité du projet pose des problèmes au niveau de la publicité qui commence à être faite dans la presse européenne. Dans une lettre du 9 mars 1939¹¹⁷, Renault-Decker explique à Abel Gance l'importance de rallier l'Italie au projet et évoque le fait qu'un journal français a

¹¹⁴ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°37. Feuillet 1. Lettre du service national de propagande britannique à Renault-Decker, qui se trouve à Burgos dont on peut supposer que la lettre a été émise au début de l'année 1939, lors de son troisième ou quatrième voyage en Espagne pour le projet Colomb.

¹¹⁵ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°37, feuillet 1. Ce passage a été traduit directement pour la retranscription, le document d'origine étant en langue anglaise.

¹¹⁶ Le Royaume-Uni est farouchement antinazi et déplore le fait que l'Italie fasciste de Mussolini se rapproche de plus en plus des idées d'Hitler.

¹¹⁷ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°38, feuillet 1. Lettre de Renault-Decker à Abel Gance datée du 9 mars 1939

mentionné un acteur français dans le rôle de Colomb, ce qui pourrait compromettre la co-production italienne et installer un climat particulier entre les différentes parties¹¹⁸.

Les malversations et les difficultés financières commencent à gangréner l'avancement du projet. Comme évoqué plus haut, certaines sommes disparaissent et les non-remboursements s'accumulent. Les 25.000 francs que doit Abel Gance à Mr Vinolas sont toujours en suspens, les individus engagés ne semblant pas prêts à donner raisons aux autres parties. R. Wheeler est l'un des grands fautifs de cette confusion monétaire, par le biais de la Columbus Production. Le problème est qu'il démarché auprès de nombreux organismes afin de lever des fonds pour le projet Colomb en basant ses calculs sur des frais de production approximatifs et un début de tournage qui n'arrive jamais. La traite de 25.000 francs arrive à échéance et la Columbus Production est incapable de couvrir ces frais, d'où la colère de la C.F.G.C. Vinolas se base sur les estimations faites en janvier 1939, selon ce plan provisoire de calcul des frais de production :

Date du versement	Montant du Versement	Organisme émetteur
15 mars 1939	25.000 francs (réglé)	C.F.G.C
31 mars 1939	50.000 francs	C.F.G.C
31 avril 1939	50.000 francs	C.F.G.C
13, 20, 27 et 30 mai 1939	30.000x4 francs	C.F.G.C
7 juin 1939	100.000 francs	C.F.G.C
15 juillet 1939	100.000 francs	C.F.G.C
15 août 1939	100.000 francs	C.F.G.C
7 septembre 1939	100.000 francs	C.F.G.C

Ce tableau représente le détail des versements octroyés par la C.F.G.C¹¹⁹ à la Columbus Production suite au contrat émis le 4 mars 1939¹²⁰. Le contrat stipule que le

¹¹⁸ Jeanne-Marie MARTIN, *Portraits de résistants*, Editions Flammarion, 2015, 125 p. Gilbert Renault-Decker sera ensuite un Résistant reconnu et très actif. Jeanne-Marie Martin le qualifie même d'espion. Il est envoyé en mission depuis le Royaume-Uni. Sa volonté de faire cette coproduction entre le Royaume-Uni et l'Italie est peut-être une première tentative pour lui de rapproche deux pays en désaccord autour d'un projet qu'il pense fédérateur.

¹¹⁹ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°7, feuillet 1. Détails des versements de la C.F.G.C pour le projet Colomb sur l'année 1939.

tournage doit débiter le 12 juin de la même année et que le premier tour de manivelle sera donné le 8 juin. Une première copie standard doit être livrée le 30 septembre 1939, le dernier tour de manivelle étant fixé au 7 septembre. Le « versement Vinolas » est signalé dans les frais mais l'on sait qu'à la fin mai 1939, le tournage aura du retard et que la C.F.G.C semble se désintéresser du projet et donc de récupérer les sommes déjà injectées. L'une des raisons de l'échec du projet Colomb, c'est le trop grand nombre de parties concernées par le financement du projet alors même que la situation politique générale de l'Europe s'envenime. De plus, un mauvais calcul des frais de production, mauvais calcul qui semble systématique, interfère dans le bon déroulement du projet.

Il faut se pencher plus longuement sur les autres pays associés au projet ainsi qu'à la situation générale du cinéma en Europe à l'aube et pendant la Seconde Guerre mondiale.

2. Une situation politique qui freine la production cinématographique européenne

Il est impossible d'aborder les deux projets de ce sujet de mémoire sans poser la question nécessaire de l'existence ou non d'un cinéma dit européen pendant la Seconde Guerre mondiale. L'existence de tentatives de co-production à l'échelle européenne a déjà été abordée dans les parties précédentes et le sera maintes fois à nouveau dans la suite du raisonnement. Cependant il est intéressant de dresser une rapide typologie de ce cinéma européen, si il existe et de le mettre en relation avec le thème de ce sujet.

Il est assez ardu de trouver un nombre suffisant d'ouvrages dressant un portrait assez complet du cinéma européen. Les ouvrages sur les cinémas nationaux sont légion mais il est rare de trouver une description globalisante de ce dit cinéma européen. Celui-ci existe et les cinémas européens nationaux se doivent de vivre ensemble afin de survivre. Déjà dans les années 30 et tout au long des années 40, « les même acteurs traversaient continuellement les frontières nationales afin de jouer plus ou moins les mêmes

Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°8.
Feuillet 1. Détails des versements de la C.F.G.C pour le projet Colomb sur l'année 1939.

¹²⁰ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°6.
Feuillet 2-3. Contrat de la C.F.G.C pour le projet Colomb daté du 4 mars 1939

rôles »¹²¹. C'est un facteur que l'on trouve régulièrement chez Gance qui, s'il favorise les acteurs français, n'a aucun mal à envisager des acteurs européens afin d'incarner ses protagonistes. C'est une interdépendance bienvenue qui favorise le montage de projets plus compliqués. Dans le cas d'Abel Gance et de *Christophe Colomb*, engager un acteur de nationalité différente que celle du film consiste à s'assurer de nouveaux financements et une source de revenus plus conséquente. A l'inverse, comme nous le verrons plus tard, des acteurs étrangers modifient la question de la nationalité d'un film et transforment, du même coup, les conditions de distributions et les montants des recettes touchées par les producteurs.

Le cinéma européen fonctionne grâce à cette dualité étrange et en constante compétition avec le modèle hollywoodien et la domination américaine sur le cinéma mondial, déjà dans les années 30. L'Europe jouit d'un système européen basé sur l'entraide mais sur la volonté intrinsèque de cultiver une production et un savoir-faire national. Le cinéma européen dispose de cette « rhétorique culturaliste, qui évoque les identités culturelles, qui utilise le langage comme l'âme d'une nation, sous couvert d'un devoir d'expression nationale, comme une forme de résistance à une hégémonie culturelle étrangère »¹²². Ainsi, le cinéma européen joue de cette force et de cette entraide mais bataille sans cesse pour maintenir un éclat culturel national. Abel Gance use de cette dualité constamment en soumettant son projet à de nombreux producteurs étrangers, ne rechignant jamais à accepter des possibles financements étrangers.

Pour certains historiens, le cinéma européen est difficile à envisager pendant la Seconde Guerre mondiale à cause de l'importance d'utiliser des films comme une vitrine pour prouver la bonne tenue économique, culturelle et politique d'un pays, dans des temps de crises. Ainsi, les historiens britanniques mentionnent une exception culturelle française dans les années 40, basée sur une « notion d'expression française, couplée à l'importance de la langue »¹²³. Les historiens britanniques concèdent la dimension industrielle du cinéma européen et l'assimilent dans les années 40 comme un « cinéma en

¹²¹ Pierre SORLIN, *European cinemas, European societies 1939-1990*, London, Routledge, coll. « Studies in film, television, and the media », 1990, 256 p.27

¹²² Geoffrey NOWELL-SMITH et Steven RICCI (eds.), *Hollywood and Europe: economics, culture, national identity 1945-95*, London, British Film Institute, 1998, 164 p.2

¹²³ *Ibid.* p.5

tant que produit des industries nationales, produit avec des ressources nationales et vendus avec les monnaies nationales »¹²⁴.

Peut-on alors parler de cinéma européen pendant la Seconde Guerre mondiale ? Oui et non. Le projet Colomb est l'exemple type des grosses productions en Europe pendant la période. Le cinéma européen a besoin de ces films mais ne peut les financer à l'échelle locale et dans un contexte de liens diplomatiques fragilisés, le cinéma européen en tant que notion peut difficilement exister. Les britanniques se tournent facilement vers le cinéma américain et les grosses maisons de production. Tout y est facilité pour eux car les acteurs n'ont pas besoin de connaître plusieurs langues, les documents officiels n'ont pas besoin de passer entre divers traducteurs et autres secrétaires avant d'arriver à bon port. La multitude des langues et des moyens de communication pendant la Seconde Guerre mondiale ont gangréné le projet de Gance dans le sens où le projet a perdu beaucoup de temps dans cette logistique de traductions.

Il est aussi important de rappeler le nombre important d'acteurs et actrices, de producteurs, de scénaristes qui ont fui l'Europe vers l'Amérique au moment de la montée du nazisme et pendant la Seconde Guerre mondiale ainsi que les nombreux gens de cinéma (des techniciens aux réalisateurs) qui ont été tués ou emprisonnés. Ce facteur humain est à prendre en considération et la France a perdu nombreux de ses acteurs et réalisateurs pendant la Seconde Guerre mondiale¹²⁵.

Les cinémas nationaux sont développés mais ne sont clairement pas la priorité. La France oscille systématiquement entre zone occupée et zone libre. Les films à la gloire de Pétain et les autres diffusés en zone libre rameutant des foules considérables. En revanche les films produits par Vichy ou pour Vichy subissent un profond dégoût en zone occupée. Gance le comprendra lorsque sa *Vénus aveugle* (1941) sortira en zone occupée deux ans après la sortie du film en zone libre. Alors qu'à Vichy, dédié au

¹²⁴ *Ibid.* p.6

¹²⁵ Christian GILLES, *Le cinéma des années quarante par ceux qui l'ont fait : 1940-1944 interviews exclusives*, Paris Montréal [etc.], l'Harmattan, coll. « Champs visuels. Documents », 2000, p.12. « Une multitude d'artistes de l'avant-guerre sont absents : Jean-benoit Lévy, Pierre Chenal, René Clair, Julie Duvivier, [...] Jean Renoir chez les cinéastes »

Maréchal Pétain, a été très bien reçu, le film est hué et détruit par le public de la zone occupée¹²⁶.

Le cinéma britannique repose principalement sur le cinéma de propagande très important dans la société britannique et dans les environnements culturels. Le Royaume-Uni dispose de grands studios capables de recevoir et de créer des œuvres importantes mais la machine à rêves est arrêtée pendant la Seconde Guerre mondiale afin de mettre le cinéma au service de la nation et de la propagande. L'Italie dispose elle aussi de grands studios à Rome et produit de nombreux films visant à rappeler la grandeur de l'Italie et de l'Empire romain en général. L'Italie est considérée comme un vivier à actrices. Il n'est pas rare que de nombreuses actrices italiennes viennent à décrocher une carrière internationale. A l'inverse, l'Italie de Mussolini n'est pas adepte du cinéma car elle est trop occupée par sa situation militaire, politique et diplomatique. L'Espagne de Franco est un peu à part car elle souhaite offrir un rayonnement culturel à son pays grâce au cinéma mais fait systématiquement face à une sorte de protectionnisme espagnol, très vif à l'égard des réalisateurs étrangers et qui donc empêchent souvent de grosses productions d'être tournées en Espagne.

Les cinémas européens sont donc pour la plupart dans une situation délicate. D'abord car les gouvernements n'ont aucun soutien pour le cinéma à une période où les priorités sont ailleurs. Deuxièmement, les nationalismes handicapent les tentatives de co-production même si les producteurs à leurs niveaux tentent de tirer leurs épingles du jeu. La plupart des co-production pour le projet pendant la Seconde Guerre mondiale échoue à cause des nationalismes exacerbés, d'une volonté de s'allier à son voisin afin de faire fructifier un projet alors même que certains gouvernements ont une politique très stricte à cet égard.

« Purement, en terme de chiffres, la production Hollywoodienne pour l'année 1939 était de 527 films, alors que les productions italiennes et

¹²⁶ Roger ICART, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, op. cit. p.317. « Le film fut très bien accueilli à sa sortie, fin 1941, en zone libre où il battit tous les records de recettes et fut célébré comme un événement par la critique. [...] en octobre 1943, [c'est] avec une extrême sévérité que fut reçue cette œuvre populiste entaché d'outrances mélodramatiques et d'intentions jugées alors trop vichysoises (en zone occupée) »

allemandes pour la même date étaient de seulement 160 films. Seulement, après 1940, alors que l'Allemagne étendait son contrôle et ses alliances sur l'Europe, celle-ci avec l'aide de Goebbels, commença à vampiriser les industries locales du cinéma. »¹²⁷

Avant la Seconde Guerre mondiale, c'est l'Amérique qui surplombait le marché cinématographique européen, ne laissant que quelques miettes aux pays européens. Pendant la guerre, l'Allemagne s'approprie les artistes des autres pays afin de se créer un cinéma allemand national et dominer la production, très faible en Europe à l'époque. Le cinéma européen est une notion compliquée. Si elle mise en contradiction avec le cinéma hollywoodien, c'est une notion valide car les deux industries sont à l'opposé l'une de l'autre. A l'inverse le cinéma européen en tant de notion rassembleuse et outil diplomatique n'est plus valable pendant la Seconde Guerre Mondiale. Même si les questions de nationalités sont importantes et que certains pays préfèrent engager des acteurs étrangers afin de ne pas froisser les pays voisins, ce sont juste des cas isolés qui, dans le cas de *Christophe Colomb*, n'ont jamais aboutis.

Un dernier point est aussi à souligner. Pour le projet *Christophe Colomb*, on peut dire que les différents producteurs engagés ont eu de l'avance sur leur temps. Le système de co-production entre les différents pays d'Europe est quelque chose de très rare. S'il est évident que cette technique est une nécessité pour faire exister des projets à un moment où la production européenne est en difficulté, le phénomène est rare dans les années 40 et ne prendra vraiment de l'ampleur que dans les années 50¹²⁸. C'est un des principaux points à ne jamais oublier tout au long de la recherche, au moins jusqu'à la fin des années 40. La co-production est une nécessité mais une méthode de production encore peu répandue, peu reconnue, mal organisée et disposant de peu de représentations au niveau des différents gouvernements.

¹²⁷ Geoffrey NOWELL-SMITH et Steven RICCI (eds.), *Hollywood and Europe*, op. cit. p.24

¹²⁸ Jean-Charles SABRIA, *Cinéma français : Les années 50 les longs métrages réalisés de 1950 à 1959*, Paris Centre Georges Pompidou, Economica, 1988, p.7. « 1950. [...] Des accords de co-production sont signés entre la France et les pays voisins comme l'Italie (qui demeurera une partenaire privilégiée), l'Allemagne et l'Espagne. [...] Les systèmes de coproductions va provoquer un échange incessant des deux côtés des Alpes entre acteurs français et italiens. »

3. Financements et tournages à l'étranger

Dans ce contexte global d'Europe à genoux et au regard de la situation culturelle globale où l'art et en particulier le cinéma n'est plus une priorité nationale sauf dans certains cas, les actions de Gance et de ses partenaires sont parfois difficiles à cerner. Des pays comme le Royaume-Uni basent en grande partie leurs méthodes de propagande militaire sur le cinéma. La France se replie sur elle-même, finance de nombreux films mais la population, divisée entre zone libre et zone occupée, ne suit pas franchement le cinéma. S'il est un moyen d'échapper au quotidien morose, les films produits par le régime de Vichy sont reçus avec beaucoup de haine en zone occupée surtout après 1943.

L'Allemagne nazie, elle, convoite ces réalisateurs et artistes français et financent de nombreux voyages à Berlin pour tout un pan de cette élite culturelle française. L'Allemagne voit le potentiel de propagande qu'elle peut tirer de ces acteurs ou réalisateurs français très connus. Gance ne s'est jamais rendu en Allemagne où si il s'y est rendu, il a mis un point d'honneur à en effacer la moindre trace. A l'inverse, il est presque sûr qu'il a reçu une invitation de la part de l'Allemagne et que ses contacts réguliers avec le régime de Vichy n'ont pas amélioré sa situation.

Nous avons déjà mentionné les tentatives de Gance, de Renault-Decker et de la Columbus production de se rapprocher de l'Italie mais aussi principalement de l'Espagne par le biais des plus hautes sphères d'influence du pays, quitte à écrire directement au général Franco. Les tentatives de monter des co-productions ne s'arrêtent toutefois à ces quelques pays déjà mentionnés et a même failli s'étendre à d'autres continents pour la période 1938-1945, dont l'Amérique du Sud. La première occurrence mentionnant l'Amérique du Sud est faite dans une lettre d'Abel Gance envoyée à Mr Courteville où le réalisateur associe le projet *Christophe Colomb* à un « édifice cinématographique entre l'Europe et l'Amérique du Sud »¹²⁹. Deux mois plus tard, Gance écrit au Général Franco et fait mention de son projet de réaliser sa trilogie espagnole, consacrée au *Cid Compeador*, à *Ignace de Loyola* et à *Christophe*

¹²⁹ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°14. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à Mr Courteville datée du 30 mars 1938

*Colomb*¹³⁰. Inutile de revenir sur cette lettre à Franco mais il est intéressant de souligner la liaison que fera logiquement Abel Gance entre l'Espagne et l'Amérique latine. Il espère ainsi décupler ses chances d'obtenir des financements, de bénéficier de décors naturels plus authentiques et surtout dispose d'une protection au cas où la situation politique ne s'envenime.

L'Amérique latine est à la fois une aubaine pour le réalisateur mais aussi un moyen d'échapper aux nombreuses accusations contre son statut. Ses derniers films sont des succès très mitigés qui ne sortent qu'en zone libre pour le moment et malgré ses tentatives de rapprochement avec le régime de Vichy, de nombreux individus questionnent ses origines et on le soupçonne d'être juif¹³¹. Gance se sent de plus en plus menacé. Il est toutefois nécessaire de préciser que les actions de Gance ont été très discutables à certains moments. Lorsqu'il lui est demandé de créer une société censée promouvoir le cinéma français et faciliter la propagande en Amérique latine, Abel Gance reçoit l'offre comme la providence. Ce poste lui permet d'abord de bénéficier de fonds importants afin de financer des films et d'échapper ensuite à la situation européenne. A la mention de cette position de représentant du cinéma, il s'exprime ainsi :

« Nous aurons également la possibilité du Gouvernement de dégeler tous les avoirs français bloqués en Amérique du Sud et vraisemblablement une subvention de 10 millions comme quote-part de la propagande à notre effort. Il n'est pas défendu de penser que l'année 1942 présentera un cap particulièrement difficile à doubler pour la production cinématographique européenne. Il m'est venu à l'idée de chercher un havre à l'abri des orages possibles [...] »¹³²

¹³⁰ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°17. Feuillet 1 Lettre d'Abel Gance au Général Franco datée de mai 1938

¹³¹ Roger ICART, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, op. cit. p.320-321. « Il dut alors se justifier et, conformément aux critères exigés, pur fournir à la Direction Générale du Cinéma des documents officiels prouvant l'appartenance à la religion catholique de ses parents, grands-parents et arrière grands-parents ». Le statut religieux de Gance est questionné dès 1931 dans les colonnes de « l'Action Française »

¹³² Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°54. Feuillet 1-2. Lettre d'Abel Gance au Fernand Millaud datée du 3 novembre 1941

Le réalisateur l'avoue donc directement, partir en Amérique latine lui permet de se mettre à l'abri et de s'assurer un futur intéressant pour la suite de son projet *Christophe Colomb*. Ce qu'il semble oublier, c'est que les avoirs français débloqués lui sont alloués pour promouvoir le cinéma français et les films de propagande français. Le projet *Christophe Colomb* n'est en aucun cas un film de propagande français. L'engouement de Gance va être de courte durée car il doit d'abord réunir tous les visas nécessaires, c'est-à-dire, « le visa de transit espagnol, le visa de blocus britannique pour la traversée de l'Atlantique et le visa d'entrée en Amérique du Sud »¹³³. Si le réalisateur parvient à réunir ces visas, le ministère de l'économie nationale et des finances promet le déblocage d'une somme de 3.271.000 francs pour aider Gance dans sa mission.

Il est difficile de définir quels visas Gance n'a pas réussi à obtenir. Le visa pour l'Espagne est une certitude¹³⁴ mais le problème se situe au niveau du blocus britannique et de l'entrée sur le continent sud-américain. Dans une lettre envoyée à un certain Mr Carcano¹³⁵, Gance tente de débloquent la situation en ces termes :

« Vous avez attiré l'attention sur l'intérêt que pouvait éventuellement prendre votre grand pays à la mission d'expansion cinématographique et culturelle que le gouvernement français venait de me confier. [...] M'étant toujours prudemment tenu en dehors de toute espèce de politique, n'étant inféodé à aucun parti, n'ayant en vue que le développement de mon art et de la création de grandes œuvres cinématographiques. »¹³⁶

Monsieur Carcano, ambassadeur argentin à Vichy est le premier contact direct de Gance pour l'obtention des passeports. Ce dont on est sûr, c'est que Gance n'ira jamais en Amérique latine, bloqué par ces demandes de visas infructueuses.

C'est véritablement l'Espagne qui déroule au début le tapis rouge pour le projet *Christophe Colomb*. Mais l'Espagne n'est pas seule car le projet est pharaonique et que

¹³³ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°56. Feuillet 1-2. Lettre du ministère de l'économie nationale et des finances à Abel Gance datée du 3 janvier 1942

¹³⁴ Il l'obtient en 1944.

¹³⁵ Annexe 1 : Index des personnalités p.160

¹³⁶ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°57. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à Mr Carcano datée du 6 janvier 1942

la production suppose des moyens hors du commun. A partir de 1938 et conjointement aux tentatives espagnoles, on remarque de nouveaux acteurs qui se greffent au projet et qui tentent de jouer un rôle dans l'élaboration du projet. L'avantage pour ces pays est de participer à un projet dont la portée culturelle est un atout au moment où les nationalismes triomphent.

Du côté de l'Espagne, c'est le ministère de la propagande et le Directeur général de l'Industrie et du commerce à Bilbao¹³⁷ qui sont en charge du dossier Colomb. Abel Gance et Renault-Decker donne tous les pouvoirs à Carlos Bourbon¹³⁸ auprès du « Gouvernement de l'Espagne nationale », afin de finaliser les « démarches entreprises aux fins de la constitution d'une société espagnole destinés à éditer des films à la gloire de l'Espagne »¹³⁹. Encore une fois, la valeur du projet Colomb s'articule autour des bienfaits d'une telle production pour la grandeur espagnole et Abel Gance et Renault-Decker jouent beaucoup de cet aspect afin de convaincre des actionnaires. Le même mois, les pourparlers avec l'Italie semblent s'embourber, Renault-Decker ne recevant aucunes réponses de Rome. Pour la première fois, il est fait mention d'une éventuelle co-production avec la Tchécoslovaquie qui, visiblement, proposerait 350.000 francs, dont 100.000 à la signature¹⁴⁰. Le potentiel financement tchécoslovaque se profile bien car Renault-Decker demande à Gance de lui préciser ses disponibilités avant qu'il ne parte pour Prague¹⁴¹. Une rencontre a donc eu lieu. Le mois suivant, Renault-Decker apparaît un peu plus méfiant vis-à-vis de la piste tchécoslovaque et de l'interlocuteur qu'il a sur place, un certain Perlik, dont il dit « qu'il s'est trop avancé »¹⁴². Dans cette même lettre, Renault-Decker avoue que la situation italienne s'enlise et qu'il reste sans réponse de Rome ou de son interlocuteur,

¹³⁷ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°22. Feuillet 1. Lettre de Renault-Decker à Abel Gance datée du 7 juin 1938. La piste espagnole se poursuit avec le soutien de Renault-Decker et de Carlos Bourbon.

¹³⁸ Annexe 1 : Index des personnalités p.159

¹³⁹ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°23. Feuillet 1. Lettre de Renault-Decker et Abel Gance à Jean-Pierre Bourbon datée du 13 juillet 1938.

¹⁴⁰ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°25. Feuillet 1-2. Lettre de Renault-Decker à Abel Gance datée du 21 juillet 1938.

¹⁴¹ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°25. Feuillet 1-2. Lettre de Renault-Decker à Abel Gance datée du 21 juillet 1938.

¹⁴² Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°28. Feuillet 1. Lettre de Renault-Decker à Abel Gance datée du 6 août 1938.

Chabert, présent sur place. A nouveau un pays rentre dans l'équation Colomb, la Belgique et c'est une bonne nouvelle pour le projet au moment où « la Tchécoslovaquie vient de reprendre les relations commerciales avec Bruges »¹⁴³. Si l'accord est conclut avec la Tchécoslovaquie, le projet peut à nouveau être associé à la Belgique, bénéficiant de plusieurs sources de revenus différentes et utiliser des studios de tournage plus proches, en l'occurrence les Studios AB.

On ne dispose pas de nouvelles occurrences concernant le financement tchécoslovaque ou l'implication de maisons de production belges dans le dossier *Christophe Colomb*. A l'inverse et comme nous ne le développerons en seconde partie de ce mémoire, l'intervention belge fut bien plus conséquente dans la tentative d'élaboration du projet *Giselle*. Ce premier rapprochement pour le projet Colomb a peut-être engendré la discussion autour du second projet inachevé de Gance.

C'est la fin de l'amitié entre Renault-Decker et Abel Gance quand le producteur décide de s'approprier le projet et tente de le monter avec une co-production américaine. Abel Gance est sous le choc mais ne baisse pas les bras. A nouveau le projet reprend de la vigueur et une nouvelle piste espagnole est avancée.

C. La Seconde Guerre mondiale : la dégringolade de Gance

1. le choix de l'acteur et la tentative Camille Lemoine

L'un des aspects fondamentaux de ce genre de projet réside aussi dans l'interprète qui jouera le personnage principal. Tout comme pour son *Napoléon* (1927), le film repose sur des moyens financiers importants, une mise-en-scène grandiose afin d'appuyer le destin hors-norme de ces figures historiques mais il nécessite aussi principalement une tête d'affiche qui pourra porter le projet. Cet acteur a deux tâches principales. Il doit bien sûr être en mesure de porter un rôle aussi important, sur toute la durée de tournage. Cela implique de nombreux dialogues et un dévouement très important envers le metteur en scène, avec qui il se doit de communiquer. Dans le cas de *Christophe Colomb*, les co-productions se succédant tout au long de l'élaboration du projet, l'acteur

¹⁴³ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°28. Feuillet 1. Lettre de Renault-Decker à Abel Gance datée du 6 août 1938.

doit maîtriser plusieurs langues. C'est en tout cas un avantage certain s'il veut décrocher le rôle.

La seconde tâche consiste à être un atout financier pour le projet. Dans le cadre d'un projet de cette ambition, réunissant de nombreux moyens et de nombreux pays différents, l'acteur devient une vitrine, une publicité vivante et son seul nom doit suffire à assurer au film une publicité importante. L'acteur devient donc un argument de vente et un vecteur de bénéfices. Engager un parfait inconnu est un coup de poker et peut sensiblement impacter les recettes et le prix de revient du film.

Sur la période 1936-1945, de nombreux noms se sont succédés pour incarner le navigateur. Certains ont été avancés de par les liens amicaux entretenus avec Abel Gance. D'autres ont été soumis par les nouveaux actionnaires qui se greffaient au projet. Les derniers ont le plus souvent été envisagés pour la simple valeur marchande associée à leurs noms. Cette sous-partie fait office de parenthèse et tente de dresser un bilan de l'ensemble des acteurs approchés pour le rôle de Christophe Colomb, expliquer les faits qui justifient leurs attachements au projet pour un temps et évoquer les raisons pour lesquelles les acteurs n'ont pas interprété le rôle du célèbre navigateur.

Concernant la version de 1938, cofinancée par la Columbus Production et la CFGC, le choix de Gance et de la Columbus Production se porte sur Victor Francen¹⁴⁴. Acteur ayant déjà une belle carrière en 1939¹⁴⁵, son expérience dans le théâtre est un bon point pour jouer le navigateur espagnol. Il est aussi familier de Gance ayant déjà travaillé avec lui, notamment dans la réédition de *J'accuse* de 1938 où Francen incarne Jean Diaz, le personnage principal de cette nouvelle version. Il est clair que Victor Francen n'incarne finalement par le rôle de Colomb car le projet patine et s'enlise. L'acteur se voit donc proposé de nouveaux projets et commence peu de temps après une carrière hollywoodienne sous le giron de la Warner. Il est tout de même un très bon choix, son travail passé avec Abel Gance lui donne clairement un avantage et son embauche à la Warner laisse supposer qu'il dispose d'une connaissance de l'anglais (utile pour les

¹⁴⁴ Annexe 1 : Index des personnalités p.162

¹⁴⁵ Jean TULARD, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, R. Laffont, coll. « Bouquins », 1982, 3 p.139

multiples versions prévues pour le film). À cela, on peut rajouter une carrure imposante, Jean Tulard le décrivant comme « voué aux rôles de ganaches héroïques »¹⁴⁶.

Le 4 août 1938, Gance s'avoue très déçu car il fait face « à de grosses difficultés sur le scénario, que tantôt Grace Moore, tantôt Charpentier n'accepte pas¹⁴⁷ ». On dispose ici de peu d'informations mais en recoupant les dates de carrière, on peut supposer que le Charpentier mentionné dans la lettre est Henri-Amédée Charpentier¹⁴⁸, acteur prolifique dans les années 10 et dans première moitié des années 20 mais dont la carrière s'arrête nette avec *Le p'tit Parigot* (1926). Il tourne une nouvelle en fois en 1946 (*Le pays sans étoiles*) mais il est impossible de comprendre cette pause de vingt ans. Il n'a jamais joué pour Gance à l'instar de Grace Moore¹⁴⁹, que Gance est en train de diriger dans *Louise* (1939) au moment de l'émission de la précédente lettre. Cette actrice américaine, bilingue, a principalement officié au cinéma dans les années 30 et il apparaît très probable que Gance ait envisagé cette actrice pour le rôle d'Isabelle la Catholique. Engager Grace Moore est un atout car elle remplit les conditions pour au moins deux versions et se trouve déjà en France sous la direction de Gance. Cependant comme le dit la lettre, les deux acteurs refusent le scénario et la Columbus Production se retrouve à nouveau sans acteurs principaux.

Le prochain choix de Gance pour la version de 1939 se porte sur Charles Laughton¹⁵⁰, immense acteur britannique qui dispose déjà en 1939 d'une aura mondiale toute particulière. Ce n'est pas la première fois que Gance souhaite engager cet acteur pour Colomb. Dans une lettre du 22 janvier 1936¹⁵¹, l'émetteur, inconnu, de cette lettre destinée au réalisateur, mentionne *Les révoltés du Bounty*¹⁵², franc succès de 1935 comme modèle de base pour *Christophe Colomb*. C'est de par cette suggestion que Gance repense à cet acteur, qu'il n'a jamais dirigé. L'acteur est britannique mais parle

¹⁴⁶ *Ibid.* 139

¹⁴⁷ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°27. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à Renault-Decker datée du 4 août 1938

¹⁴⁸ Annexe 1 : Index des personnalités p.161

¹⁴⁹ Annexe 1 : Index des personnalités p.167

¹⁵⁰ Annexe 1 : Index des personnalités pp.164/165

¹⁵¹ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°27. Feuillet 1-2. Lettre d'un émetteur inconnu à Abel Gance datée du 22 janvier 1936

¹⁵² Jean-Claude LAMY, *Dictionnaire mondial des films*, Nouvelle édition, Paris, Larousse, 2009. P.726. Cette version de 1935 dirigée par Franck Lloyd avait pour casting Clark Gable et Charles Laughton.

le français et promettrai une publicité très conséquente du film en Europe comme dans le monde, l'acteur ayant à son actif de gros succès populaires et critiques¹⁵³. Son physique correspond assez bien au rôle et il a déjà prouvé son agilité à tourner dans des grosses productions et dans des conditions difficiles. Laughton n'est qu'une simple suggestion et il est difficile de déterminer si une prise de contact a eue lieu. À la vue du nombre de films dans lequel l'acteur a joué entre 1938 et 1945 (seize), on peut déduire que sa participation était compromise.

Au début du projet, de nombreux acteurs ont été envisagés dont les têtes d'affiche du cinéma français. Ainsi Charles Vanel¹⁵⁴ est un temps suggéré par Gance, qui l'écarte ensuite car il le juge trop froid pour le rôle. Le nom de Jean Gabin¹⁵⁵ apparaît aussi dans plusieurs occurrences mais Gance ne semble pas se satisfaire de cette possibilité. Dans les premiers brouillons de son scénario, Gance a noté au crayon dans la marge des prénoms, les associant à des rôles. Diego, le fils de Colomb, serait incarné par un certain Jean-Claude tandis que Gance pense donner le rôle de Felippa à sa femme Sylvie Gance¹⁵⁶. Il n'est jamais fait mention à nouveau d'engager Sylvie Gance dans le projet Colomb, l'actrice se démarquant peu à peu des plateaux de Gance à cause de mésentente avec les autres actrices.

Concernant la production anglo-franco-italienne et le tournage en Espagne, il n'est jamais fait mention de noms précis pour l'acteur italien censé incarner Colomb. Les phases de pré-productions vont bon train sur le projet mais aucun acteur n'est dépêché sur le projet ce qui le fragilise entièrement. Dans l'autre sens, le projet patine suffisamment pour effrayer des agents ou impresarios et même les acteurs. Le projet ne manque pas de charmes et d'atouts pour un acteur et assurerait à celui qui se glisse dans la peau du navigateur espagnol une renommée mondiale. Le projet a besoin de cette tête d'affiche pour vivre mais l'acteur a besoin d'un projet solide et réel pour s'engager.

¹⁵³ *L'île du Docteur Moreau* (1932), *Les révoltés du Bounty* (1935), *Les misérables*, dans le rôle de Javert (1935)

¹⁵⁴ Annexe 1 : Index des personnalités p.171

¹⁵⁵ Annexe 1 : Index des personnalités p.163

¹⁵⁶ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°27. Feuillet 1/26. Premier scénario d'Abel Gance pour la version de 1938 (version manuscrite) non-datée

Après ces nombreuses tentatives de trouver l'acteur idéal pour incarner Colomb et les différentes tensions et échecs qui ont déjà jalonné l'élaboration du projet, l'histoire de *Christophe Colomb* se rapproche de plus en plus de l'exil espagnol du réalisateur, évènement qui entachera longuement sa motivation. L'un des derniers soubresauts avant le départ d'Abel Gance intervient avec l'arrivée dans le projet de Camille Lemoine¹⁵⁷ en 1940-1941. Rappelons qu'à ce stade, Renault-Decker a fui le projet et tente d'en monter un autre indépendamment.

On dispose de peu d'informations concernant Camille Lemoine. On peut encore une fois dresser quelques suppositions autour de son implication et de son rôle dans le projet. La seule entrée dont on dispose sur Camille Lemoine et qui pourrait correspondre à l'individu de l'occurrence est celle de l'Internet Movie Database qui précise que Camille Lemoine¹⁵⁸ est un producteur et un réalisateur officiant dans les années 30. La façon dont Lemoine s'adresse à Gance laisse penser qu'il officie sur cette version de Colomb en tant que producteur. Selon lui, un groupe espagnol, disposant de moyens financiers importants, est prêt à engager une réalisation du projet Colomb immédiatement. Ainsi il souhaite que Gance réalise cette nouvelle version du projet, qui serait une co-production franco-espagnole. Avant de commencer toutes négociations, Camille Lemoine veut s'assurer que Gance peut démarrer les discussions avec cette société de production sans qu'il ne viole le contrat avec lequel il est toujours lié avec Renault-Decker.

La proposition est intéressante et Gance se dit très emballé. Lemoine évoque le projet de Renault-Decker en ces termes :

«Le scepticisme qui règne ici sur la réalisation du film annoncé par Renault-Decker a permis à se projet espagnol de se concrétiser »¹⁵⁹.

Camille Lemoine semble être au courant du travail fourni par Abel Gance et l'attachement qu'il porte au projet. Ainsi Camille Lemoine espère commencer le tournage au mois de juillet ou d'août de la même année et il dit « réunir dans ce but,

¹⁵⁷ Annexe 1 : Index des personnalités p.165

¹⁵⁸ http://www.imdb.com/name/nm0501453/bio?ref=nm_ov_bio_sm Entrée de Camille Lemoine dans l'IMDb, qui a officié sur *Ça...c'est sur sport* (1938) ou encore *Oscar et Marius* (1931)

¹⁵⁹ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°49. Feuillet 1-2. Lettre de Camille Lemoine à Abel Gance datée du 9 mars 1940

les moyens nécessaires ». Il souhaite aussi « donner quelques rôles importants, dont celui de Colomb, à des artistes français »¹⁶⁰ et précise qu'il veut aussi que l'opérateur, l'architecte et le maquilleur soient français également. Ces questions de nationalités des membres de l'équipe technique est des acteurs a une importance dans le cadre d'une co-production. Cela suggère que la maison de production française peut réclamer de plus grands bénéfices sur les recettes si une grande partie de la distribution est française. À l'inverse, Lemoine ne souhaite pas reprendre le scénario de Gance et compte sur une nouvelle version écrite par José Maria Peman¹⁶¹.

Cette affaire aurait pu aboutir et donner une fin heureuse au projet de Gance, d'autant plus que Camille Lemoine assure à Gance que la maison espagnole engagée dispose de moyens importants. Le problème majeur reste le dépôt du scénario fait par Gance et Renault-Decker en 1938 et le lègue de celui-ci à la Colombus Production¹⁶², qui bloque de ce fait de nouveau pourparlers pour Gance dans le cas d'autres affaires. Le 9 avril 1940, Lemoine demande à nouveau à Gance s'il est libre en juin 1940 pour commencer le tournage. Gance lui répond que Renault-Decker l'a plongé dans un drame et que même si leur contrat n'est plus valable, « tout cela relève plus de la correctionnelle que d'autre chose et fera vraisemblablement l'objet d'une plainte collective de tous les gens lésés dans cette malheureuse affaire »¹⁶³.

La piste Lemoine s'évapore à nouveau et marque le début d'un long cauchemar pour le réalisateur.

2. Collaboration et exil espagnol

La question de la collaboration est une question compliquée chez Abel Gance. Inutile de le rappeler, le réalisateur a opéré un contrôle sur son héritage et les documents sur cette période sont très parcellaires et ne révèlent que très peu d'informations. Dans

¹⁶⁰ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°49. Feuille 1-2. Lettre de Camille Lemoine à Abel Gance datée du 9 mars 1940

¹⁶¹ Annexe 1 : Index des personnalités p.168

¹⁶² Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°23. Feuille 1. Lettre de Renault-Decker et Abel Gance à Jean-Pierre Bourbon datée au 13 juillet 1938.

¹⁶³ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°23. Feuille 1. Lettre de Renault-Decker et Abel Gance à Jean-Pierre Bourbon datée du 13 juillet 1938.

l'ensemble du fonds toulousain, on ne dispose que de très peu d'occurrences sur la période 1941-1943, concernant la vie privée de Gance et ses nombreux déplacements. Il en va de même dans la biographie de Roger Icart qui peine à éclairer ce pan de la vie du réalisateur¹⁶⁴. La question de la collaboration de Gance est difficile à poser. Il n'a pas participé à des actes de barbarie mais a clairement participé à la propagande vichyssoise et prit position en dédiant deux de ses films au Maréchal Pétain. On sait aussi qu'il a usé de ses relations avec Vichy afin de continuer à financer ses projets ou dans un but purement personnel. Si le réalisateur utilise régulièrement la défense de son art comme raisons principales de ses actes pendant la Seconde Guerre mondiale, cet argument n'est pas complètement recevable. Abel Gance utilise Vichy pour se protéger. Le cinéma est hissé comme un étendard pour se défendre et Abel Gance évolue maintenant dans la crainte, les ragots et les rumeurs concernant sa religion et ses origines. Il est important de reprendre en détail cette période de la vie de Gance qui se défend dès 1939 sur son statut.

Pour évoquer cette partie de la vie du réalisateur, il est intéressant de se focaliser sur les occurrences où Abel Gance tente de se justifier, de dresser une défense solide ou encore de préparer son exil. A la fin de 1939, la guerre a déjà commencé et la querelle entre Gance et Renault-Decker a déjà eu lieu elle aussi. Par le biais de Steven Pallos, Abel Gance rentre en contact avec un certain Mr Johanet¹⁶⁵, qui souhaite proposer à Gance une nouvelle délocalisation de la production de *Christophe Colomb* en Espagne. Gance, dans sa lettre à Mr Johanet, revient sur l'affaire Renault-Decker et son incapacité à développer le projet *Christophe Colomb*. Gance explique avoir écrit à Franco dans le but de faire avancer son projet plus rapidement et conclut sa lettre ainsi :

«D'autre part, je ne suis pas israélite et je ne crois pas pouvoir donner de meilleures références en Espagne que celle de mon grand ami, Monsieur

¹⁶⁴ Roger ICART, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, op. cit. pp328-333

¹⁶⁵ On ne dispose pas d'informations concernant cet homme, mis à part qu'il semble être un producteur ou un actionnaire. Impossible de retrouver sa trace dans d'autres occurrences du fonds toulousain et difficile de trouver mention de lui dans les différents dictionnaires de cinéma.

Sanchez de Larragoiti¹⁶⁶, [...], qui est en rapport constant avec le Général FRANCO et qui pourrait donner à son sujet toute caution désirable ». ¹⁶⁷

On peut donc voir que les rumeurs à propos du statut de Gance sont déjà apparues à la fin de 1939, lui qui estime déjà le besoin de se justifier après de Mr Johanet et par la même occasion des plus hautes instances politiques et culturelles espagnoles. Il est difficile de définir la provenance de ces rumeurs mais elles peuvent venir des nombreux rivaux qu'a le réalisateur. Elles peuvent aussi provenir de l'enfance du réalisateur et le fait qu'il ait été élevé par un autre homme que son père biologique. La rumeur naît peut-être de l'identité incertaine du père biologique alors que l'on connaît évidemment celui-ci¹⁶⁸. Le 17 octobre 1941¹⁶⁹, Gance confirme à son interlocuteur qu'il part pour Vichy pour une semaine. Le document est très peu lisible mais on peut deviner le nom du « Majestic Vichy »¹⁷⁰, endroit où se trouvent les bureaux de renseignement du Régime de Vichy et les appartements du Maréchal Pétain.

Comme évoqué précédemment, en 1941, Abel Gance est chargé d'une mission diplomatique en Amérique du Sud. On a déjà évoqué que l'Amérique latine représentait une échappatoire pour le réalisateur et un point de fuite au cas où les choses se gâteraient. Sous couvert de promouvoir le cinéma français, Abel Gance sert ses enjeux personnels. Cependant le ton employé et le vocabulaire utilisé dans les lettres démontrent bien que, même dans un cas personnel, le réalisateur a bien compris les motivations du régime de Vichy et n'hésite pas amplifier certains traits pour valider sa position d'ambassadeur. Il commence sa lettre ainsi :

« Il faut faire un capital de deux millions de francs avec une ou plusieurs personnes aryennes, sans passé politique tendancieux ». ¹⁷¹

¹⁶⁶ Annexe 1 : Index des personnalités p.164

¹⁶⁷ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°48. Feuillet 2. Lettre d'Abel Gance à Mr Johanet datée du 22 décembre 1939.

¹⁶⁸ Roger ICART, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, op. cit. p.11 « Abel Flament »

¹⁶⁹ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°53, Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à un destinataire inconnu datée du 17 octobre 1941.

¹⁷⁰ François-Georges DREYFUS, *Histoire de Vichy*, Nouv. éd. rev. et augm., Paris, Éd. de Fallois, 2004.

¹⁷¹ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°54. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à Fernand Millaud datée du 3 novembre 1941.

Le destinataire de cette lettre est Fernand Millaud dont il est difficile de connaître l'identité et il est compliqué de retrouver sa trace. Cette phrase de Gance est symptomatique de sa volonté de rentrer dans les rangs et témoigne donc de sa collaboration « modérée ». Cette phrase est aussi symptomatique de l'acharnement de Gance à agir le plus possible selon la politique nouvelle du régime de Vichy. La seule entrée concernant Fernand Millaud le présente comme assistant d'Abel Gance mais l'on ne connaît pas la période. Dans cette même lettre, Abel Gance termine ainsi :

« Je n'ai pas besoin de vous recommander la plus grande discrétion et, notamment, celle de ne pas montrer cette lettre que vous devrez me retourner après en avoir pris connaissance »¹⁷² .

Si la lettre ne circule qu'entre Gance et son supposé assistant, la première phrase change alors de sens et devient un conseil de la part de Gance, une idée de déguisement pour s'assurer son départ en Amérique du Sud et échapper ainsi à la Seconde Guerre mondiale. Il est ensuite question des trois visas obligatoires pour se rendre en Amérique du Sud et des capitaux et devises de base octroyées à Gance en cas de voyage en Amérique du Sud. Ces capitaux sont délivrés par le ministère de l'économie nationale et des finances.

À nouveau, le dénommé Carcano entre en jeu. Il tente une fois encore de se dédouaner de toutes orientations politiques ou de tout support idéologique. En ne se soumettant à aucunes idéologies, Gance joue la carte de l'artiste qui vit de son art et pour son art. Il est intéressant de constater que pour des interlocuteurs d'Amérique latine ou pour des représentants du régime de Vichy, le discours de Gance est totalement adapté. Dans le cas de Carcano, Gance se dépeint en artiste autonome, animé par la création et loin de toutes idées politiques. Du côté du régime de Vichy et donc de l'organe qui va lui délivrer ses visas, il prévoit de se montrer en homme proche du régime, entouré d'hommes au physique calqué sur les critères du régime nazi. Abel Gance essaye donc de mettre toutes les chances de son côté. Abel Gance et son équipe

¹⁷² Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°54. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à Fernand Millaud datée du 3 novembre 1941.

ne recevront jamais les visas et le 6 janvier 1942¹⁷³, Gance essaye toujours de débloquent la situation en s'adressant directement à un certain Philippe dont il est difficile de définir s'il est le Maréchal Pétain. Le 25 février 1942, Abel Gance se trouve toujours à Vichy, attendant qu'une énième surprise frappe le projet Colomb. Cette surprise vient d'une nouvelle proposition d'une compagnie italienne, la LUX, qui propose de cofinancer le projet Colomb en Espagne.

Le fonds toulousain ne comporte pas d'occurrences concernant le projet *Christophe Colomb* entre le 25 février 1942 et le 11 septembre de la même année. Le 11 septembre, Gance demande à Mr Lequerica¹⁷⁴ que son secrétaire Edmond Pinto¹⁷⁵ puisse faire un travail de préparation de la production en Espagne en son nom et « sollicite sa bienveillance [pour obtenir] un visa d'entrée en Espagne pour trois mois »¹⁷⁶. L'obtention de passeports pour Gance semble se dérouler comme convenu et l'ambassade espagnole se montre favorable au projet de trilogie de films que prévoit Gance. Au même moment Gance tente de convaincre l'ambassade espagnole, ainsi que la Banque d'Espagne du retentissement que pourrait avoir son *Christophe Colomb* dans le monde et le rayonnement culturel qu'il apporterait à la péninsule ibérique.

3. Gilbert Renault-Decker et la désillusion espagnole

L'exil d'Abel Gance en Espagne est marqué par la déception, l'abandon et un désaveu total du public et de la profession dans son ensemble. La solitude ressentie par le réalisateur est amplifiée par la résurgence de vieilles querelles qui viennent remuer chez Abel Gance des souvenirs douloureux. La mésentente entre Abel Gance et Gilbert Renault-Decker, qui avait provoqué un arrêt de la version de la version de 1938 et la fin d'un respect mutuel entre les deux hommes, devient un affaire d'accusations où l'amertume des deux hommes l'un envers l'autre se fait sentir. Les accusations sont violentes et l'isolement couplé aux rejets systématiques auquel fait face Gance de la part

¹⁷³ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°59. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à un certain Philippe, qui se peut être le Maréchal Pétain, datée du 3 novembre 1941.

¹⁷⁴ Annexe 1 : Index des personnalités p.165

¹⁷⁵ Annexe 1 : Index des personnalités p.168

¹⁷⁶ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°61. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à José Félix de Lequerica datée du 11 septembre 1942

des institutions françaises mais aussi espagnoles n'arrangent pas la situation générale du réalisateur.

Déjà en 1940, la tension entre les deux hommes est palpable et il n'y a plus aucunes communications entre les deux hommes. Gilbert Renault-Decker tente de monter sa version de *Christophe Colomb* de son côté, provoquant l'ire de Gance. Le réalisateur est furieux et se lamente d'avoir confié les tractations du projet à Gilbert Renault-Decker en Espagne. Il l'accuse notamment d'avoir profiter de sa présence en Espagne afin de faire avancer ses intérêts personnels au détriment du projet qu'ils partageaient avec Gance. Dans une lettre à Camille Lemoine, Gance évoque « les promesses fallacieuses »¹⁷⁷ de Gilbert Renault-Decker dans l'élaboration du projet. Gance reproche à Renault-Decker de lui avoir menti sur les résultats de ses nombreux voyages en Espagne et de n'avoir jamais porté le projet dans leur intérêt commun. C'est le moment où Gance va systématiquement justifier sa nationalité et son statut ainsi que son orientation politique. Alors qu'il correspond avec le Maréchal Pétain et s'abrite sous la protection Vichyssoise, Gance justifie sans cesse sa position dans ses lettres. Dans une lettre à un émetteur inconnu, Gance accuse Gilbert Renault-Decker de « commerce avec l'ennemi » et précise qu'il « n'est ni juif, ni communiste »¹⁷⁸.

Abel Gance se sent menacé et même si partir en Espagne est utile à ses affaires et pourrait faire avancer son projet, le réalisateur ne se sent pas totalement en sécurité sous la protection de Pétain. Il précipite les demandes de visas et souhaite partir le plus vite possible, avec sa femme Sylvie en Espagne. Abel Gance use habilement de l'importance de son sujet pour le gouvernement espagnol afin de débloquer sa situation.

En se basant sur les données du fonds toulousain, on peut déduire que Gance arrive en 1943 en Espagne¹⁷⁹. L'ensemble de ses interlocuteurs espagnols semblent très optimiste et enthousiastes quand à la réalisation d'une trilogie espagnole par Abel Gance. Mr

¹⁷⁷ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°51. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à Camille Lemoine, datée du 18 avril 1940

¹⁷⁸ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°52. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à un émetteur inconnu, non-datée. Sa position dans le fond laisse supposer que la lettre est émise entre 1941 et 1942.

¹⁷⁹ Roger ICART, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, op. cit. p.329-330. L'information est confirmée par Roger Icart, Gance quitte Paris pour la frontière espagnole vers la fin août 1943.

Angel B.Sanz¹⁸⁰ a pris la direction financière de la production « Cristobal Colon », qui aide à financer la production selon ces termes :

« L'argent sera réalisé d'une part par la vente anticipée de 10 à 15 permis d'importation américains qui, nous l'espérons, seront accordés par le ministre du commerce, et d'autres parts, par une émission d'obligation garantie par l'Etat. [...] Il faut se rendre compte que le film Cristobal Colon, avec ses versions française et américaine, peut faire rentrer en Espagne de 10 à 15 millions de pesetas en devises étrangères ».¹⁸¹

Cette potentielle transaction ne se fera jamais et 1945 est l'année la plus compliquée pour le réalisateur. Les promesses espagnoles ont toujours été des écrans de fumée, d'autant plus que la fin de la guerre modifie à nouveau l'échiquier politique et met le cinéma en parenthèse. Le temps est à la fête mais aussi à la chasse aux sorcières. Les derniers soubresauts de cette ultime version espagnole s'animent autour de trois personnalités : Mr De Lequerica, Eduardo Aunos et Angel B. Sanz. Abel Gance place beaucoup d'espoir en ces trois individus et ne cesse toujours pas de vendre son projet comme un film novateur, grandiose ayant la capacité de réunifier l'Espagne et la France, au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Seulement le projet n'avance pas et Gance s'empêtre dans les fossés financiers et dans une rancœur qui ne cesse plus de grandir. Dans une lettre rédigée pour Aunos, Gance ne retient plus sa colère et condamne un système espagnol qui le met à genoux :

« Non seulement on m'a volé mon « Napoléon » et, en plus du film lui-même, 72000 pesetas, mais on a enveloppé ce « carambouillage » dans le maquis d'une procédure méprisante, où français je suis honteusement spolié. [...] on a mis l'embargo sur mon invention du Pictographe ; on m'a imposé une insoutenable amende ; on a même signé mon ordre d'expulsion ! »¹⁸²

¹⁸⁰ Annexe 1 : Index des personnalités p.170

¹⁸¹ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°71. Feuillet 2. Lettre d'Abel Gance à Mr de Lequerica, datée du 27 avril 1945

¹⁸² Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°73. Feuillet 2-3-4. Lettre d'Abel Gance à Eduardo Aunos, datée du 14 mai 1945. Abel Gance invective ensuite : « Depuis trente ans je n'ai pas souffert autant, et je ne compte pour rien les blessures d'amour propre. Je ne vois autour de ces écrans livides que des banques fermées, gardées par des vieillards aux pieds de plomb, la

La critique est virulente et cette lettre montre encore une fois la fragilité de la situation de Gance en Espagne. On ne lui a pas volé *Napoléon*, il s'agit simplement d'une mauvaise manipulation dans la cession des droits de diffusion pour l'Espagne de la réédition de *Napoléon*, que Gance n'a pas surveillé par manque de vigilance. On ne dispose pas de données concernant ces 72000 pesetas volés mais la spoliation dénoncée par Gance est réelle, le réalisateur se trouvant coincé à cheval entre deux pays. D'un côté l'Espagne veut se débarrasser de lui, de l'autre la France essaye de trouver des responsables et les nombreux échanges du réalisateur avec le Maréchal Pétain ainsi que sa longue résidence à Vichy ne favorise pas la situation de Gance. Dans une lettre à un émetteur inconnu, Gance écrit ces lignes :

« J'ai écrit le 1^{er} juin 1944 : « Abandonner définitivement toute idée de réalisation cinématographique en Espagne. M'obstiner serait me tuer tout en me couvrant de ridicule. Mon effort est trop loin de la compréhension espagnole. Que cette décision reste immuable. » Si j'avais suivi ma décision, j'aurais été en France, à la frontière le jour de la libération. Au lieu de cela, j'ai aggravé ma situation qui ici est devenue tragique, et j'en serai bientôt réduit à vivre d'aumônes. »¹⁸³

C'est donc plein de regret et le cœur lourd que Gance tente par tous les moyens de regagner la France. Sa dernière tentative espagnole est un échec cuisant et un abandon collectif à son encontre. Le 9 octobre 1945, il fait une demande de visas de départ de départ d'Espagne et d'entrée en France¹⁸⁴, la demande est faite pour un départ le 17 octobre sous couvert de la réalisation de *La Peau de chagrin*¹⁸⁵ par Gance.

Le réalisateur retourne en France peu de temps après, le stratagème de *la Peau de chagrin* ayant visiblement fonctionné. Alors qu'il est finalement de retour, le réalisateur

figure enfouie dans leur passé, apeurés sur leur chaise curule et veillant un cinéma à l'agonie »

¹⁸³ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°75. Feuillet 2. Lettre d'Abel Gance à un émetteur inconnu, datée du 21 mai 1945

¹⁸⁴ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°87. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à Mr Campa, datée du 9 octobre 1945

¹⁸⁵ On peut supposer que le dit film est utilisé comme un prétexte afin de donner une raison à Gance de se rendre en France. En effet, Abel Gance n'a jamais réalisé ce film et il n'en est jamais fait mention ailleurs que dans la clé n°87.

doit faire face à un fantôme de son passé, Gilbert Renault-Decker qui revient à la charge et accuse Abel Gance de collaboration, entre autres. En novembre et décembre 1945, une bataille juridique éclate entre les deux anciens amis et on dispose malheureusement que de deux entrées dans le fonds toulousain concernant cette querelle. Il faut se souvenir que Abel Gance affronte un désaveu populaire assez important et que ses actions avec le Régime de Vichy sont discutables. Gilbert Renault-Decker a été un résistant reconnu et bénéficie d'une reconnaissance importante. La querelle naît visiblement d'une question d'argent engagé sur une production et sur la responsabilité de chacun dans l'échec de la version de 1938 de Colomb. Abel Gance commence sa lettre par noter « l'héroïsme de son ami d'hier »¹⁸⁶ dont il ne se dit pas surpris. Abel Gance revient ensuite sur les événements de la production et le fait que Renault-Decker lui ait volé son projet en le montant de son côté. Il l'accuse ensuite d'avoir émis « une fausse fiche de police qu'un inconnu fabrique, le cataloguant de communiste, juif et franc-maçon »¹⁸⁷.

Renault-Decker, quant à lui, reproche à Abel Gance d'avoir touché une indemnité de 25.000 francs ainsi que « d'avoir envoyé un émissaire pour [lui] demander 100.000 francs ». Gance se défend de l'ensemble de ces accusations et nie aussi avoir « dénoncé au maréchal Pétain [Renault-Decker] de collaborationnisme à rebours¹⁸⁸ ». Abel Gance affiche une certaine mauvaise foi ici évoquant une seule visite au Maréchal Pétain alors qu'il est resté bien plus longtemps que cela à Vichy. Il est impossible de savoir s'il a effectivement parlé de Renault-Decker au Maréchal Pétain mais Abel Gance sent le vent tourner. Dans le cas des indemnités perçues, les 25.000 dont il fait mention ici ont été touché au nom de la Columbus Production¹⁸⁹. On peut supposer que la Columbus Production a touché l'argent, en revanche on sait que Gance n'a rien perçu de cette somme.

C'est l'avocat de Gilbert Renault-Decker qui répond à Abel Gance en ces termes :

¹⁸⁶ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°9. Feuillet 1-2. Lettre d'Abel Gance à Renault-Decker, datée du 4 décembre 1945

¹⁸⁷ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°9. Feuillet 2. Lettre d'Abel Gance à Renault-Decker, datée du 4 décembre 1945

¹⁸⁸ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°9. Feuillet 2. Lettre d'Abel Gance à Renault-Decker, datée du 4 décembre 1945

¹⁸⁹ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°7. feuillet 1. Détails des versements de la C.F.G.C pour le projet Colomb sur l'année 1939.

« Il vous a versé personnellement 50.000 francs contre remise du projet de scénario que vous avez établi sur « Christophe Colomb ». C'est à dire à la suite des réactions, devant ce scénario, de toutes les personnes qui étaient impliquées dans cette production, et notamment des acheteurs pour l'étranger, qu'il a été reconnu que la réalisation de ce film ne pouvait vous être confié ». ¹⁹⁰

Ca critique est violente car elle suppose que le travail de Gance était lamentable et donc non-recevable. L'avocat mentionne aussi les 25.000 francs comme une « facilité » demandée par Gance. Il accuse ensuite Gance d'avoir sciemment saboter les efforts de Renault-Decker alors que celui-ci jouait ses dernières cartes en 1940 pour sauver le projet. L'avocat finit la lettre ainsi :

« Monsieur RENAULT_DECKER désire que vous veuillez bien vous dispenser à l'avenir de lui écrire/ Il s'est en effet donné pour règle absolue de n'avoir aucun contact avec aucune personne ayant entretenu des relations avec l'ennemi pendant l'occupation du territoire français. » ¹⁹¹

Il est encore une fois difficile de démêler le vrai du faux mais on peut déjà approuver l'idée que Abel Gance a usé de son réseau d'influence afin de parvenir à ses fins.

On peut aussi supposer que Renault-Decker profite de son nouveau statut de résistant d'afin d'appuyer la véracité de son discours. C'est en tout cas une grande bataille d'egos et une question de porte-monnaie qui agite cette querelle. Encore une fois, c'est un passage de la vie de Gance qui reste sombre, le réalisateur ayant préféré faire disparaître ce pan de sa vie. La Seconde Guerre mondiale terminée, Gance souhaite repartir sur de nouvelles bases et enclenche le projet *Giselle*.

¹⁹⁰ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°94. Feuillet 1. Lettre de l'avocat de G. Renault-Decker à Gance, datée du 7 décembre 1945

¹⁹¹ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°94. Feuillet 1. Lettre de l'avocat de G. Renault-Decker à Gance, datée du 7 décembre 1945

II. 1940-1950 : *Giselle*, la parenthèse aux mille espoirs.

Tandis que le projet *Christophe Colomb* stagne dans l'esprit de Gance et dans l'imbroglia des phases de production, le projet *Giselle* semble prendre une ampleur nouvelle. Si les premiers échos du projet sont antérieurs à l'arrivée du réalisateur en Espagne, cet exil régénère les envies de Gance de réaliser ce projet sur la danse. Son séjour en Espagne est marqué par l'excitation puis la déception. Quand Abel Gance arrive dans la péninsule ibérique, il se plaît à découvrir l'accueil chaleureux qui lui est fait. Il déchanté cependant très vite¹⁹², fatigué des accusations de collaboration dont il fait l'objet en France et par les murs économiques auxquels il fait face sur le sol espagnol. Le projet connaît de nombreux sursauts tout au long des années 40, sursauts causés par les temps difficiles de cette période, la situation économique catastrophique au sortir de la guerre, les changements d'actrices et l'aspect bancal du projet qui effraie les producteurs.

Si le projet est traité indépendamment de *Christophe Colomb*, c'est parce qu'il ne présente pas suffisamment d'analogie dans les raisons de son échec avec le projet *Giselle*. *Giselle* est aussi une parenthèse après la frustration causée par le projet *Colomb*. Si *Giselle* ne manque pas d'ampleur, il s'inscrit un peu en retrait par rapport aux deux projets inachevés qui l'entourent, *Christophe Colomb* et la *Divine tragédie*¹⁹³. *Giselle* est un entre-deux, plutôt tourné vers l'art en général et les premiers amours du réalisateur, le drame et la tragédie. De plus, ce projet permet au réalisateur de mettre en valeur et surtout au centre de l'intrigue un personnage féminin fort et puissant malgré les nombreuses épreuves que celui-ci traverse. Des premières mentions du projet à son abandon définitif, Gance s'est battu pour défendre *Giselle* et tenter de transformer ses mots en images avec pour ambition de « réadapter cinématographiquement la danse avec des formules techniques nouvelles »¹⁹⁴.

¹⁹² Roger ICART, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, *op. cit.* p.330 « il fut reçu avec une chaleureuse cordialité par les milieux cinématographiques espagnols »

¹⁹³ Xavier SENE, *La Divine tragédie, projet de film d'Abel Gance*, *op. cit.*

¹⁹⁴ Roger ICART, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, *op. cit.* p.357

A. *La Fiammetta et la Lllamarada*

1. Premiers échos du projet

Le premier scénario de la première version du projet *Giselle*, intitulé *La Fiammetta*, est déposé le 20 janvier 1940¹⁹⁵. A cette date, le réalisateur prévoit de sortir le film la même année pour le centenaire du ballet *la Fiammetta*, par Théophile Gautier. L'idée de Gance est de créer une sorte d'événement autour de la célébration de ce centenaire et d'ainsi s'octroyer de bonnes audiences. Il ne prévoit rien d'autre qu'un gala qu'il compte dédier aussi à Vaslav Nijinski¹⁹⁶. Dans une lettre de mars 1940, il s'exprime ainsi :

« Je vois Lifar le 28 mars 1940. Il est enthousiaste de *la Fiammetta*. Il me donne le titre de *Giselle*. [...] De Faubert, directeur de l'Opéra, on obtiendra le concours de l'Opéra. Le film pourrait être présenté en représentations à l'opéra. Dans un gala [...] Nijinski (idée de Sylvie), dédié à la mémoire de Nijinski. »¹⁹⁷

Il est difficile de définir l'opéra dont il est question ici, même en comparant les listes de directeurs d'opéra pour les opéras de Paris, Vichy ou encore Nice (les trois villes où Gance est le plus susceptible de se trouver¹⁹⁸). Il n'est jamais fait mention d'un certain Faubert. Il semble évident cependant que Gance profite de son positionnement vis-à-vis du régime de Vichy afin de développer des contacts. L'implication prématurée de Serge Lifar est à associer avec cette « collaboration ». Même si il a déjà été démontré en Master 1 que la collaboration d'Abel Gance est plus le résultat d'actes inconscients perpétrés dans une optique aveugle de faire aboutir ses projets, celle de Serge Lifar est incontestable. Serge Lifar n'en est pas moins un brillant danseur et un chorégraphe reconnu qui soutient le projet de Gance jusqu'à son échec mais ses nombreux soutiens au régime sont indéniables. Il a félicité à de nombreuses reprises les allemands pour

¹⁹⁵ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.a Clé n°1. Feuillet 2/13. Premier scénario pour le projet *La Fiammetta*, daté du 20 janvier 1940

¹⁹⁶ Annexe 1 : Index des personnalités p.167

¹⁹⁷ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.a Clé n°5. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à un destinataire inconnu, (1940)

¹⁹⁸ En couplant l'ensemble des lieux d'émission et de réception des lettres envoyées et reçues par le réalisateur, ce sont les trois villes qu'ils fréquentent entre 1940 et 1942.

certaines de leurs victoires, s'est entretenu avec Goebbels¹⁹⁹ et a animé la vie culturelle parisienne en compagnie de collaborateurs français et d'officiers allemands.

Au niveau de la dénomination et du titre du film, il est judicieux de penser que ce n'est pas Lifar qui a proposé le titre *Giselle* pour le projet. Dans les premières mentions du projet²⁰⁰, Gance évoque les trois titres *Fiammetta*, *Llamarada* et *Giselle* pour évoquer son film. Serge Lifar peut donc très bien répondre à des propositions que lui a fait Abel Gance dans une précédente lettre (dont on ne dispose pas dans le fonds toulousain). Ainsi dans une lettre datée au 9 juillet 1945, Gance évoque le projet en ces termes :

« Voici *Llamarada* qui pourrait tout aussi bien s'appeler *Giselle* ». ²⁰¹

Cinq années après, le projet ne dispose toujours pas de dénomination définitive. Entre 1945 et 1950, le projet s'appelle définitivement *Giselle*, titre que l'on garde tout au long du mémoire mais qui représente la somme des trois différents titres.

Abel Gance base son sujet sur la renommée de Serge Lifar en 1940 et sur l'ambition du projet qui, pour lui, est un facteur clé pour attirer les investisseurs. A ce sujet il décrit son futur film comme suit :

« La *Fiammetta* sera, en effet, le premier grand film international traitant de la danse dans ses aspects les plus opposés : de la magie des ballets russes, à la féerie moderne du music-hall, en passant par les coulisses de l'Opéra et les maisons de danses espagnoles, toute la mystérieuse et lumineuse palette de la danse nous sera révélée en synthèse dans cette œuvre forte et originale. Traité tantôt dans l'esprit de la « Tonadilla²⁰²»,

¹⁹⁹ Myriam CHIMENES, *La vie musicale sous Vichy*, op. cit. p.4 « Lifar devient, dès les premiers jours, l'interlocuteur privilégié des autorités d'occupation allemands. »

²⁰⁰ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.a Clé n°1 Feuille 7/13. Premier scénario pour le projet *La Fiammetta*, daté du 20 janvier 1940.

²⁰¹ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.a Clé n°2. Feuille 1/17. Lettre d'Abel Gance à Mr Legendre, datée du 9 juillet 1945

²⁰² « Anciennement en Espagne, petite pièce comique agrémentée d'airs et de chansons » (Définition du dictionnaire français Larousse)

tantôt de la « zarzuela²⁰³ », le chant et la danse modérant par périodes la violence passionnelle du sujet, la Fiammetta est un drame poignant. »²⁰⁴

Outre la grandeur souhaitée pour le projet, on peut noter quelques éléments significatifs en ce début d'élaboration. D'abord, le réalisateur continue sur sa lancée et ne parvient pas à se fixer des limites. Cette phrase, citée au début de son scénario, est pleine de promesses. Cependant, elle extrapole complètement la réelle contenance du projet qui est décrit après cette phrase sur une dizaine de pages. Il est concevable de penser que Gance utilise cette notion de somme de toutes les danses pour donner de l'envergure à son projet mais c'est aussi typique de son habitude d'enjoliver ses projets alors qu'ils ne sont que des mots sur des feuilles de papiers.

Deuxièmement, l'idée de base du scénario reste la transposition du ballet de Théophile Gautier dans un milieu ibérique, baigné dans le folklore espagnol. Il évoque « la magie des ballets russes » pour donner de la consistance à son projet, d'autant plus que les ballets russes sont très populaires à la fin des années 30 et que Serge Lifar en est issu. Il mentionne la féerie des music-halls car c'est un genre de plus en plus en vogue, venu directement d'Amérique et qui fascine le public français. C'est encore un moyen d'assurer son projet auprès d'investisseurs et de décrocher des investissements américains et certifierait au réalisateur la sécurité de son projet.

Gance n'oublie tout de même pas de mentionner quelques éléments relatifs au folklore espagnol, élément à part entière du projet. En évoquant à la fois « les maisons de danses espagnoles » où le flamenco s'additionne à des danses plus classiques, Gance place son récit dans une mouvance plus chaleureuse et aussi plus libérée que le carcan très sérieux du ballet original. En plaçant son film dans la péninsule ibérique, Gance propose une réédition plus passionnelle et charnelle du ballet original. Gance n'a décidément pas froid aux yeux avec cette relecture et souhaite incorporer des thématiques brûlantes et osées telle que la liberté sexuelle chez les femmes, la folie et

²⁰³ Représentation dramatique et musicale espagnole caractérisée par l'alternance de la déclamation et du chant. (Définition du dictionnaire français Larousse)

²⁰⁴ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.a Clé n°1. Feuillet 3/13. Premier scénario pour le projet La Fiammetta, daté du 20 janvier 1940.

l'alcoolisme. Abel Gance est persuadé qu'il détient avec ce projet, le plus beau film consacré à la danse jamais proposé au cinéma²⁰⁵.

2. Le drame tragique

Comme évoqué précédemment, Abel Gance reprend les thèmes principaux du ballet originel en y incorporant ses thèmes fétiches, incarné en une figure féminine forte et indépendante.

La première version de son scénario est une version courte qui ne contient pas plus de onze pages et qui résume l'ensemble de l'intrigue sans le détail des dialogues. La seconde modification du scénario est faite en 1943, appelée aussi la version de Madrid ou le projet *Llamarada*²⁰⁶ (dont la traduction a été commandée par Gance). L'avantage de transposer le récit dans un monde hispanique permet une plus grande liberté de ton pour le réalisateur qui peut aisément s'affranchir des bases instaurées par Théophile Gautier.

Dans la première version du scénario, l'intrigue est dépeinte très rapidement et les grandes lignes du drame sont placées.

L'intrigue se tisse autour de trois personnages principaux : la Fiammetta, Axel et la Ligeïa. La Fiammetta et Axel sont tout deux des danseurs reconnus et follement amoureux l'un de l'autre. La Ligeïa, sœur de la Fiammetta, « danse avec eux des figures moins importantes »²⁰⁷. Un quatrième personnage, Gérafin est introduit. Il est répétiteur de ballet, éperdument amoureux de la Fiammetta et sert principalement de figure secondaire. Il symbolise la tristesse et la résignation. Le premier acte du film dépeint une série de représentations qui servent à introduire les personnages. Cette introduction se termine par le mariage annulé de La Fiammetta et d'Axel, suivi directement par la maladie subite qui frappe la Fiammetta. Gance dépeint la condition de la Fiammetta de la manière suivante :

²⁰⁵ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29 Clé n°1 Feuille 1-13/13. Premier scénario pour le projet La Fiammetta, daté du 20 janvier 1940.

²⁰⁶ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.a Clé n°3. Feuille 1-15/15. Scénario d'Abel Gance pour le projet *Giselle*, (1943)

²⁰⁷ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.a Clé n°3 Feuille 1-15/15. Scénario d'Abel Gance pour le projet *Giselle*, (1943)

« La Fiammetta a trop préjugé de ses forces. A la fin du spectacle, sous les fleurs et les rappels, elle s'évanouit. Le médecin est formel. Il faut qu'elle se repose. Son esprit est trop tendu. Elle ne dort plus la nuit. Elle rêve toujours d'atteindre plus haut, mais ses nerfs sont à bout »²⁰⁸.

Le deuxième acte est construit sur une notion de malaise chez le spectateur, qui, voyant la Ligeïa remplacer sa sœur agonisante lors des représentations, comprend peu à peu le casse-tête romantique qui est en train de se créer. Dans le script original, le deuxième acte se construit autour des numéros de danses vus depuis les coulisses par une Fiammetta jalouse et impuissante. Lorsque celle-ci se sent mieux, elle décide de reprendre la place qui lui revient de droit. Lors de sa première représentation depuis l'apparition de sa maladie, l'état de santé de la danseuse empire. Gance évoque la scène ainsi :

« Elle est tellement admirable, tellement belle dans la moitié du spectacle que les applaudissements fusent de toutes parts. Mais la magique métamorphose de la femme en arbre s'accomplit, ce n'est plus la Fiammetta qui joue la scène mais une pauvre créature vide de raison qu'on emporte dans un asile. En passant devant l'église où l'on devait entrer pour le mariage. Congestion de lumière, a dit le médecin. Trop d'exaltation cérébrale. Son esprit a sombré, et craint-il pour sa vie.²⁰⁹»

Le troisième acte de l'intrigue est basé sur le mutisme et la dégradation de l'état de la Fiammetta, clouée au lit. Axel, dévasté se lamente avant de reprendre les représentations avec comme principale partenaire la Ligeïa. Gance insiste sur le fait qu'Axel a tenté de se suicider à maintes reprises. Le temps passe et malgré tout l'amour que les deux danseurs ont pour la Fiammetta, la passion arrive entre les deux danseurs et ils finissent par avoir un enfant ensemble. Le quatrième et dernier acte commence par le réveil de la Fiammetta, qui, se rendant compte de l'amour d'Axel et de sa sœur, prétend se suicider afin de fuir cet amour qu'elle ne veut pas voir. Jusqu'à la fin du scénario, la Fiammetta s'engouffre dans le vice et la décadence, dans l'alcool et la

²⁰⁸ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.a Clé n°3 Feuillet 3/15. Scénario d'Abel Gance pour le projet *Giselle*, (1943)

²⁰⁹ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.a Clé n°3 Feuillet 4/15. Scénario d'Abel Gance pour le projet *Giselle*, (1943)

luxure pour noyer son chagrin tandis qu'Axel et la Ligeia assistent impuissants à cette descente aux enfers. Le scénario se termine comme suit :

« La Fiammetta est morte réellement sur la tombe de toile, donnant son dernier baiser à son amant et son dernier souffle à l'Art de sa vie. »²¹⁰

La version de 1940 est le premier écrin de ce projet. Les différents remaniements se feront toujours dans la douceur, gardant sans cesse cette version comme modèle à suivre. Ce premier script est déjà bourré de références artistiques, ce qui soulève d'emblée l'idée que le travail sur les numéros musicaux sera conséquent. D'un point de vue financier, il faut ajouter les droits relatifs aux compositions mais aussi aux ballets. Si l'ensemble des chorégraphies est effectué, la préparation des danseurs et comédiens prend plus de temps et donc coûte plus cher. Dans cette version, le réalisateur mentionne « le tricorne enchanté », ballet espagnol de Manuel de Falla ou encore le « spectre de la rose », ballet composé par Serge de Diaghilev au début des années 10 avec pour danseur principal Vaslav Nijinski. Gance fait aussi référence à Werther dans son scénario ainsi qu'à Tamara Karsavina, danseuse russe et deuxième personnage du « spectre de la rose ». Pour Abel Gance, reprendre une séquence du « spectre de la rose » dans *Giselle* serait un bon moyen de rendre hommage à Nijinski ainsi qu'à Théophile Gautier par la même occasion, le « spectre de la rose » étant une variation du même poème que celui qui a inspiré le ballet « Giselle ». A propos de cette séquence, le réalisateur emploie ces termes :

« Et c'est aussi le triomphe dans « le Spectre de la rose » sur la musique adorable de « L'invitation de la valse ». Nous aurons là trois ou quatre des plus belles minutes d'Art qu'il soit possible d'atteindre. Rien ne peut être comparé à ces divins instants de perfection musicaux et visuels, que Lifar peut redonner dans l'esprit de Nijinski, et Argentina dans l'esprit de Karsavina.»²¹¹

C'est la seule et unique fois qu'il est fait mention du nom Argentina. Il est intéressant de comprendre d'où il vient. A première vue, Argentina est la supposée danseuse

²¹⁰ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.a Clé n°3 Feuille 11/15. Scénario d'Abel Gance pour le projet *Giselle*, (1943)

²¹¹ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.a Clé n°3 Feuille 2/15. Scénario d'Abel Gance pour le projet *Giselle*, (1943)

envisagée par le réalisateur afin de jouer le rôle de Giselle. La seule danseuse pouvant correspondre à ce surnom et ayant vécu dans une période proche de 1940 est Antonia Magdalena Nile Del Rio, dont le nom de scène est Imperio Argentina. Danseuse et chorégraphe espagnole, elle est très reconnue dans les années 20 et 30 et dispose des qualités requises et d'une bonne connaissance des danses espagnoles pour remplir ce rôle. Elle participe aussi à de nombreuses productions cinématographiques espagnoles dans les années 30, ce qui attise la curiosité de Gance²¹². Il est fait mention d'une certaine Spesitzerald²¹³ une fois mais il est impossible de savoir qui elle est.

La version de Madrid (1943) ne change pas totalement mais Abel Gance apporte de légères modifications pour adapter le scénario au public espagnol. Les nombreuses notes qu'il laisse dans le fonds toulousain permettent de dresser un comparatif des deux versions. *La Fiammetta* devient *la Lllamarada*²¹⁴ et l'héroïne se nomme Angustias, « du nom de « la Vierge des Angoisses », patronne de Grenade »²¹⁵. La Ligeïa se nomme désormais Soledad, dont les sonorités espagnoles feront plus écho au nouveau public visé (Gance se tourne de plus en plus vers l'Espagne afin de trouver des financements). Dans cette version, Gance choisit aussi volontairement de changer les lieux de certaines scènes comme celle du supposé suicide de Giselle. Il avait dans l'idée de la faire sauter dans le gouffre de Padirac (Lot, France), mais se ravise, admettant le fait que « le gouffre de Padirac est peu connu ici [en Espagne], il vaudrait mieux que Lllamarada simule qu'elle s'est noyée dans la mer »²¹⁶.

Si le personnage d'Axel ne change pas, Abel Gance souhaite cette fois ajouter plus de ballets espagnols, dont « L'amour sorcier » (*El Amor Brujo*) de Manuel de Falla²¹⁷. À l'inverse, avec la censure omniprésente du régime de Franco, Gance se doit d'adapter

²¹² Roger ICART, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, *op. cit.* p.314

²¹³ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.a Clé n°5. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à un destinataire inconnu, datée à 1940

²¹⁴ Lllamarada signifie incendie en espagnol. C'est une référence au mal qui ronge Giselle et son tempérament volcanique dans le quatrième acte.

²¹⁵ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29 Clé n°6. Feuillet 1. Notes personnelles de Gance sur le projet *Giselle*, non-datées.

²¹⁶ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.a Clé n°6. Feuillet 1. Notes personnelles de Gance sur le projet *Giselle*, non-datées.

²¹⁷ Ce ballet (1915-1916) reste l'un des plus grand succès dans lequel a dansé La Argentina qui décidément n'arrête pas d'inspirer Abel Gance.

certains passages du scénario afin de ne pas risquer une interdiction de son projet. À ce sujet il note :

« Pour éviter des objections, surtout de la censure, il conviendrait de ne pas insister, dans la note descriptive sur la sensualité de sa danse, ni sur le dévergondage qu'elle affiche afin de donner le change à Axel, en disant seulement qu'elle feint un autre amour et l'indifférence à son égard »²¹⁸.

Difficile de savoir si Gance prévoit simplement de changer les passages du scénario afin de passer la censure et de garder les scènes par la suite ou s'il prévoit tout bonnement la suppression du caractère volage et tendancieux de la scène en question.

3. Scénario définitif et fin du calvaire espagnol

Le scénario de *Giselle*, ainsi que son découpage technique ne changent que très peu au fil des tentatives d'élaboration du projet. La trame principale reste la même et seul quelques personnages sont ajoutés ici et là. Le réalisateur fonctionne énormément grâce à un système d'annotations et de corrections tout en dressant une toile de fond assez détaillée. Ainsi, s'il ne compte jamais montrer le passé de Soledad et Giselle à l'écran, il rédige de nombreuses notes personnelles à ce propos. Ces notes, très détaillées, l'aident à dépeindre ses deux protagonistes de la meilleure des manières et peuvent aussi servir aux futures actrices comme indications pour leur jeu. Au sujet des parents des deux danseuses, il écrit :

« [Elles] pourraient être filles d'un peintre espagnol ayant épousé sa modèle gitane, et, orphelines en bas âge, avoir été recueillies par une parente, dont le fils, Miguel, plus âgé qu'elles et difforme, les accompagnerait et les servirait de confident ».²¹⁹

Dans la version finale de son script, Gance ne garde pas la difformité de Miguel mais garde le personnage qui s'appelle désormais Séraphin. Ce personnage de confident permet à Gance d'éviter l'écueil d'un récit trop parlant ou la nécessité d'une certaine mise en scène afin de faire comprendre au spectateur les pensées de ses personnages. Séraphin est un outil de la narration. il est une plus-value avec des dialogues courts. Il

²¹⁸ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.a Clé n°6. Feuillet 1. Notes personnelles, non-datées.

²¹⁹ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.a Clé n°6. Feuillet 1. Notes personnelles, non-datées.

est une personnification du spectateur afin que celui-ci puisse partager les pensées et le ressentiment des trois personnages principaux, Giselle, Soledad et Axel. Le seul moment où Séraphin participe activement au déroulement de l'intrigue est lorsqu'il aide Giselle à s'enfuir et à feindre son suicide.

Abel Gance aime aussi ajouter de petites indications concernant le caractère des personnages ici aussi afin encore une fois d'aider les acteurs et d'insuffler plus de vie à ses protagonistes. Ainsi, Giselle « aurait hérité du tempérament maternel »²²⁰. Dans le script final, un nouveau personnage fait son apparition, nommé Pivoine, décrit comme une ancienne chanteuse de music-hall. Elle est l'atout comique du film, créée par Gance pour contrebalancer le destin dramatique de ses protagonistes et son scénario très sombre. Apporter une touche comique à son intrigue peut sensiblement adoucir le scénario et la tragique histoire de Giselle. Ainsi, tout au long de la dernière version du script, Pivoine est décrite comme bruyante, souvent hors propos et n'ayant pas sa langue dans la poche. Ses interactions les plus savoureuses sont généralement en lien avec Séraphin. Elle est décrite comme quelque peu vénale, « ayant eu les vivres coupés par son riche mécène qui se plaint de ne pas la voir assez souvent »²²¹. Elle est une femme qui aime les hommes et aide Axel et Giselle pour leurs représentations. Dans le script final, elle semble très attachée à Axel, qu'elle appelle mon amour. Elle semble aussi ne jamais s'inquiéter de l'état de Giselle, comme en témoigne l'extrait suivant :

« -Le plumet de Pivoine, cassé en deux, pend lamentablement sur son cou et sa robe déchirée l'approche d'Eve. Pivoine, sans s'embarrasser de ces ordinaires contingences, se jettent au cou d'Axel à travers le barrage avant qu'il ait pu parer son torrent d'enthousiasme.

PIVOINE.- Huit rappels ! Magnifique, mon amour !

134.-GROS PLAN de Pivoine qui se relève dans l'euphorie, la figure aussi brillante de vaseline que celle d'Axel.

VOIX D'AXEL.-Essuie-toi !

TRAVELLING- Elle se dirige vers la porte de la loge de Giselle. Axel la retient.

²²⁰ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.a Clé n°6. Feuillet 1. Notes personnelles, non-datées

²²¹ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.a Clé n°7. Feuillet 4. Résumé de scénario, non daté

PIVOINE, rayonnante.- AH ! Non, par exemple !

Axel.- Non. Consignée ! Elle se repose ! »²²²

Axel apparaît souvent honteux du comportement de Pivoine et elle apparaît comme très attaché aux résultats financiers de la troupe. Jamais Axel ne succombe à ses avances, tout dévoué qu'il est à Giselle, puis à Soledad. Pivoine peut apparaître comme un personnage un peu agaçant mais ses échanges savoureux avec le reste des personnages en font un personnage haut en couleurs qui apportent une nouvelle vision au film. Comme pour *Christophe Colomb*, Gance se plaît de plus en plus à distiller de petites touches d'humour dans des récits très noirs. Il le fait à la fois par plaisir mais aussi pour adoucir le récit, faire baisser la tension dans des sujets qui ne s'y prêtent guère.

Les dernières versions du scénario et le script final de *Giselle* sont peaufinés par Gance lors de son exil en Espagne. Peu à peu, le scénario prend de plus en plus de référence dans le folklore espagnol et s'éloigne doucement d'un environnement d'Amérique latine. Il prévoit ainsi de se rapprocher grandement du boléro de Ravel. Gance ne croule pas sous les propositions à la fin de la Seconde Guerre mondiale et vit sa retraite d'une façon très brute. Comme nous l'avons déjà vu en première partie, les échecs successifs liés à la production de *Christophe Colomb* ont considérablement affecté son moral et *Giselle* est un projet qui n'a pas encore eu d'existence propre jusqu'à maintenant. Gance prévoit toutefois de donner une vraie valeur au projet et d'user de nouvelles techniques afin de rendre l'immersion du spectateur encore plus grandiose.

L'idée principale de Gance a toujours été d'articuler son histoire autour de la danse et de la musique dans un scope plus large. Il souhaite donc créer une nouvelle forme de visionnage et utiliser de nouvelles technologies afin d'offrir une nouvelle expérience aux spectateurs. En 1945²²³, il annote au stylo bleu son scénario en émettant l'envie de réaliser le film en deux versions, une normale et une en Perspective sonore²²⁴. La

²²² Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.a Clé n°10. Feuillet 72. Scénario et découpage technique (1945)

²²³ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.a Clé n°10. Feuillet 2-13. Scénario et découpage technique (1945)

²²⁴ Ancêtre de la Stéréophonie. Procédé qui corrige les problèmes liés à la postsynchronisation du son avec les images en utilisant les surimpressions sonores, les différences de tonalité et en variant les celles-ci.

perspective sonore permet une meilleure immersion et offre une nouvelle profondeur à la musique, aux bruitages et aux sons.²²⁵

Dans cette version de 1945, celle du script final, Abel Gance semble modifier les caractères de certains personnages principaux. Axel est un être plus dur, un chorégraphe exigeant et un homme assez sur de lui. Sa tendresse envers Giselle ne change toutefois pas. La fin reste la même, Giselle s'éteint sur scène, sous les hourras du public, pour sa dernière danse aux cotés de son premier amour. La version finale comporte 327 pages et l'original se trouve dans le fonds toulousain²²⁶. Cette version compte toujours les thèmes de base mais rajoute plus de dialogue et des scènes d'interactions entre les différents personnages, chose que ne souhaitait pas forcément le réalisateur durant la genèse du projet.

Conjointement à la fin de l'élaboration de son scénario, Abel Gance vit ses derniers moments en Espagne, un exil long et mystérieux. Roger Icart lui-même qualifie le départ pour l'Espagne d'Abel Gance de mystérieux. Le fait est qu'il est difficile d'appréhender les événements de ce « voyage espagnol » vis-à-vis du peu d'informations dont on dispose. C'est comme si l'événement en lui-même n'avait plus d'existence, comme si Roger Icart ne voulait pas s'y risquer. Icart avance que Gance aurait affirmé qu'il s'était rendu en Espagne à cause « d'une offre de collaboration pour le moins indésirable des autorités allemandes (pour tourner des films à Berlin) qui l'aurait amené à fuir précipitamment²²⁷. »

Roger Icart contredit directement cette affirmation de Gance lorsqu'il explique que Gance aurait ensuite exposé un autre point de vue dans une lettre, en évoquant une « haine farouche » des allemands contre lui. La raison la plus évidente est celle de la volonté de réaliser la trilogie espagnole. Lors de la première demande de visas, seule Sylvie Gance obtient un laissez-passer, « munie de pouvoirs et de documentation afin de présenter [le pictographe²²⁸] aux milieux espagnols²²⁹. » Gance arrive finalement

²²⁵ Roger ICART, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, op. cit. p.248. Abel Gance utilise le procédé pour sa réédition de *Napoléon* et sa sonorisation (1935). « Celui-ci [le public] littéralement enveloppé de sons, se trouvait projeté au cœur de l'action et devenait acteur à son tour. »

²²⁶ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.a Clé n°10. Feuillet 1-327/327. Scénario et découpage technique (1945)

²²⁷ Roger ICART, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, op. cit. p.329

²²⁸ Georges MOURIER, *Le Pictographe d'Abel Gance*, France, 1987, 50 p.

en Espagne vers la fin août 1943 et il passe les mois suivants à tenter de promouvoir le Pictographe. Icart dépeint tout de même des actions dangereuses de la part du réalisateur et il les mentionne ainsi :

«Ce qui arriva à Gance le 10 avril 1944 où il se vit frappé d'une amende de 5000 pesetas pour avoir tenu en public, pour des motifs obscurs, des propos désobligeants envers le régime ».²³⁰

Alors que l'accueil avait été plus qu'enthousiaste pour le réalisateur à son arrivée, Gance se retrouve maintenant face à un mur et il apparaît prétentieux aux yeux des espagnols lorsqu'il se donne la mission de redorer l'image de l'Espagne grâce à ses films. Finalement Roger Icart dénonce « la lenteur et la lourdeur administratives et le climat particulier de l'Espagne »²³¹ pour évoquer l'échec du voyage en Espagne de Gance. Abel Gance finit par rentrer le 24 octobre 1945.

B. Les trois Giselle

La difficulté de trouver la bonne interprète pour le rôle de Giselle réside dans le fait que la candidate se doit de pouvoir effectuer l'ensemble des numéros de danse tout en sachant jouer la comédie. Nous avons évoqué deux candidates dans la première partie, toutes deux danseuses. Après 1944, les hésitations de Gance vont osciller entre trois personnalités très différentes. Il opte d'abord pour Greta Garbo²³², figure incontournable du cinéma hollywoodien et beauté sculpturale venue de Suède. Elle est actrice mais pas danseuse, encore moins familiarisée avec les nuances de la danse espagnole. Gance prévoit de plus de nombreux numéros issus des ballets classiques qui requièrent précision ainsi que des années d'entraînement. Le second choix de Gance se porte sur Tamara Toumanova²³³, étoile montante qui ne possède pas une grande expérience en tant qu'actrice mais qui est une formidable danseuse, formée selon l'école russe traditionnelle. La dernière aspirante est Isa Miranda²³⁴, seule postulante qui dispose

²²⁹ Roger ICART, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, op. cit. p.329

²³⁰ *Ibid.* p.331

²³¹ *Ibid.* p.333

²³² Annexe 1 : Index des personnalités p.163

²³³ Annexe 1 : Index des personnalités p.171

²³⁴ Annexe 1 : Index des personnalités p.166

d'une expérience certaine dans les deux domaines et qui bénéficie d'un atout de taille, elle est une européenne du sud, ce qui plaît beaucoup à Gance.

Ces trois options s'articulent autour de plusieurs événements qui vont bouleverser plusieurs fois le destin du projet *Giselle*. Chaque candidate amène de nouvelles contraintes, des changements dans le scénario ou encore de nouvelles entraves économiques. Ces modifications s'allient au contexte si particulier et au moral du réalisateur, au plus bas après son exil espagnol. L'abandon qu'il subit de la part du public français et son retour chaotique en France le fatiguent énormément. L'ensemble de ces événements se déroule après la victoire des alliés en France et la fin de la Seconde Guerre mondiale.

1. La beauté froide : Garbo comme premier choix

Pour rappel, au moment de son exil en Espagne, Abel Gance vient de remiser *Christophe Colomb*, exténué par plus de dix années de tractations sans issues victorieuses. Après quatre ans de travail sur *Giselle*, le projet n'avance pas vraiment non plus. La version de 1943 est plus développée et propose bien des atouts dans le cadre d'une co-production internationale mais les obstacles sont trop nombreux et le réalisateur s'enlise longuement en Espagne. Dans une note confidentielle datée au 21 mai 1945, le réalisateur s'exprime en ces termes :

« J'ai écrit le 1^{er} juin 1944 : *Abandonner définitivement toute idée de réalisation cinématographique en Espagne*²³⁵. *M'obstiner serait me tuer tout en me couvrant de ridicule. Mon effort est trop loin de la compréhension espagnole. Que cette décision reste immuable. Si j'avais suivi ma décision, j'aurais été en France, à la frontière le jour de la libération. Au lieu de cela, j'ai aggravé ma situation qui est ici devenue tragique, et j'en serai bientôt réduit à vivre d'aumônes* »²³⁶.

La déception est grande et les tentatives de revenir en France échouent systématiquement. La « phase » Garbo commence en 1946 alors que les négociations

²³⁵ Abel Gance fait ici mention des projets *Giselle* et *Christophe Colomb*, qui selon lui, allaient bénéficier d'un fort intérêt de la part des financiers espagnols.

²³⁶ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.a Clé n°75. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à un destinataire inconnu, datée du 21 mai 1945.

pour le projet *Giselle* reprennent une vigueur inespérée. Alors que Gance, fraîchement revenu en France, recommence à se battre ; de nouveaux protagonistes semblent s'intéresser au projet. Celui-ci redémarre officiellement en 1946, porté par des promesses de financements internationaux. La première occurrence est datée du 24 juillet 1946²³⁷ et fait mention d'un financement belge :

-« La société²³⁸ est donc d'accord de réaliser le film d'après votre scénario et sous votre direction artistique générale, sur les bases proposées dans votre lettre du II courant »²³⁹.

On ne dispose pas de la lettre du 2 juillet 1946 envoyée par Abel Gance mais la direction du projet ne revient plus de droit à Gance qui se voit pour l'instant rattaché au projet par le biais du poste de directeur artistique. Il est clairement sous-entendu que Gance sera le réalisateur du projet mais sa position n'est pas acquise. Le contrat fait ensuite mention de capitaux de dépôts alloués au projet (2.500.000 de francs belges) et stipule que le budget définitif « ne dépassera pas les 10.000.000 de francs belges »²⁴⁰. La distribution française est censée être effectuée par Gaumont. Les partis pris et les différents partis engagés dans le projet vont cependant être à l'origine du désordre qui va suivre. Il semble évident qu'un réel problème de communication existe entre les parties. Abel Gance, d'abord, qui tente de trouver des financements un peu partout en faisant fi des groupes déjà engagés. Monsieur Arien²⁴¹ ensuite, actionnaire, qui fait face à la fois aux bévues de Gance et aux contraintes imposées par la C.I.F. et son directeur Mr Verswyver²⁴². Le dernier parti est la Gaumont qui impose de nombreuses restrictions à la C.I.F. Le projet semble s'enliser.

Dans une lettre de Monsieur Arien envoyée à Gance à la date du 5 septembre 1946, Monsieur Arien fait part de sa frustration vis-à-vis de la société Gaumont :

²³⁷ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°11. Feuillet 1/2. Lettre de Monsieur Arien à Abel Gance, datée du 24 juillet 1946

²³⁸ La société en question est la C.I.F (Compagnie Internationale du Film), société de production belge donc la direction est supposée être entre les mains de Mr Verswyver. La compagnie est une des premières sociétés étrangères associées au projet *Giselle*, avec la Gaumont Distribution.

²³⁹ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°11. Feuillet 2/2 Lettre de Monsieur Arien à Abel Gance, datée du 24 juillet 1946.

²⁴⁰ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°11. Feuillet 2/2 Lettre de Monsieur Arien à Abel Gance, datée du 24 juillet 1946

²⁴¹ Annexe 1 : Index des personnalités p.158

²⁴² Annexe 1 : Index des personnalités p.171

« En plus, l'exigence, marquée au 2^o est enfantine, pour ne pas dire ridicule. Que vient faire le Syndicat des Arrimeurs d'Anvers dans la production de *Giselle* ? »²⁴³.

La plus grande incompréhension réside dans le nombre de parties engagées. Monsieur Arien semble oublier que Monsieur de Verswyver est président de la C.I.F mais aussi Président des Arrimeurs d'Anvers²⁴⁴, dont le poids économique peut faire pencher la balance en faveur du projet de Gance. La société Gaumont, elle, semble avoir compris l'enjeu d'associer ce syndicat au projet mais semble oublier que le premier partenaire reste la C.I.F, provoquant la confusion de Monsieur Arien à sa lecture du contrat. Malgré ces contrevenues, Monsieur Arien confirme que « son enthousiasme n'a en rien diminué »²⁴⁵.

Loin de ces tourbillons économiques, Abel Gance continue sur sa lancée, persuadé du bon tournant qu'ont pris les tractations. Alors qu'une semaine avant il se plaignait du peu d'argent alloué par la C.I.F pour son projet²⁴⁶, le 4 août 1946, il confirme à propos de *Giselle* que « son travail marche bien et qu'il lui est venu une idée qui peut être

²⁴³ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°13. Feuillet 2. Lettre de Monsieur Arien à Abel Gance, datée du 5 septembre 1946

²⁴⁴ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°30. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à Monsieur Schlossberg datée du 5 décembre 1946

²⁴⁵ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°13. Feuillet 2. Lettre de Monsieur Arien à Abel Gance, datée du 5 septembre 1946

²⁴⁶ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°15. Feuillet 1-2/2. Lettre d'Abel Gance à Monsieur de Verswyver envoyée le 29 juillet 1946. Le réalisateur dépeint son projet comme étant une affaire de premier ordre et qu'il serait « dangereux, de « larguer la voile » avec un trop petit capital de base pour une affaire d'importance mondiale, il ne faut pas hypothéquer lourdement la production au départ. ». Le réalisateur profite aussi de cette missive, qui prend la forme d'une longue plainte, pour aborder l'avance qui lui aurait été proposée, insistant sur le fait que l'avance n'est pas suffisante et que cette proposition « n'aurait eu aucune importance pour [lui mais que aujourd'hui], loin de résoudre les difficultés immédiates que quatre années d'exil volontaire ont fait peser sur [ses] épaules, cela complique [sa] situation.»

fort bonne : celle d'obtenir Greta Garbo pour le rôle de Giselle »²⁴⁷. C'est la première fois que Gance y fait allusion dans le corpus.

L'avantage d'obtenir Greta Garbo pour interpréter le premier rôle de son projet, c'est l'aura et le statut de star incontestée dont dispose l'actrice. Adulée par le monde entier et célébrée dans de nombreux films hollywoodiens, Gance voit en elle la parfaite Giselle pour trois raisons. La première reste la beauté de l'actrice, dont le physique s'éloigne un peu du rôle d'origine mais Abel Gance a toujours pris plaisir à magnifier et à diriger de belles femmes à l'écran. La deuxième raison concerne les retombées économiques que pourrait amener Greta Garbo. Une actrice avec un tel statut en 1946 promet à coup sûr, aux yeux d'Abel Gance et il n'a pas tort, des recettes conséquentes et un remboursement du budget de départ. Pour finir, la publicité amenée par l'actrice serait déjà entièrement faite, garantissant à *Giselle* une visibilité providentielle.

Gance évoque le fait que Greta Garbo « est très fatiguée de l'atmosphère américaine »²⁴⁸, suggérant peut-être le fait qu'elle serait peut être tentée par un film d'ampleur moindre. Il souhaite aussi avoir Maria Casarès²⁴⁹ dans le rôle de Soledad. Cette actrice espagnole très connue apporterait la touche de folklore ibérique qui manque cruellement à Garbo. Abel Gance n'est tout de même pas dupe sur le prix que représentent des actrices de leurs trempes et plus particulièrement Greta Garbo. A son sujet, il évoque le fait que « l'argent qu'elle représente serait très largement couvert par le supplément de garantie que nous obtiendrons avec un nom pareil.²⁵⁰ ». Au cinéma, l'image est reine et une actrice coûte plus chère selon son degré de reconnaissance internationale et de son physique.

Le 11 août 1946, Abel Gance semble avoir touché une forte avance de la part de Monsieur Arien (600.000 francs français) et réclame « qu'on lui fasse parvenir

²⁴⁷ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°18. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à Monsieur Arien envoyée le 4 août 1946

²⁴⁸ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°18. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à Monsieur Arien envoyée le 4 août 1946

²⁴⁹ Annexe 1 : Index des personnalités p.160

²⁵⁰ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°18. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à Monsieur Arien envoyée le 4 août 1946

d'urgence, comme convenu, cette somme de 410 ou 415.000 francs »²⁵¹ supplémentaires. Encore une fois, le réalisateur souhaite s'accorder un capital de départ personnel conséquent même si le projet patine déjà depuis six longues années. Steven Pallos soutient le choix de Gance concernant Greta Garbo pour le rôle de Giselle. Le 14 août 1946, une première date de tournage est avancée. Gance souhaite démarrer les prises de vue le 8 janvier 1947²⁵². Dans cette lettre, il y a peu d'informations concernant les négociations pour embaucher Casarès ou Greta Garbo. Le seul problème qu'oublie Gance est la résignation de Greta Garbo qui, en 1946, usée par le tourbillon hollywoodien et la pression d'être une vedette internationale, n'a pas joué au cinéma depuis longtemps²⁵³.

Abel Gance mentionne pour la première fois les acteurs qu'il envisage aux côtés de Garbo et Casarès. Pour Axel, il aimerait beaucoup avoir Jean-Louis Barrault²⁵⁴ et Tissier²⁵⁵ dans un rôle non défini (probablement celui de Séraphin). Fin août 1946, Gance attend toujours des nouvelles de Greta Garbo par le biais d'un ami de Stockholm auquel il a envoyé des versions en langue anglaise du scénario de *Giselle*. Il n'est plus fait mention de l'actrice suédoise dans les autres occurrences, celle-ci ayant probablement décliné ou n'ayant pas donné suite. Casarès, Tissier et Barrault sont toujours en lice pour leurs rôles respectifs. D'ailleurs, ce dernier se montre très enthousiaste dans une lettre du 25 août 1946. Le seul problème étant son agenda chargé, en particulier à cause du théâtre où il est engagé pendant cinq mois. S'il est disponible à partir du 8 janvier 1947, il ne l'est « seulement à Paris car il jouera le soir au théâtre Marigny, tous les soirs jusqu'au 31 mars minimum.²⁵⁶»

²⁵¹ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°19. Feuille 2. Lettre d'Abel Gance à Monsieur Arien, datée du 11 août 1946

²⁵² Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°20. Feuille 1. Lettre d'Abel Gance à Monsieur Behars, datée du 14 août 1946

²⁵³ Jean TULARD, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, R. Laffont, coll. « Bouquins », 1982, p.419 Jean Tulard évoque aussi le fait que, « soucieuse de laisser une image intacte d'elle-même, [Garbo] préfère se cacher que de montrer les ravages des ans sur ce visage qui fit tant rêver ».

²⁵⁴ Acteur récurrent des productions de Gance, dans le rôle de Karl Van Beethoven dans *Un grand amour de Beethoven* (1937 dans le rôle de Beethoven) et un temps envisagé dans le rôle de Colomb. Annexe 1 : Index des personnalités p.158

²⁵⁵ Annexe 1 : Index des personnalités p.171

²⁵⁶ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°22. Feuille 1. Lettre de Jean-Louis Barrault à Abel Gance, datée du 25 août 1946

C'est une énième déconvenue pour le réalisateur qui ne peut plus compter sur son acteur fétiche et qui a mis ses espoirs dans Garbo sur une simple supposition.

2. L'étoile montante : Toumanova, le choix ambigu

Le 8 janvier 1947, le tournage ne commence pas. Les différents actionnaires et parties engagées sur la production s'écharpent sur des questions de revenus, de capitaux et de sûreté sur les recettes potentielles engendrées par le film. L'association avec la C.I.F et Monsieur de Verswyver semble ralentir après un tournage prévu en Belgique. Le projet reprend donc une tournure nationale puis internationale. Tant que la tête d'affiche n'est pas trouvée, *Giselle* est au point mort. Le 5 février 1947, les tractations sont toujours très vives et un certain Mr Fourre-Cormeray²⁵⁷ entre dans l'équation. A la tête du tout nouveau Centre national de la cinématographie depuis 1946, il manifeste le désir de « voir [Gance] réaliser *Giselle* en France car il considère que c'est à ses yeux la plus grande production de 1947²⁵⁸ ». Dans un contexte de l'immédiate fin de la Seconde Guerre mondiale où le cinéma français peine à reprendre des couleurs, il est compréhensible de voir le directeur du CNC souhaiter qu'un film de cette ampleur soit un produit national.

Michel Fourre-Cormeray envisage bien sûr cette coproduction afin de limiter les coûts mais il souhaite se tourner vers l'Amérique et vers de gros studios tels que la Fox ou les sociétés Universal et United Artists. La formule préconisée par Michel Fourre-Cormeray se résume donc au plan suivant :

-« Tourner *Giselle* en France avec des capitaux américains.

2) Celle de tourner *Giselle* en Amérique en version bilingue avec des artistes français et américains.

3) Celle de tourner au Mexique avec une version française et espagnole ».²⁵⁹

Le directeur du CNC n'est donc pas contre une association entre de grosses maisons de production tout en gardant une équipe technique et une partie des acteurs français.

²⁵⁷ Annexe 1 : Index des personnalités p.162

²⁵⁸ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°34. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à Mr Deutschmeister, datée du 5 février 1947

²⁵⁹ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°34. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à Mr Deutschmeister, datée du 5 février 1947

C'est le point le plus important dans ses revendications afin d'assurer que le statut du film sera français. Pour cela, l'ensemble du capital français engagé doit être de 25%, chiffre facilement atteint lorsque la plupart des techniciens engagés sont français²⁶⁰. La probabilité de tourner au Mexique reste moindre. D'abord car les soutiens financiers en Amérique latine sont bien moins conséquents et aussi parce que Gance, refroidi par de nombreuses tentatives de tournage en Amérique latine, ne le souhaite pas. La C.I.F est quant à elle toujours un parti important du financement du projet.

La plus grande préoccupation d'Abel Gance reste de trouver sa Giselle. Même si les pourparlers avancent lentement, il est difficile pour lui de vendre un projet sans tête d'affiche. Jean-Louis Barrault semble définitivement écarté. Yves Montant²⁶¹ est un temps envisagé mais Gance ne semble pas convaincu. La nouvelle fenêtre américaine amène peut-être une nouvelle solution pour le réalisateur en la personne de Casey Robinson²⁶². Ce jeune producteur et financier peut d'abord permettre au projet de s'envoler sur le territoire américain avec l'apport de fonds suffisants mais il est aussi marié à une étoile montante du ballet russe, Tamara Toumanova. S'associer à ce couple changerait de nombreuses choses pour le projet. Outre l'aspect économique, le projet se doit d'être pensé en bilingue pour séduire le public français et le public anglo-saxon. À ce sujet Gance suggère la solution suivante :

« Nous pourrions adopter une solution qui peut-être en définitive serait la meilleure et qui consisterait à faire le film en version française seulement en prenant un « take » supplémentaire en anglais de chacune de vos scènes. »²⁶³

Ce procédé facilite ensuite le doublage des scènes en post-production en langue anglaise. Abel Gance rencontre plusieurs fois Tamara Toumanova lors de diners où il lui présente le scénario et lui explique les contraintes que suggère la partition. Le 1^{er} mars 1947, la danseuse semble très enthousiasmée par le projet mais Gance fait une nouvelle fois face à des difficultés d'emploi du temps. Toumanova n'est pas disponible en juin et juillet de la même année. Elle dispose d'une accalmie aux mois d'avril et mai

²⁶⁰ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°26. Feuillet 2. Lettre d'Abel Gance à Monsieur Arien, datée du 2 octobre 1946.

²⁶¹ Annexe 1 : Index des personnalités pp.166-167

²⁶² Annexe 1 : Index des personnalités p.169

²⁶³ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°38. Feuillet 2. Lettre d'Abel Gance à Tamara Toumanova datée du 2 mai 1947

ou en août. La période d'avril-mai est bien sure inadéquate car elle suppose qu'Abel Gance doit commencer le tournage un mois après la date du 1^{er} mars 1947²⁶⁴, ce qui est impossible. Pour ce qui est des autres rôles, les précédents choix de Gance sont définitivement abandonnés et il semble de plus en plus probable que les acteurs qui vont interpréter Axel et Soledad seront américains.

Gance connaît Toumanova depuis février 1947. Celle-ci lui a été présentée par Deutschmeister. Il la décrit ainsi :

« Elle vient de tourner un très grand film, mais elle n'est pas encore une grande vedette. Elle est photogénique, parle le français impeccablement étant donné que son mari est producteur pour la Colombia et pour la Fox, je pense que nous pourrions avoir en plus une très grande vedette américaine, pour le rôle de la sœur. »²⁶⁵

Deutschmeister comprend bien l'importance d'avoir Tamara Toumanova dans le rôle-titre. Elle remplit toutes les conditions requises. Elle parle français et anglais, dispose d'une formation de danseuse et est actuellement la Prima Ballerina du ballet russe de New York. Deutschmeister ne s'en cache pas, ce choix sera à la fois bénéfique pour le projet et le couple Robinson-Toumanova est un atout indéniable. Il précise un peu plus loin dans sa lettre :

« Je pense que vous avez compris l'idée de cette affaire, qui pour le producteur américain, a l'avantage de lancer sa femme dans un rôle où elle peut danser ; -et pour nous, de produire un grand film Franco-américain et avoir une distribution par une des grandes compagnies américaines. »²⁶⁶

Tamara Toumanova est un choix idéal mais surtout un choix stratégique et mûrement réfléchi. Gance voit en elle une actrice et non un atout financier. Il se dit

²⁶⁴ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°37. Feuillet 1-2/2. Lettre d'Abel Gance à Mr Deutschmeister, datée du 1 mars 1947

²⁶⁵ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.d Clé n°55. Feuillet 1-2/2. Lettre de Mr Deutschmeister à Abel Gance datée du 4 février 1947

²⁶⁶ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.d Clé n°55. Feuillet 1-2/2. Lettre de Mr Deutschmeister à Abel Gance datée du 4 février 1947

enchanté par sa rencontre avec elle et précise que la danseuse a « la ligne, l'intensité presque malade et le rayonnement »²⁶⁷ idéaux pour incarner Giselle. À cette date le tournage est rapatrié à Paris, toujours sous un financement américain hypothétique. Gance est tout même inquiet du temps que les négociations prennent et a peur que certaines personnes mal intentionnées ne lui « inculque quelques fausses idées à [son] sujet »²⁶⁸. A la mi-mai, la piste Toumanova semble définitivement enterrée. Dans une lettre désespérée mais aussi pleine de résignation, Gance s'avoue vaincu et demande à Tamara Toumanova de lui renvoyer si possible son exemplaire en anglais du scénario. Comment expliquer le silence de Toumanova ? On est sûr qu'elle n'est pas engagée sur un autre film²⁶⁹, en revanche elle accepte l'un des premiers rôles d'un ballet, créé par Balanchine pour elle²⁷⁰. La piste Toumanova s'arrête car la danseuse s'engage sur un autre projet et a sûrement pris peur en observant les difficiles conditions du projet de Gance, peut-être sous les conseils de son mari.

Le même jour (16 mai 1947), Abel Gance certifie dans une autre lettre avoir l'accord d'une autre actrice : Isa Miranda.

3. La sensualité : Miranda et la piste italienne.

« Lisez, jugez, décidez, j'ai Isa Miranda pour le rôle de Giselle. Avec vous, nous ferons le meilleur film de l'année certainement. J'ai trouvé dans votre regard tout un monde nouveau que j'ignorais et que je compte

²⁶⁷ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.d Clé n°59. Feuillet 2. Lettre d'Abel Gance à Monsieur Tugal datée du 3 avril 1947

²⁶⁸ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.d Clé n°59. Feuillet 2. Il est difficile de définir quelles sont ces personnes douteuses auxquelles fait référence Abel Gance. Il a seulement démontré par le passé sa tendance au mélo, accentué ici par le peu de nouvelles que lui donne Tamara Toumanova.

²⁶⁹ http://www.imdb.com/name/nm0869565/?ref=nm_sr_1 Fiche IMDb de Tamara Toumanova. L'actrice n'a joué dans aucun film en 1947. Elle joue dans *Jours de gloire* (1944) et *Tonight we sing* (1953)

²⁷⁰ http://data.bnf.fr/44286741/le_palais_de_cristal_spectacle_1947/ Fiche de la Bnf consacré au ballet « Le palais de cristal », créé pour Tamara Toumanova par Balanchine et dont la première représentation a lieu le 28 juillet 1947 à l'Opéra de Paris.

bien exploiter comme une mine dont vous ne soupçonnez pas encore vous-même la richesse ».²⁷¹

C'est donc le 16 mai 1947 que Abel envoie cette lettre à Pierre Fresnay²⁷². Mr Deutschmeister a, de son côté, étudié d'autres pistes. Dans une lettre que Abel Gance écrit à l'intention de Mr Verswyver, des tentatives de co-productions sont évoquées avec la Suisse mais aussi l'Italie. Si les occurrences concernant la tentative de partenariat avec la Suisse sont plus succinctes, on dispose de plus amples informations concernant la co-production italienne. Sur les occurrences disponibles, la plus grande interpellation des groupes italiens concernés se rapportent au prix de revient du projet. Des devis sont proposés mais les estimations rapportent « une somme fantastique »²⁷³. Selon ce correspondant de la F.L.F.E²⁷⁴ qui écrit à Gance, le devis a été contesté. Pendant plus de quatre mois (entre mai et août 1947), le va-et-vient des scénarios et des changements d'idées va animer la progression du projet *Giselle*. En mai, Abel Gance s'avoue déjà au bord de l'abandon, écrivant avec virulence à Mr Verswyver ces mots :

« Il va sans dire que c'est pour moi un véritable calvaire que de travailler pour la réussite de cette œuvre dans conditions précaires de ma vie privée. [...] J'ai horreur de quémander et j'aurais été fort heureux qu'au moins une personne qui s'intéresse à *Giselle* suive de très près mes efforts quotidiens pour savoir que pas une journée je n'ai cessé avec une obstination sans précédent dans mes travaux antérieurs, de viser le résultat concret que nous souhaitons tous ».²⁷⁵

Si le réalisateur semble épuisé, il fait aussi preuve d'une certaine mauvaise foi avançant l'idée qu'il a souvent été seul dans la tentative d'accomplissement de son film. Il est presque violent de condamner Mr Verswyver alors qu'il a été un des plus fidèles soutiens de Gance sur le projet et cela après la Seconde Guerre mondiale.

²⁷¹ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.d Clé n°61. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à Pierre Fresnay, datée du 16 mai 1947.

²⁷² Annexe 1 : Index des personnalités pp.162-163

²⁷³ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.d Clé n°63. Feuillet 1. Lettre de la F.L.F.E envoyée à Abel Gance le 30 août 1947

²⁷⁴ Difficile de connaître l'acronyme au complet mais on es sûr que la Fédération est un organisme financier, en lien avec l'Italie et intéressé par le projet Colomb (Version Miranda)

²⁷⁵ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.d Clé n°62. Feuillet 1-2/2. Lettre d'Abel Gance à Mr Verswyver, datée du 19 mai 1947.

On dispose de maigres informations concernant cette alliance avec les groupes italiens. Peu de données chiffrées sont présentes dans le fonds toulousain. Le plus problématique pour mener à bien le projet reste les questions économiques et l'ambition de Gance, qui ne parvient pas à faire des coupes dans son scénario et à freiner ses ardeurs. Si les cinémas européens tentent de se réappropriier un espace culturel qui commence à être massivement dominé par les nombreuses productions américaines et le phénomène de starisation des acteurs, l'actuelle situation de l'après-guerre ne permet pas la levée de fonds assez conséquents. Autant dire que la réussite des cinémas nationaux n'est pas la priorité de la plupart des pays européens, alors en pleine reconstruction (physique comme idéologique)²⁷⁶. Alors que de nouvelles organisations sont créées (comme le CNC pour la France) dans une tentative de sauver les cinémas européens, les films de grandes envergures ne sont plus au centre des priorités. De nouvelles têtes d'affiche et surtout une nouvelle génération de jeunes acteurs font leur apparition. Abel Gance doit alors vivre avec son temps et cesser de recycler les acteurs qui ont fait sa gloire autrefois.

Il est aussi bon de rappeler qu'Abel Gance ne dispose pas d'une aura très lumineuse au sortir de la guerre, accusé à la fois de collaboration et de désertion²⁷⁷. S'il a la chance d'avoir des amis fidèles et que ses succès des années passées bénéficient toujours d'un engouement particulier, il est une figure ambivalente au sortir de la Seconde Guerre Mondiale. Rappelons aussi que le réalisateur n'a pas tourné de films depuis 1941 et 1943, la *Vénus aveugle* et *Le capitaine Fracasse*, régulièrement considéré par l'opinion publique comme des œuvres financées par Vichy. *Le Capitaine Fracasse* utilise même

²⁷⁶ Roger ICART, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, op. cit. p.350. Dans ce contexte de crise du cinéma national, Abel Gance est ses projets fous attisent la haine des journalistes spécialisés. Un journaliste de Paris-Cinéma (31 octobre 1945) écrit : « Il est tout à fait normal qu'au moment où nous manquons de pellicule, de courant et même parfois d'argent pour faire les grands films de nos meilleurs réalisateurs, on confie à l'homme qui a tourné successivement *Vénus aveugle* de sinistre mémoire, et l'interminable navet *Capitaine Fracasse*, le soin de tourner sept grand films qui ne semblent pas, à première vue, absolument indispensables à la grandeur du cinéma français ». Les sept films n'existent pas, ils ne sont mentionnés que pour accentuer l'aspect voleur de Gance.

²⁷⁷ *Ibid.* p.349 « Le retour d'Abel Gance se fit dans la plus complète indifférence. Encore cette indifférence était-elle préférable à l'hostilité hargneuse. »

des financements provenant de l'Italie fasciste. Le fait que Gance ait dédié *La Vénus aveugle* au Maréchal Pétain n'a pas arrangé les choses.

Pour en revenir aux groupes italiens, au sujet du devis trop élevé, le correspondant de la F.L.F.E estime que le devis fait à partir d'un découpage technique opéré par Gance a été rejeté par les actionnaires italiens car jugé trop onéreux²⁷⁸. Le correspondant dit avoir contesté la somme. C'est ici que les choses se corsent et que le manque d'informations se fait ressentir. Début août 1947, ces mêmes groupes italiens avaient soumis un plan de travail estimant le « prix de revient du film à environ 120.000.000 Lires »²⁷⁹. La somme est astronomique pour le cinéma italien, d'où l'importance de cofinancer le projet avec des actionnaires français et espagnols. Selon le premier devis, le groupe français est censé apporter « deux vedettes, le découpage, le scénario, la mise en scène de Gance, la pellicule ainsi que quelques techniciens »²⁸⁰. Le fait d'utiliser le mot « quelques » est symptomatique des défis auxquels fait face le cinéma européen au sortir de la guerre. Les techniciens se doivent d'être principalement italiens afin d'assurer la nationalité italienne au film. Le cinéma européen est donc scindé entre la nécessité d'obtenir des co-productions avec des pays voisins et la nécessité d'obtenir la nationalité du film. Obtenir la nationalité d'un film permet d'utiliser un film comme une vitrine culturelle et artistique qui véhicule les valeurs du pays en question.

En ce qui concerne les recettes, La répartition semble juste mais inégale vis-à-vis du groupe espagnol. Les termes du contrat stipulent que :

- « Le groupe français, pour son apport, recevra les recettes de France, Belgique, Afrique du Nord et colonies françaises.
- Le groupe italien, pour son apport, recevra les recettes d'Italie, Espagne et Portugal.

²⁷⁸ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.d Clé n°63. Feuillet 1. Lettre de la F.L.F.E à Abel Gance, datée du 30 août 1947

²⁷⁹ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°39 Feuillet 1/3. Lettre d'un émetteur inconnu à Abel Gance, datée du 6 août 1947

²⁸⁰ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°39. Feuillet 1/3. Lettre d'un émetteur inconnu à Abel Gance, datée du 6 août 1947

-Le reste de l'étranger sera partagé 50/50, ou peut-être 60/40, 60 pour le groupe italien, 40 pour nous [le groupe français] ». ²⁸¹

Le fait que la production devienne italienne n'est pas bénéfique pour le groupe français. En donnant un réalisateur et deux acteurs de nationalité italienne au projet, la France perd la nationalité du projet et les actionnaires français perdent des revenus potentiels. Le point le plus surprenant reste celui du groupe espagnol mais l'on ne dispose pas d'amples informations à propos des négociations entre le groupe italien et le groupe espagnol.

On sait aussi que le groupe italien mandate le mari de Isa Miranda afin qu'il rende visite à Gance à Paris (la visite est prévue entre le 15 et le 20 septembre 1947²⁸²) afin que celui-ci produise, avec Abel Gance, « un premier travail détaillé du découpage et plan de travail, [en écoutant] les avis et intentions [du réalisateur] concernant les décors, la figuration, etc... »

Le premier devis ayant été contesté par la F.L.F.E, il est surprenant de constater que l'organisation demande un nouveau découpage à Gance. De plus, il est difficile de mesurer l'implication du mari d'Isa Miranda dans le processus de création et si, oui ou non, la rencontre a bel et bien eu lieu. Le mari d'Isa Miranda, Alfredo Guarini²⁸³, est réalisateur, producteur et scénariste de son état. Si la rencontre a eu lieu, on peut supposer que celui-ci dispose d'un droit de regard en tant que producteur associé. Il est aussi possible qu'un ajustement du scénario lui ait été demandé afin de l'adapter au public italien. Une date de tournage est évoquée et placée au 1^{er} décembre de la même année. Fait notable, le projet ne doit plus être tourné en France mais entièrement en Italie dans les studios Titanus Film situés à Rome. Le correspondant finit par préciser que Isa Miranda sera libre à cette date. Tous les voyants semblent au vert mais la piste italienne s'arrête nette. On ne sait pas si les mésententes sur le scénario ont provoqué la fin des tractations ou si l'actrice s'est retirée du projet, faisant perdre à Gance son troisième choix pour incarner Giselle et faire enfin décoller son projet.

²⁸¹ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°39. Feuillet 2/3. Lettre d'un émetteur inconnu à Abel Gance, datée du 6 août 1947

²⁸² Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.d Clé n°63. Feuillet 1. Lettre de la F.L.F.E à Abel Gance, datée du 30 août 1947

²⁸³ Annexe 1 : Index des personnalités p.164

Avant de clore le chapitre italien de *Giselle*, on peut évoquer les autres acteurs envisagés pour donner vie aux personnages de Gance aux côtés d'Isa Miranda. Premièrement, cette dernière n'est pas totalement un choix libre mais imposé au regard des exigences des producteurs italiens. Dans une lettre envoyée à Abel Gance début août 1947 par un émetteur inconnu, il est mentionné que, dans le contexte de l'après-guerre, « le public italien demande du film italien, avec une vedette italienne et un metteur en scène italien. Ainsi le producteur italien prend des vedettes italiennes²⁸⁴ ». Les producteurs insistent donc sur le fait que le film, s'il est réalisé par Gance, doit avoir pour vedette Isa Miranda, grande figure du cinéma italien et qui recevra le prix d'interprétation féminine au festival de Cannes en 1949. À ses côtés, les producteurs exigent une grande vedette française et suggère, dans le rôle d'Axel, Gérard Philippe²⁸⁵. Afin d'engager plus de capitaux de base, il est suggéré que le rôle de Soledad soit tenu par une grande danseuse espagnole²⁸⁶ dont on ne connaît pas le nom mais qui sera amenée par le groupe espagnol C.I.F.E.S.A²⁸⁷. Jean-Louis Barrault est écarté dès le début de « l'ère Miranda ». Avant Gérard Philippe, c'est Pierre Fresnay qui avait été un temps envisagé pour incarner le personnage d'Axel.

C. Cafouillages et excitation

Le fonds toulousain concernant *Giselle* regorge de données assez précises sur les contrats et les devis. Il est intéressant de comprendre et d'étudier ces données afin de comprendre les avantages et les inconvénients qu'ils apportent aux différents partis engagés. Ces données permettent aussi de comprendre les rouages et mécanismes qui constituent l'ensemble d'une phase de pré-production, les tenants économiques et les relations humaines qui se créent entre les différentes strates de corps de métier qui font vivre le cinéma. Dans le cas de *Giselle*, le facteur européen et d'après-guerre est aussi à

²⁸⁴ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°39. Feuillet 2/3. Lettre d'un émetteur inconnu à Abel Gance, datée du 6 août 1947

²⁸⁵ Annexe 1 : Index des personnalités p.168

²⁸⁶ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°39. Feuillet 3/3. Lettre d'un émetteur inconnu à Abel Gance, datée du 6 août 1947.

²⁸⁷ Compania Industrial Film España S.A, maison de production espagnole fondée par Manuel Casanova. C'est la maison de production la plus importante pendant la Seconde Guerre mondiale.

prendre en compte. Au travers des tentatives de co-production avec la Belgique²⁸⁸ mais aussi le Royaume-Uni, il faut comprendre les raisons économiques, diplomatiques et humaines responsables de cet échec avant d'aborder l'ultime tentative de Gance de donner vie à son projet.

1. La C.I.F et la question de nationalité du projet

Les relations financières avec la C.I.F ont été parmi les plus abouties du projet *Giselle*. Basée entièrement sur des soutiens précieux et des organismes sérieux, la C.I.F a apporté de nombreux espoirs pour Gance. Un des autres points important est l'écho et la compréhension globale des intentions et de la passion du réalisateur par les dirigeants de la C.I.F. Mr Verswyver est un soutien précieux tout au long de la longue campagne menée par Gance. Toutes les bonnes intentions du monde ne suffisant pas, le projet s'est vu freiné par les contraintes économiques.

La première concerne Gance et le capital de revenus de base qu'il demande à la C.I.F et à la société des Arrimeurs d'Anvers. En août 1946, les revenus avancés pour son travail en amont ne lui suffisent pas comme nous l'avons vu plus tôt. Il est compréhensible pour un réalisateur d'assurer ses arrières en réclamant un capital de base assez haut. Si le projet ne se concrétise pas, le réalisateur garde ainsi une source de revenus pour le travail apporté malgré l'abandon du projet. Il ne faut pas oublier que Gance n'a rien tourné depuis quatre ans et que son exil en Espagne l'a presque ruiné. Néanmoins, le projet stagnant depuis plusieurs mois et n'ayant toujours pas de vedette dont le nom à lui seul pourrait porter le film, la demande de Gance est un peu exagérée. Un correspondant de la C.I.F, dont on ne connaît pas l'identité, envoie à Gance une réponse suite à une des demandes que le réalisateur a faite à la compagnie. Dans cette réponse, datée du 3 août 1946²⁸⁹, le correspondant de la C.I.F estime qu'il peut augmenter la somme du capital de base de Gance à 200.000 francs belges. Ce « dédommagement » est une double-assurance pour le réalisateur engagé et une

²⁸⁸ Frédéric SOJCHER et Jean Antoine GILI, *La kermesse héroïque du cinéma belge*, Paris Montréal (Québec), l'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1999. p.51. Le cinéma belge émerge à la Libération. « Pourtant, en Belgique, les mentalités semblent avoir peu à peu évolué. Certains hommes politiques commencent à s'intéresser au cinéma. »

²⁸⁹ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°17. Feuillet 1. Lettre d'un émetteur inconnu à Abel Gance, datée du 3 août 1946

promesse des studios envers celui qui dirige le projet. Le réalisateur est vainqueur dans les deux cas de figure et les producteurs ont tout intérêt à mener à bien le projet afin de ne pas dépenser plus.

La C.I.F a dressé un devis assez conséquent et détaillé du projet. On dispose de nombreuses informations relatives au détail de la répartition des capitaux entre les différentes actionnaires et partenaires du film. Fin Août 1946, une première ébauche de contrat²⁹⁰ est fournie par celui qui semble être Monsieur Arien²⁹¹. Il pose les bases du contrat ainsi :

« Conditions éventuelles de distributions : Territoires-France Afrique du Nord Colonies Suisse.

Taux de distribution : 40% minimum garanti de 10.000.000 de francs dont le versement serait effectué comme suit : 50% en cours de production, 50% à la livraison de la copie standard. »²⁹²

Par le biais de ce contrat, Arien s'assure des retombées des recettes françaises, des colonies et de la Suisse. En ce qui concerne les frais de distribution et de publicité, il exige que sur les 4.000.000 qu'il est sûr d'acquérir, 50% soit versé pendant le tournage. Cette technique permet d'abord d'assurer la promotion et de payer les exploitants. Les exploitants sont la dernière pièce du puzzle. Sans distribution du film dans l'ensemble du parc de salles de la métropole et des colonies, *Giselle* ne peut pas bénéficier d'une visibilité assez importante et donc rembourser son prix de revient. Augmenter le nombre de salles qui distribuent le film est aussi un moyen de dynamiser le bouche-à-oreilles et générer plus d'entrées. Arien précise à nouveau l'importance de la nationalité française que doit avoir le film. Le découpage du contrat se présente ainsi :

« Prix de revient, selon devis.....35.000.000

²⁹⁰ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°25. Feuillet 1. Lettre de ce qui semble être Mr Arien à Alain Poiré, datée du 26 août 1946.

²⁹¹ Il est difficile de certifier que l'émetteur de la lettre est bien Mr Arien, cependant il est l'actionnaire et associé français principal d'Abel Gance et il semble logique qu'il soit l'émetteur de ce contrat.

²⁹² Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°25. Feuillet 1. Lettre de ce qui semble être Mr Arien, à Alain Poiré, envoyée le 26 août 1946.

Capitaux investis.....	2.500.000
Besoin de.....	32.500.000

Somme dont dispose la production :

Argent CIF.....	8.500.000
Contrat Gaumont, garantie de 18 millions dont 12.000.000 argent liquide pendant production.....	12.000.000
Garantie supplémentaire Gaumont avec possibilité d'escompte au Comptoir National.....	6.000.000
Franco-London-Film (Deutschmeister) avance sur étranger pendant production.....	6.000.000 ²⁹³ »

Les termes du contrat sont précis et suggèrent une nette collaboration entre les maisons de production belges et les groupes français. La participation française reste nettement supérieure, représentée par le groupe Gaumont. Ce contrat est tout de même un indicateur important des difficultés inhérentes au montage d'un film. Les fonds amenés pour la production sont quasiment toujours des « garanties ». Il s'avère qu'ils sont plus souvent des promesses difficilement tenables par les actionnaires. Ce contrat démontre aussi la problématique liée aux capitaux déjà engagés dans le projet. En l'occurrence la somme de 2.500.000 francs. Le projet n'ayant jamais abouti, que deviennent ces millions de francs déjà dépensés ? Gance s'est déjà assuré un capital de base immuable. Mais cette somme engagée suppose un rendement et un résultat qui n'arrive pas. Un film se construit autour des capitaux promis et des capitaux engagés. Cette somme de plus de deux millions de francs est sûrement apportée par Gaumont qui devra donc tôt ou tard exiger un remboursement. L'investissement nécessite un rendement et ce n'est en aucun cas Abel Gance qui peut prétendre à un quelconque remboursement des sommes engagées. L'ensemble des transactions relatives au projet sont faites par l'entremise de Monsieur Saint-Lou²⁹⁴, directeur de la production d'Abel Gance sur le projet *Giselle*.

²⁹³ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°28. Feuillet 1-2/2. Note confidentielle d'Abel Gance, non-datée.

²⁹⁴ Annexe 1 : Index des personnalités p.169

L'abandon du tournage prévu au 1^{er} décembre 1946 reste flou mais une lettre de Monsieur Saint-Lou peut apporter quelques éléments de réponses²⁹⁵. Dans cette lettre, Monsieur Saint-Lou appuie l'idée que déplacer des capitaux entre la Belgique et la France est très compliqué, sans doute amplifié par les difficultés économiques de l'après Seconde Guerre mondiale. Saint-Lou évoque, mentionnant les transferts de capitaux, « de multiples formalités très compliquées [voire] insurmontables »²⁹⁶. Il mentionne de nouveaux actionnaires français comme la Banque « Crédit du nord » mais sa lettre stipule clairement que la co-production franco-belge semble durement compromise. Les versements des garanties nécessitent une immobilisation des capitaux des deux parties engagées, ce qui revient à miser sur un projet qui s'embourbe depuis des mois alors même que ces capitaux pourraient être investis dans un autre projet plus solide²⁹⁷.

Le partage des coûts de production entre la Belgique et la France semble quasiment impossible et Saint-Lou en vient à proposer une option finale censée régler les problèmes financiers du projet. Pour lui, « la seule solution possible est la reprise de l'ensemble de la production par un groupe français, dans n'importe quelles conditions et que ce groupe se charge de la production »²⁹⁸. Sa solution est donc de trouver un nouvel actionnaire français, suffisamment important pour qu'il puisse palier l'absence de capitaux belges. Par la même occasion et si cette solution venait à se concrétiser, Saint-Lou et Gance s'engagent à rembourser leurs dépenses en intégralité. Ils s'engagent aussi à céder les droits de distribution pour la « Belgique et la Hollande

²⁹⁵ A ce stade le projet n'est qu'un embryon. Il n'est fait aucune mention de décors particuliers ou de storyboards préparés. Le projet n'a aucuns acteurs confirmés et les équipes techniques ne sont pas constituées. Les difficultés financières qui agitent le projet ne lui permettent même pas d'avancer et de constituer une équipe convenable.

²⁹⁶ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°31. Feuillet 1-2/2. Lettre d'Abel Gance à Mr Saint-Lou, datée du 10 décembre 1946

²⁹⁷ C'est tout la le problème du projet *Giselle* qui ne décolle pas. Le manque de préparation du réalisateur atteste d'un certain manque de rigueur et peut laisser entrevoir la frivolité des financiers. *Giselle* est un projet fragile, bancal, qui dispose d'atouts mais qui peine à convaincre au sortir de la guerre.

²⁹⁸ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°31. Feuillet 2. Lettre d'Abel Gance à Mr Saint-Lou, datée du 10 décembre 1946

en considérant [leurs] dépenses comme à valoir payé²⁹⁹ ». Il finit la lettre en ces termes :

« En conclusion, il est indispensable d'établir au plus vite la base réelle nécessaire à la réalisation du film et de ne plus encourir de frais ou engagements qui dépasseraient d'une façon ou d'une autre les moyens déjà fournis pour une carence de capital ne puisse être soupçonnée³⁰⁰ ».

2. Entre le Royaume-Uni et l'Amérique

Conjointement aux pourparlers en cours avec la Belgique et la C.I.F, Abel Gance prévoit une issue de secours pour son projet en la personne de Steven Pallos. Ce producteur britannique, austro-hongrois de naissance et basé à Londres, est une figure à part dans le développement de *Giselle*. Considéré comme un ami par Abel Gance, il est une figure fantomatique de l'histoire du cinéma³⁰¹. Il a joué un rôle dans une des tentatives de développement du projet mais les seules informations conséquentes le concernant parviennent du fonds toulousain. On peut être certain que Steven Pallos a joué un rôle fondamental en servant de lien entre l'Europe et l'Amérique pour cette tentative de production.

Le 9 août 1946³⁰², Abel Gance affirme à Steven Pallos détenir les fonds suffisants afin de financer son projet. L'intérêt premier d'associer Steven Pallos au projet est que celui-ci connaît de nombreux acteurs anglais et américains, gage de sûreté afin d'obtenir des crédits américains. Gance souhaiterait obtenir James Mason³⁰³ dans le rôle d'Axel,

²⁹⁹ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°31. Feuillet 2. Lettre d'Abel Gance à Mr Saint-Lou, datée du 10 décembre 1946

³⁰⁰ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°31. Feuillet 2. Lettre d'Abel Gance à Mr Saint-Lou, datée du 10 décembre 1946.

³⁰¹ Alessandro BESSY, *L'oeuvre sacrifiée: Histoire de Giselle et Christophe Colomb, films inachevés d'Abel Gance (1937-1950)*, Toulouse, Mémoire de recherche, 2016. p.64-66

³⁰² Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-8.74 Clé n°5. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à Steven Pallos, datée du 9 août 1946

³⁰³ Annexe 1 : Index des personnalités p.166

ainsi qu'utiliser le procédé GEVAERT³⁰⁴, en lequel il porte beaucoup d'espoir. Steven Pallos est donc ce pilier qui peut donner une nouvelle ampleur au projet. Dans une seconde lettre, Gance apprend à Steven Pallos qu'il dispose « déjà de trente millions pour la version française, de [ses] belges d'Anvers »³⁰⁵. Gance s'avance assez vite et gonfle les chiffres. À la date du 14 août 1946, le seul contrat dont il dispose concerne la CIF dont une promesse sur les avances de capitaux s'élève à 2.500.000 de francs belges. Quant au budget final du projet, il est estimé à 10.000.000 de francs belges³⁰⁶. L'affirmation du réalisateur est démesurée quand il bloque la somme (imaginaire) d'environ 180.000.000 de francs belges (30.000.000 de francs français). La différence est ubuesque. Gance a toujours été très peu intéressé par les questions monétaires de ses films. Il a pu gonfler les chiffres en tout état de cause afin de tromper Steven Pallos et de surprendre un projet grandiose qui, à l'heure actuelle, n'a aucunes valeurs.

Le deuxième intérêt majeur qu'à Gance de s'associer avec Steven Pallos est sa connaissance qu'a celui-ci des maisons de productions britanniques et en particulier la société Rank³⁰⁷. Il est difficile de déterminer si Steven Pallos faisait partie de l'écurie Rank mais il disposait tout de même de nombreux contacts. En octobre 1946, Gance semble d'ailleurs s'impatienter du peu de nouvelles qu'il reçoit de la compagnie alors qu'il avait reçu de nombreuses propositions plus tôt dans l'année. Steven Pallos amorce une première explication dans une lettre du 15 octobre 1946³⁰⁸, où il décrit la situation ainsi :

-« J'ai noté que vous aviez terminé *Giselle*. J'ai bien peur qu'il sera extrêmement compliqué d'obtenir une combinaison pour une version

³⁰⁴ Le procédé Gevaert est un nouveau moyen de réaliser des films sur pellicule couleurs. La société Gevaert est une société belge spécialisée dans l'image et la photographie depuis la fin du XIX^{ème} siècle.

³⁰⁵ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-8.74 Clé n°8.

³⁰⁶ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°11. Feuillet 2. Lettre de Monsieur Arien à Abel Gance, datée du 24 juillet 1946

³⁰⁷ Maison de production britannique, très active après la Seconde Guerre Mondiale. Steven Pallos a de nombreux contacts avec la société de production car sa propre maison de production, Omnia Films Ltd, dépend des financements de la société Rank.

³⁰⁸ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-8.74 Clé n°18. Feuillet 2. Lettre de Steven Pallos à Abel Gance, datée du 15 octobre 1946

anglaise produite sur le continent car les quotas de films britanniques ont augmenté pour avril 1947.³⁰⁹»

Steven Pallos ne condamne pas entièrement le projet mais il juge impossible sa réalisation en Europe et surtout avec le concours d'une éventuelle production britannique. À nouveau, c'est la question de nationalité du film qui pose problème. Au sortir de la guerre, la tendance est au repli et aux tentatives de revivification des cinémas nationaux. La Seconde Guerre mondiale a joué un rôle de blocage des productions européennes alors que le cinéma américain atteignait une vigueur extraordinaire. L'enjeu des cinémas européens est de dynamiser à nouveau des projets nationaux et la présence de quotas n'est pas un fait uniquement britannique. Si Gance réalise le film avec des acteurs français et une équipe technique française mais que le film est produit par une compagnie britannique, le projet sera considéré comme financé par le Royaume-Uni mais n'aura pas la nationalité britannique. Ces questions de diplomaties et d'appartenance dominent le cinéma européen et accepter le projet de Gance reviendrait à financer un projet pour un autre pays.

Dans une conversation téléphonique avec un destinataire inconnu, Steven Pallos suggère de « réaliser l'affaire avec l'Associated British »³¹⁰. La lettre qui confirme cet appel téléphonique a pu être envoyée par Mr Arien. Il reste cependant plus probable que l'émetteur soit Mr Verswyver, citant le fait que la société qu'il représente est devenue le distributeur des films de l'Associated British pour la Belgique. En partenariat avec Gaumont, une nouvelle société de production est ajoutée dans l'espoir de faire fructifier les nombreux efforts déjà engagés pour le projet. Cette société, la Franco-London-Film Export, est présidée par Mr Deutschmeister qui tente la levée de capitaux en Amérique et en Angleterre.

La période allant de novembre 1946 à février 1947 reste trouble. La version anglaise en coproduction avec Steven Pallos patine mais Gance prévoit toujours le début du tournage pour le 1^{er} décembre 1946. Il est très difficile de cerner les événements qui se

³⁰⁹ En anglais dans le document.

³¹⁰ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°21. Feuillet 1. Lettre d'un émetteur inconnu à Abel Gance datée du 23 août 1946

sont déroulés à cette période d'autant plus que le 16 novembre 1946³¹¹, Abel Gance est toujours confiant vis-à-vis du début du tournage début décembre. En Mars 1947, Mr Fourre-Cormeray fait la promesse à Gance « de dégeler des capitaux d'une société américaine pour permettre [l'élaboration] d'une double version en France »³¹². C'est une proposition alléchante faite à Gance qui pourrait bénéficier à la fois de capitaux importants tout en restant en France pour la réalisation. L'implication d'actionnaires américains oblige bien sûr le réalisateur à effectuer une version bilingue et à trouver un casting international.

Mr Deutschmeister est aussi une figure importante du projet *Giselle*. Il est le lien entre Paris et Hollywood, où il connaît de nombreuses personnalités. Il est aussi, rappelons le, proche de Casey Robinson, ce qui fait dire à Gance qu'il attend de Deutschmeister des « connections utiles »³¹³. Le cinéma est une industrie et le système de contact et de passe-droits est un des modèles immuables d'Hollywood. Avoir Deutschmeister de son côté est une sécurité pour Gance qui voit, en cet homme, le sauveur de *Giselle*. A nouveau Gance tente la piste américaine et continue de mettre au courant Steven Pallos, qui devient une sorte de conseiller pour Gance. Lors de la venue à Paris « d'amis américains puissants »³¹⁴ de Gance, celui-ci écrit une lettre à Steven Pallos lui demandant des conseils sur son découpage.

3. Céder une partie de soi

Après de nombreux refus et des échecs consécutifs, Gance se rend à l'évidence, il ne fera pas *Giselle*. Alors que le projet devait être une pause ensoleillée après les déboires vécus pour *Christophe Colomb*, la tentative espagnole s'avère être un nouvel échec cuisant pour l'artiste. Au-delà de la perte d'une œuvre à laquelle il tenait, le projet est aussi un aveu de faiblesse retentissant ainsi qu'une perte de temps considérable.

³¹¹ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-8.74 Clé n°25. Feuille 1. Lettre d'Abel Gance à Steven Pallos, datée du 16 novembre 1946

³¹² Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-8.74 Clé n°43. Feuille 3. Lettre d'Abel Gance à Steven Pallos, datée du 13 mars 1947

³¹³ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-8.74 Clé n°45. Feuille 1. Lettre d'Abel Gance à Steven Pallos, datée du 27 mars 1947

³¹⁴ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-8.74 Clé n°57. Feuille 2. Lettre d'Abel Gance à Steven Pallos datée du 16 novembre 1947.

Après des mois passés à tenter de monter le projet, Gance s'avère vaincu et tente la dernière solution possible pour sauver le travail déjà engagé : remettre le projet entre les mains d'un autre. Entre tristesse et besoin urgent de s'engager sur des projets rentables, Gance abandonne *Giselle*.

En août et septembre 1949, Gance se rend donc à l'évidence. Il doit céder les droits du projet qu'il porte depuis un peu moins de dix ans afin de ne pas l'abandonner complètement. Comme à l'accoutumée, Gance souhaite tirer un maximum de cette cession de droit. Pour cela, il se rabat sur Georges de la Grandière³¹⁵, personnalité controversée, qui sera, par la suite, au centre de bon nombre de querelles³¹⁶ avec le réalisateur. Dans une lettre que Gance envoie à de la Grandière³¹⁷, il essaye de récupérer le plus d'argent possible suite à la vente de son scénario. Il s'exprime ainsi :

« Je me souviens que Pallos disait que le scénario, à son avis, valait 5.000 livres pour l'Angleterre. Vous savez, d'autre part, que j'avais une clause extrêmement intéressante dans mon contrat avec Verswyver (10% sur recettes brutes) et, surtout, qu'ayant fait un grand travail sur lequel je comptais beaucoup artistiquement, c'est, malgré tout, avec une profonde mélancolie que je l'abandonne dans d'autres mains, et toute peine de cet ordre mérite salaire. Un petit pourcentage sur les recettes brutes producteurs me paraît être la meilleure formule. »

Gance consent à vendre son scénario mais pas à n'importe quel prix. Le fait qu'il remette cette tractation entre les mains de De la Grandière est toutefois plus inquiétant. Si les deux hommes sont encore en bons termes en 1949, leur relation ne va pas tarder à se détériorer. Celui-ci n'est pas le principal responsable de l'échec de *Giselle* mais il est la figure principale du fiasco de *La Divine Tragédie*, troisième film inachevé des années 40 pour Gance. Si la tentative de co-production italienne de l'été 1947 redonne un sursaut au projet, la suite va emmener le projet sur la piste de l'échec définitif.

³¹⁵ Annexe 1 : Index des personnalités p.163

³¹⁶ Xavier SENE, *La Divine tragédie, projet de film d'Abel Gance, op. cit.*

³¹⁷ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°42. Feuillet 2. Lettre d'Abel Gance à Georges de la Grandière, datée du 9 juin 1947

Alors que les cessions de droit sur le scénario et sur le projet en général avancent bien en 1949, Gance peine à lâcher prise sur le projet qu'il a couvé toutes ces années. Il réclame bien évidemment toujours la somme d'argent qui lui est dûe mais démontre une ardeur importante à rester associé au projet. Dans un document du 4 juin 1949³¹⁸, Gance souhaite toujours tirer un bon prix pour le scénario. Il s'interroge aussi à propos du nouveau choix proposé pour le rôle d'Axel en la personne de Yul Brynner³¹⁹. Finalement il souhaite que Melle Crétolle³²⁰ continue à participer activement à la production, elle qui est « très au courant de *Giselle*, [qui] connaît parfaitement le découpage, [qui] connaît aussi bien les questions de montage son et image que les questions techniques de préparation »³²¹. Le 22 octobre 1947, un premier contrat de cession de droits est établi. Les termes sont ainsi nommés :

« Mr Abel Gance, author of the Film Scenario at present entitled *Giselle* and sole proprietor of the World rights of the original story and scenario, being associated with Vicomte Georges de la Grandière, hereby grants to Mr Paul Feigay a six months options to produce, or to arrange for a first-class Production of this film in two versions, English and French, under the following conditions: ³²²»

Gance obtient donc gain de cause quant à la promesse de vente de son scénario fixée à cinq mille dollars. Le contrat stipule aussi que Gance recevra la somme additionnelle de dix mille dollars à la date du 24 février 1950. Si après ces six mois de pré-production et ce dernier paiement, Mr Feigay³²³ souhaite acquérir définitivement le projet, il devra verser une troisième somme d'un montant de quinze mille dollars pour garder les droits

³¹⁸ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°41 Lettre d'Abel Gance à Georges de la Grandière datée du 4 juin 1949

³¹⁹ Annexe 1 : Index des personnalités p.160

³²⁰ Difficile de savoir qui est vraiment Melle Crétolle. Lors de la cession des droits de *Giselle* en 1949, Gance exprime toute son admiration envers Melle Crétolle et précise qu'il souhaite activement que celle-ci reste dans la production du projet car elle « est très au courant de *Giselle* » (dossier F12-4.29, clé n°41, feuillet 3)

³²¹ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°41 Lettre d'Abel Gance à Georges de la Grandière datée du 4 juin 1949

³²² Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°43 Contrat de cession de droits entre Abel Gance, Georges de la Grandière et Paul Feigay daté du 22 octobre 1949

³²³ Annexe 1 : Index des personnalités p.162

du projet dix-huit mois supplémentaires. Gance est censé touché dix pour cent des recettes si le film venait à être fini.

Les retombées de ce contrat ne sont mentionnées nulle part. A la vue des entrées suivantes, on peut penser que le contrat n'a pas abouti. Les raisons de cet échec sont difficiles à cerner. On peut toutefois mentionner les tensions grandissantes entre Abel Gance et Georges de la Grandière³²⁴, tout comme l'incapacité de Feigay à monter le projet. Gance a aussi pu se montrer insatisfait du marché proposé. En décembre 1947³²⁵, un nouveau réalisateur est approché par Gance pour reprendre *Giselle*. Jean-Benoît Lévy³²⁶ se dit « contaminé et que le microbe *Giselle* fait lentement son chemin. » Il se dit très enthousiaste à l'idée de réaliser le projet même s'il souhaite modifier un peu le découpage. Difficile de déterminer si la piste Feigay est toujours active à ce moment-là mais Gance peut jouer sur plusieurs tableaux afin de s'assurer des retombées financières de quelques manières qu'elles soient. Lévy pense avoir « des possibilités de signer un contrat à Hollywood [mais que] les restrictions intellectuelles sont cependant telles qu'il préférerait de beaucoup travailler en Europe ³²⁷ ». Par « restriction intellectuelle », le réalisateur fait sans doute référence à une censure, allégée certes mais omniprésente et à la sainte mainmise des producteurs hollywoodiens sur les projets qu'ils financent. Lévy se dit prêt à réaliser le projet si Steven Pallos en est un des producteurs associés. Ici encore, difficile de comprendre la finalité de l'histoire même si une occurrence dans le dossier Pallos³²⁸ démontre que Jean-Benoît Lévy connaît le projet depuis mars 1949.

³²⁴ Roger ICART, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, op. cit. p356. Autant sur *La Divine Tragédie* que sur *Giselle*, les deux hommes sont en perpétuel conflit. « Gance avait-il encore une fois vu trop grand ? Son sujet exigeait-il vraiment une si onéreuse mise en scène, comme devait lui reprocher plus tard M. de la Grandière » (à propos de *La Divine Tragédie*)

³²⁵ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°45. Feuille1. Lettre de Jean-Benoît Lévy à Abel Gance datée du 13 décembre 1949

³²⁶ Annexe 1 : Index des personnalités pp.165-166

³²⁷ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°45. Feuille 1. Lettre de Jean-Benoît Lévy à Abel Gance datée du 13 décembre 1949

³²⁸ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-8.74 Clé n°164. Feuille 1. Lettre de Steven Pallos à Jean-Benoît Lévy, datée du 8 mars 1949

En avril 1951, un nouvel acteur entre en jeu dans la longue histoire de *Giselle*. Pierre de Rosières se dit intéressé par la réalisation du projet à condition « d'avoir l'exclusivité sur le scénario pour une année »³²⁹. Cette demande n'est pas anodine et démontre que Gance s'active toujours à vendre son projet et à trouver de nouvelles issues pour *Giselle*. De Rosières semble très attaché au projet et va même jusqu'à proposer un prix de 50.000 francs pour l'achat du scénario. Ce contrat de vente stipule que s'il parvient à mener à bien le projet, la somme restera d'une valeur de 50.000 francs lors de la vente définitive des droits sur le scénario. Pierre de Rosière sert ici de marchand et souhaite modifier le scénario afin de le rendre plus attrayant aux yeux du marché américain. Il se laisse un an pour modifier et tenter de vendre le nouveau scénario à des producteurs. En cas de réussite, De Rosières exige une « commission de 20% sur les 50.000 demandés, la moitié étant destinée à payer les frais indispensables, le reste, soit 10% [des 20%], représentant la rétribution normale de [son] travail personnel.³³⁰» De Rosières semble confiant et Abel Gance lui répond positivement en listant les producteurs qui pourraient être intéressés. Ils sont Steven Pallos (Omnia Film Ltd.), dont on sait qu'il a baissé les bras depuis longtemps, Monsieur Gun (Technicolor de Londres), dont on sait peu concernant son engagement et Monsieur de Rouvre (Sirius Films), grande figure de la production française³³¹. En cas d'expiration du blocage du scénario et de la non-réalisation de celui-ci, Gance souhaite un « *general release* sans indemnités de quelque ordre que ce soit »³³².

En 1952, la piste De Rosières est abandonnée, il n'avait que les droits jusqu'à fin janvier de la même année. Si le projet n'avance pas, un émetteur anonyme évoque les questions de domaine public avec Abel Gance en lui précisant que le ballet rentre dans

³²⁹ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°47. Feuille 1-2/2 Lettre de Pierre de Rosières à Abel Gance datée du 25 avril 1951

³³⁰ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°47. Feuille 2. Lettre de Pierre de Rosières à Abel Gance datée du 25 avril 1951

³³¹ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°48. Feuille 2. Lettre d'Abel Gance à Pierre de Rosières datée du 15 juillet 1951

³³² Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°48. Feuille 1. Lettre d'Abel Gance à Pierre de Rosières datée du 15 juillet 1951

le domaine public cette même année. Abel Gance souhaite aussi réserver « les droits pour la radio et la télévision de *Giselle* »³³³, préparant peut-être une variation autour du ballet dans un format audio ou télévisé. Si Gance choisit de réserver les droits, il devra adapter son scénario pour le rapprocher du ballet classique de Gautier. L'auteur insiste aussi pour que Gance soumette son scénario à la société des Auteurs ou chez les Auteurs cinématographiques. De nouveau, cette piste radio/télévision s'éteint aussi vite qu'elle est apparue. Il faut attendre le 18 avril 1968³³⁴ avant de trouver une dernière occurrence consistante concernant le projet *Giselle*. Conjointement aux tentatives de développement d'une version de *Christophe Colomb* pour la télévision, Abel Gance tente en vain de redonner un coup de pouce à *Giselle*. Il soumet à l'O.R.T.F un nouveau découpage de *Giselle* et souhaite réaliser un film en couleur et en deux parties avec dans les rôles principaux Tcherina³³⁵, Margot Fonteyn³³⁶ et Noureev³³⁷.

Cette dernière tentative marque le clap de fin de *Giselle* qui ne s'incarnera jamais sur les écrans au grand désespoir du réalisateur. Ce projet qui devait incarner un renouveau créatif et plein d'espoir après l'échec cuisant de *Colomb* s'enlise peu à peu et laisse un Gance encore plus épuisé que ce qu'il n'était après la première tentative de monter *Christophe Colomb*. C'est pourtant pour ce projet qu'il va continuer de se battre jusqu'à sa mort.

III.1950-1981 : le navigateur espagnol dans la tempête

Au début des années 50, l'ardeur de Gance vacille doucement. La fin des années 30 a été longue et les années 40 n'ont été qu'une suite malheureuse de projets avortés. L'aventure *Giselle* s'arrête et les projets de Gance ne vont pas bon train. Cette période est une nouvelle traversée du désert pour le réalisateur comme en témoigne le fonds toulousain pour cette période. On dispose de plus d'occurrences et de documents relatifs

³³³ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°49. Feuillet 1-2/2. Lettre d'un émetteur inconnu à Abel Gance datée du 17 juin 1952

³³⁴ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.29.c Clé n°51. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à Claude Santelli datée du 18 avril 1968

³³⁵ Annexe 1 : Index des personnalités p.171

³³⁶ Annexe 1 : Index des personnalités p.162

³³⁷ Annexe 1 : Index des personnalités p.167

à des films inachevés qu'à des projets aboutis. Le dernier projet abouti du réalisateur remonte à 1943 avec *Le Capitaine Fracasse*. Il faut attendre 1955 avant de revoir un long-métrage du réalisateur sur les écrans³³⁸. Entre 1942 et 1955, on ne dénombre pas moins de dix-sept projets avortés³³⁹ dont le degré d'avancement varie. De nombreuses raisons ont été évoquées pour expliquer ces échecs mais il est une chose que l'on ne peut enlever à Gance, c'est son dévouement.

Alors qu'il peine à trouver des projets qui lui correspondent, ainsi que des producteurs prêts à le soutenir, Gance traîne toujours dans le coin de son esprit le projet Colomb. Las de sa « période films alimentaires », fort de son âge avancé, d'une certaine sagesse et d'une décennie d'échecs consécutifs, Gance n'est plus enclin à accepter ce qui lui passe sous la main. Son aura de visionnaire est toujours présent mais il fait face à de nouveaux enjeux dans les années 50 comme le raz-de-marée futur que représente l'arrivée de la télévision dans les foyers français ou encore l'émergence d'une nouvelle école du cinéma français faisant la part belle aux jeunes réalisateurs. Le cinéma reste toujours l'un des divertissements les plus appréciés par les français³⁴⁰.

A. Et pourquoi pas la télévision ?

1. *Marie Tudor*, l'épreuve du feu

Afin de saisir tous les enjeux d'une production de *Christophe Colomb* pour la télévision, il faut d'abord dresser un bilan contextuel important. D'abord il s'agit d'évoquer le contexte général dans lequel évolue Abel Gance dans les années 50. Cette

³³⁸ *La tour de Nesle*

³³⁹ http://res.cloudinary.com/ct-cloudinary/image/upload/v1458572243/F12_Fonds_Gance_ulersk.pdf Descriptif détaillé du fonds toulousain pp.3-4. Projets avortés entre 1942 et 1955 : *Manolette* (1944), *Le vampire de Düsseldorf* (1945), *Charlie Chaplin sans Charlie Chaplin* (1947), *La divine Tragédie* (1947), *Les grands initiés* (1947), *Imperio Argentina* (1950), *Clarisse ou la clef du ciel* (1951), *La parole est à la défense* (1951), *Le beau voyage* (1952), *Le crépuscule des fées* (1952), *Alessandro Volta* (1953), *André Chenier* (1953), *Rachel* (1953), *Sainte Thérèse d'Avila* (1953), *Le Royaume de la Terre* (1955)

³⁴⁰ Jean-Charles SABRIA, *Cinéma français : Les années 50 les longs métrages réalisés de 1950 à 1959*, Paris Centre Georges Pompidou, Economica, 1988, p.8. « Les départs en week-end sont loin d'être généralisés et le public va régulièrement au cinéma en semaine et le jeudi après-midi. [...] Le cinéma est la distraction numéro un. »

décennie marque la fin d'une ère du cinéma traditionnel³⁴¹. Le cinéma a déjà connu de nombreux changements depuis sa création avec l'apparition de la couleur, du son et de nouvelles techniques visant à améliorer le rendu de l'image, l'immersion du spectateur ainsi que le travail des monteurs. Si certains historiens du cinéma considèrent l'arrivée du parlant comme la scission entre première et deuxième ère principale de l'histoire du cinéma, d'autres s'appuient plutôt sur l'arrivée en force de la télévision dans les foyers du monde entier. La fin des années 50 marquent aussi l'apparition d'une nouvelle génération de réalisateurs talentueux incarnée en La Nouvelle Vague et dont les principaux acteurs ont commencé par modifier l'exercice de la critique cinématographique. Il s'agit aussi de dresser une rapide histoire de la première incursion d'Abel Gance dans le monde de la télévision avec le projet *Marie Tudor* en 1966, fresque historique en deux parties. Cette décennie est un tournant majeur dans la vie du réalisateur qui, après presque quarante ans de cinéma, deux conflits mondiaux et des querelles qui l'ont brisées, vise à plus de tranquillité et de facilité dans l'élaboration de ses projets.

Les années 50 et 60 sont donc un nouveau tournant pour Abel Gance qui, malgré son attrait constant pour la nouveauté et les nouveaux moyens de magnifier son art, affiche toujours une vision quelque peu austère du cinéma. *La tour de Nesle* (1955) est un demi-succès mais c'est *Austerlitz* (1960) qui redonne ses lettres de noblesse au réalisateur. Vaste épopée dans la veine de *Napoléon* (1927), le projet ravit les critiques qui y voient un film-testament, une sorte de rappel des grandes fresques produites dans les années 20 et 30 avec toute la maestria que l'on peut accorder à Abel Gance. Alors que le cinéma affiche une nouvelle vigueur, le cinéma français, lui, commence à s'incarner en de nouveaux courants et Abel Gance semble quelque peu éloigné de ces nouvelles mouvances.

Dans ce contexte particulier de renouveau créatif et de nouveaux courants cinématographiques, Gance semble perdu. On ne peut nier la reconnaissance de la

³⁴¹ Jean-Charles SABRIA, *Cinéma français : Les années 50 les longs métrages réalisés de 1950 à 1959*, Paris Centre Georges Pompidou, Economica, 1988, p.7. « Les progrès de la technique vont permettre à la couleur d'être utilisée plus souvent. [...] Jusque-là, le cinéma français n'existait qu'en noir et blanc et seuls trois ou quatre films avaient été tournés en couleurs dans les années 40 »

profession envers Abel Gance, surtout chez des jeunes réalisateurs comme François Truffaut. Celui-ci ne tarit pas d'éloges à l'encontre d'Abel Gance mais fustige tout de même légèrement sa vision artistique et sa technique dans *Les Cahiers du cinéma*. Les futurs réalisateurs de la Nouvelle Vague change aussi totalement l'exercice de la critique cinématographique³⁴². La nouvelle vague intrigue, ravive un cinéma français coincé dans les mêmes intrigues et mouvements depuis des années. Si la Nouvelle Vague ne dure que très peu de temps, elle est quand même l'instigatrice d'un mouvement nouveau. Avec l'émergence de ces nouveaux réalisateurs, de nombreux changements se font aussi sentir dans le noyau dur de l'organisation du cinéma français. En 1959, le récent Ministère de la Culture s'occupe dès lors du cinéma, remplaçant le Ministère de l'Industrie et modifiant intrinsèquement le statut du septième Art.

Qu'advient-il alors de Gance dans cet océan de changement ? Il reste fidèle à sa vision et à son dévouement salutaire pour le succès d'un projet qu'il chérit. Il tient toujours personnellement à débloquer les fonds nécessaires et s'implique continuellement dans les processus de production, envoyant des lettres à ses contacts afin d'appuyer tel ou tel projet. L'un des problèmes du réalisateur à la fin des années 50, ce sont ses thèmes fétiches qui ne coïncident pas du tout avec les concepts amenés par la Nouvelle Vague³⁴³. Les thématiques de la Nouvelle Vague sont la plupart du temps centré sur un personnage central, jeune et sa vie personnelle, très loin des fresques historiques ou des drames tragiques chers à Gance.

André Malraux, nouveau ministre la culture³⁴⁴, est très enjoué à l'encontre de cette nouvelle génération qui arrive avec un regard neuf et un sens de la modernité très

³⁴² Philippe MARY, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur : socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 2006. p.49. « La critique *esthétique* de la *Revue du cinéma* se situe bien sûr en opposition aux formes intellectuellement dominées et commercialement dominantes de la critique des publications à grand tirage, caractérisé par un rapport promotionnel et vedettarial au cinéma »

³⁴³ *Ibid.* p.11. Pour Philippe Mary, le cinéma de l'avant Nouvelle Vague, « c'est un *cinéma d'équipe*, un cinéma bien organisé, avec ses maîtres du décor et de la lumière. [...] C'est un *cinéma de scénaristes*, [...] un *cinéma de vedette* [...] et enfin un cinéma à gros budgets qui s'oppose à « la Nouvelle Vague, le jeune cinéma [avec] des budgets serrés, [...] des tournages rapides, en décor naturel, avec des équipes légères, composés parfois de techniciens sans formation ».

³⁴⁴ Philippe POIRRIER et Jacques RIGAUD, *Les politiques culturelles en France*, Paris, la Documentation française, coll. « Retour aux textes », 2002. P.181. « Ministre délégué à la présidence du Conseil au sein du gouvernement formé le 1^{er} juin 1958, chargé de

bénéfique pour un cinéma français qui veut rester sur le devant de la scène. Les réalisateurs de la Nouvelle Vague redéfinissent le cinéma en resserrant l'ensemble du petit monde qui constitue l'élaboration du film autour du film et à son service, une initiative bienvenue alors que le cinéma français commence une baisse de régime significative³⁴⁵. Ils prônent aussi un système financier loin des grandes maisons de production et des grosses industries pour gagner en liberté de tons et parce les nouvelles méthodes de réalisation et de prises de vues qu'ils amènent nécessitent de plus faibles moyens. Les cadres se rétrécissent et l'on préfère la puissance d'un plan simple qui raconte plutôt qu'un plan large et surchargé qui perd le spectateur.

Abel Gance en 1960 convainc les critiques mais son ambition devient problématique à l'heure où nombreux sont ceux qui prouvent que l'on peut faire du cinéma autrement avec des moyens moins importants. Abel Gance se retrouve bien malgré lui dans ce tourbillon de changements, tourbillon qui prend une ampleur considérable à la fin des années 50³⁴⁶ et tout au long des années 60 avec l'arrivée de la télévision. Le réseau national commence à se structurer et s'unifier et la télévision se répand comme une trainée de poudre dans les maisons françaises. La conséquence directe de cette arrivée et la baisse significative de la fréquentation des salles qui commence dès la fin des années 50. Avec les nouveaux formats, la nationalisation du réseau³⁴⁷ et la création de L'ORTF (Juin 1964), Abel Gance, qui peine à rebondir après *Austerlitz*, commence à découvrir les bénéfices que pourraient lui apporter la télévision.

l'information, André Malraux est nommé le 9 janvier 1959, ministre d'Etat, chargé en juillet des Affaires culturelles. »

³⁴⁵ *Ibid.* p183. « Le secteur du cinéma est confronté à un contexte de crise de plus en plus perceptible. La chute du nombre d'entrées s'amplifie. [...] La politique d'aide se fait plus sélective et contribue à imposer une logique culturelle. [...] Dès juin 1959, la mise en place du nouveau système des avances sur recette contribue à la survie d'un cinéma d'auteurs. »

³⁴⁶ Philippe MARY, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur*, *op. cit.* pp134-135.

« Dans les années cinquante, l'industrie du cinéma français est marquée par *une spirale inflationniste* ». Cette spirale est principalement causée par « le système corporatif de production » qui favorise les productions coûteuses au détriment des films à plus petits budgets. La Nouvelle Vague, avec ses équipes réduites, ses plans serrés et son système de la débrouille, brise ce système et prouve que l'on peut faire des entrées tout en minimisant les coûts de production. La Nouvelle Vague fonctionne aussi car elle représente un nouveau modèle économique.

³⁴⁷ Isabelle GAILLARD et Patrick FRIDENSON, *La télévision : histoire d'un objet de consommation, 1945-1985*, Éd. du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques

Il se lance dans un projet nouveau, en noir et blanc, qui sera un dytique consacré à *Marie Tudor*³⁴⁸, adapté de Victor Hugo et donc la diffusion est programmée en 1966. Même si c'est un projet nouveau, Abel Gance y voit une bonne occasion de prouver à l'âge de soixante-six ans qu'il peut encore amener quelque chose de neuf dans un média qu'il ne connaît pas. Abel Gance se sait attendu car il peut apporter une vraie touche de fraîcheur à une programmation déjà moribonde. A propos de cette adaptation de Hugo, Roger Icart en parle en ces termes :

« Alors que d'autres s'en seraient tenus à filmer respectueusement la pièce, Gance n'hésita pas à la marquer de sa forte personnalité en la chamboulant de fond en comble, supprimant un bon tiers du texte, modifiant le dénouement dans un sens heureux et lui ajoutant un prologue de son cru pour mieux expliciter la psychologie de celle que l'on surnomma *Marie-la-Sanglante* »³⁴⁹

Cette première incursion à la télévision, Gance la travaille à son image et découvre un nouveau moyen d'exprimer une vision artistique tout en ayant de nouvelles libertés. L'utilisation du dytique, qu'il choisira pour *Christophe Colomb* et la durée de trois heures lui permettent une ouverture plus importante et lui laisse le champ libre afin d'étirer son récit. Gance déteste les coupes et les contraintes de temps qui bloquent sa vision et qui le force à sacrifier des pans entiers du récit alors qu'il n'imagine pas son film autrement. Son *Marie Tudor*, autant personnel que survolté, divise mais une majorité d'enthousiastes qui l'applaudissent³⁵⁰, lui ouvrent grand les portes de la télévision. « Aussitôt après il accepte de collaborer avec Jean Chérasse à un numéro de la série *Présence du passé consacré à Valmy ou la naissance de la*

Institut National de l'Audiovisuel, Paris Bry sur Marne, 2012. P.119 « Le million de récepteurs est atteint en 1958, les 10 millions en 1968 »

³⁴⁸ <http://www.ina.fr/video/CPF86611554> Première partie de *Marie Tudor*, dont la deuxième partie est également disponible sur la plateforme de l'INA en version payante.

³⁴⁹ Roger ICART, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, op. cit. p.400

³⁵⁰ *Ibid.* p.401 « Son prologue plein de cris de fureur, et sa dramaturgie entièrement remodelée, ne fut pas du goût de tout le monde. Certains crièrent au sacrilège. Mais la majorité des spectateurs, enfin réveillés de leur léthargie, l'approuvèrent chaleureusement »

*République*³⁵¹ ». Le projet est mené à bien mais le travail de Gance est quasiment entièrement coupé au montage final, à sa demande pour divergences artistiques. Ce n'est qu'une petite défaite pour le réalisateur qui voit sa demande de réalisation d'un *Christophe Colomb* acceptée par l'O.R.T.F. Pour Roger Icart, « on peut imaginer sans peine la joie du réalisateur »³⁵². Il n'a pas tort, l'idée même de pouvoir tenter une reprise de son *Christophe Colomb* quasiment vingt ans après les échecs successifs du milieu des années 40 qui lui ont miné le moral et qui ont grandement fragilisé ses envies de cinéma. Cette reprise, Gance y place beaucoup d'espoir et exprime déjà ses envies concernant le projet. Gance prévoit en plus de son téléfilm en deux parties en noir et blanc pour la télévision, une version condensée en couleurs pour la Télévision. Cette pratique de concevoir une version télévisée et une version cinéma en couleurs et plus courte devient courante dans les années 60 et tend à se démocratiser. L'ardeur de Gance reprend de plus belle

2. L'ORTF et Gance

Fort du succès de *Marie Tudor*, Abel Gance se prend à rêver à nouveau de porter *Christophe Colomb* sur les écrans. L'un des atouts de cette nouvelle tentative demeure dans la bonne communication qui réside entre le réalisateur et les dirigeants de l'ORTF, en plus du succès de *Marie Tudor* qui apporte une solidité au projet. A l'été 1966, Abel Gance décide de redonner une chance au projet dont il rêve tant depuis si longtemps. On ne dispose pas d'occurrences concernant la reprise du projet antérieur à l'été 1966. Il est impossible de définir si les tractations ou premières mentions du projet ont été faites avant. L'initiative relève toutefois entièrement de la volonté de Gance de se replonger une nouvelles fois dans ce projet. Les premières mentions du projet apparaissent comme ce qui suit :

« Il me semble évident que *Christophe Colomb* est le prototype de l'émission internationale, en couleurs. Je souhaiterais donc vivement que ces deux émissions soient exécutées en 35 m/m couleur.³⁵³ »

³⁵¹ *Ibid.* p.401

³⁵² *Ibid.* p.402

³⁵³ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°115. Feuillet 2. Récapitulatif et notes personnelles de Abel Gance (6 août 1966)

Cette occurrence est un récapitulatif des souhaits et envies du réalisateur concernant le projet. Dans ses notes personnelles, on distingue à nouveau l'ambition du projet et les envies un peu folles du réalisateur même si à ce stade, les contraintes voulues par l'artiste ne sont pas encore totalement hors de contrôle. L'idée, pour Gance, est de créer une version du film avec les bases inhérentes aux productions de la télévision. Il n'exclut toujours pas une version film du projet, qu'il qualifie de « superproduction » dans le cas où une collaboration européenne serait possible. Il souhaite démarrer le tournage en février 1967 et vise une production d'une durée de vingt-deux semaines (douze pour le tournage et dix semaines consacrées au mixage et au montage³⁵⁴). Il souhaite tourner à Paris, ce qui permettrait de réduire les coûts mais aussi dans le Midi pour bénéficier de décors naturels se rapprochant plus des décors espagnols.

Gance souhaite à nouveau couvrir ses arrières en s'assurant un revenu fixé en amont du début du tournage et en amont de la signature d'un éventuel contrat. Il souhaite que « les trois premiers mois dont [il a] besoin pour la préparation du découpages [lui soient] réglés si possible par avance à la signature du contrat ». Il espère aussi pouvoir toucher une avance sur le contrat pour qu'il puisse tenir jusqu'au début du tournage. Abel Gance a finalement deux dernières volontés concernant le projet. Il envisage d'abord de tourner avec l'aide du Magiscope³⁵⁵, nouvelle technique de tournage et nouvel appareil qui facilite les trucages, apporte une résolution plus détaillée et une meilleure synchronisation de la prise de son³⁵⁶. Il termine son récapitulatif en donnant quelques précisions concernant l'équipe technique qu'il souhaite engager :

« Je souhaiterais qu'on m'accorde dans la mesure du possible la presque totalité de mon équipe de *Marie Tudor*, équipe dont les preuves de

³⁵⁴ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°115. Feuillet 2. Récapitulatif et notes personnelles de Abel Gance (6 août 1966)

³⁵⁵ Roger ICART, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, op. cit. p.384. Autre nom pour la Polyvision, procédé créé par Gance qu'il définit comme « immense et capable, sans difficultés et avec la même netteté, d'atteindre 30 ou 40 mètres de large, lorsque l'image et l'emplacement du spectacle le réclament. »

³⁵⁶ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°115 Gance souhaite qu'on lui alloue une dizaine de jours après avoir fini le découpage afin de tester le Magiscope et d'y apporter quelques modifications de son cru telle que « l'ajout d'une commande électronique au zoom ».

dévouement, de compréhension et de rapidité d'exécution m'ont puissamment aidé dans cette réalisation.³⁵⁷ »

Dans une lettre du 9 août 1966³⁵⁸, Abel Gance se dit très enthousiaste quand à la réalisation de *Christophe Colomb*. Il espère trouver des producteurs qu'il dit être en train de choisir. Le réalisateur immisce, à nouveau, la politique dans ses affaires et se donne une sorte de légitimité nouvelle, soutenue par le gouvernement. A ce mystérieux destinataire, il explique que le choix des producteurs sera rapide car il « est ici soutenu comme jamais il ne pourrait l'être, par le Général de Gaulle, et par le Ministre des finances Michel Debré³⁵⁹ ». La mention au Général de Gaulle n'est toutefois pas surprenante et Gance a souvent échangé avec de fortes personnalités politiques, toujours dans une tentative de s'octroyer les bonnes grâces de personnalités influentes. Abel Gance mentionne aussi le nom de Margot Benaceraf³⁶⁰, dont il dit qu'il est le « Malraux » du Venezuela et qu'il apporterait un concours important pour l'Amérique du Sud ». A nouveau, l'élaboration du projet prend une tournure très internationale. Abel Gance ne semble pas s'inquiéter de ses précédents échecs internationaux et souhaite intimement obtenir une co-production avec l'Amérique du Sud ou l'Espagne. Premièrement, l'Amérique du Sud est un vivier de nouveaux spectateurs. Deuxièmement, la co-production assure une meilleure distribution internationale et promet bien sur un capital de base plus important.

Après avoir fait brièvement mention de Eduardo Aunos³⁶¹, Gance explique à son interlocuteur les avantages qu'il a à venir tourner à Barcelone, Palos et Séville. En effet, la navire la Santa Maria est toujours ancré au port de Barcelone, ce qui permettrait des plans assez réussis et authentiques en plus de limiter les coûts de construction et de reproduction et de bénéficier d'une météo plus clémente et de paysages en extérieur

³⁵⁷ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°115. Feuillet 1. Récapitulatif et notes personnelles de Abel Gance (6 août 1966)

³⁵⁸ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°117. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à un certain Fred datée du 9 août 1966

³⁵⁹ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°117. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à un certain Fred datée du 9 août 1966

³⁶⁰ Annexe 1 : Index des personnalités p.159

³⁶¹ Annexe 1 : Index des personnalités p.158

(hors villes) plus conformes. Le 10 août 1966, des conventions sont envoyées pour *Christophe Colomb*. La machine semble être lancée et un contrat officiel est produit.

« L'office commande aux contractants aux conditions ci-après indiquées, une œuvre inédite dont le scénario original a été remis à l'office sous le titre *Christophe Colomb*. Le contractant devra remettre à l'office avant fin décembre 1966 l'œuvre faisant l'objet des présentes, [...] L'auteur s'engage à apporter à son œuvre les modifications et arrangements éventuels nécessités par les exigences de la technique particulière de la Télévision et d'ajuster son écriture aux moyens de réalisation qui lui seront indiqués par le service des émissions dramatiques. »³⁶²

Ce contrat est établi pour l'élaboration du découpage et la livraison du scénario seulement et n'est en aucun cas un contrat relatif à l'ensemble de la production. Les termes sont équivoques quand à la durée du projet qui ne doit pas excéder 3h20 de diffusion (en deux parties). Le contrat soulève aussi le problème de la difficile adaptation, qui minera Gance jusqu'à l'abandon du projet sériel. « La rémunération globale et forfaitaire qui sera allouée à l'auteur en contrepartie de son travail, sera fixée au moment de la remise de l'œuvre par un avenant à la présente convention » Abel Gance ne touchera de revenus qu'à la livraison de son scénario, prévue pour novembre 1966. Cette rémunération sera à hauteur de « 85 francs la minute d'émission », ce qui équivaut environ à dix-sept mille francs. Quant aux droits d'auteur, le paiement de ceux-ci sera « assuré par l'intermédiaire des Sociétés chargées de la perception des droits d'auteurs auxquels le contractant est affilié, dans les conditions fixées par les accords conclu par L'Office de Radio-Diffusion-Télévision Française et éventuellement les organismes de Radiodiffusion étrangers avec les dites sociétés.³⁶³»

Il est compliqué de comprendre les rouages de la co-production internationale à ce stade du projet. Si des sociétés de radiodiffusion sont mentionnées dans le contrat et s'il

³⁶² Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°114. Feuillet 3/4. Lettre du Directeur général de l'O.R.T.F à Abel Gance datée du 31 août 1966

³⁶³ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°114. Feuillet 2/4. Lettre du Directeur général de l'O.R.T.F à Abel Gance datée du 31 août 1966

apparaît évident pour les raisons citées précédemment qu'une co-production de ce genre serait salvatrice pour le projet, on ne dispose que de très peu d'informations la concernant. Le projet avance tout de même bien et les tractations semblent bien se dérouler. L'O.R.T.F base l'ensemble de ses calculs sur le modèle de *Marie Tudor*, en espérant un succès similaire voire plus important et en reprenant les revenus du réalisateur qu'il a touché pour la réalisation de *Marie Tudor*. Il est important aussi de souligner que l'O.R.T.F est soumise à un contrôle très strict de la part de l'Etat³⁶⁴ et qu'elle n'a pas les pleins pouvoirs, financiers comme décisionnels.

3. Septembre 1966-Novembre 1967 : premiers cahots

En septembre 1966, Abel Gance se met au travail, préparant minutieusement son découpage de *Christophe Colomb* pour la version télévision. Le réalisateur voit cet exercice comme un tout nouveau projet et perd de vue la nécessité d'adaptation que lui demande l'O.R.T.F. L'enjeu est double. Il s'agit d'abord de permettre à un projet vieux de trente ans de finalement aboutir et de trouver un public. Le deuxième enjeu est financier. A 77 ans, le réalisateur tourne moins et son dernier projet d'envergure remonte à *Austerlitz* (1960). *Marie Tudor* est un projet important mais il n'a pas l'envergure que recherche le réalisateur. On peut aussi ajouter que l'aura du réalisateur se fane au détriment des jeunes réalisateurs et que la production télévisuelle ne connaît pas encore une reconnaissance idéale. Le 30 septembre 1966, l'O.R.T.F envoie un récapitulatif des sommes que le réalisateur est censé toucher pour la livraison du scénario ainsi que pour l'ensemble du projet :

« La somme de 15.000 francs [...], qui sera mise à votre disposition suivant les échéances portées au contrat, constitue bien entendu un « à valoir » sur une rémunération globale qui vous sera offerte pour la réalisation de *Christophe Colomb*. [...] je pense que cette rémunération sera de l'ordre de celle qui vous avais été versée pour la réalisation de

³⁶⁴ Monique SAUVAGE, Isabelle VEYRAT-MASSON, Géraldine POELS et Jean-Noël JEANNENEY, *Histoire de la télévision française : de 1935 à nos jours*, Paris, Nouveau monde éd, coll. « Poche », 2014. p.75. « Les responsables de l'O.R.T.F n'ont pas la réelle maîtrise de leur budget : ils ne décident ni de leurs recettes (montant de la redevance) ni de leur dépenses-les obligations gouvernementales leur sont imposées sans contrepartie ». Le budget de l'O.R.T.F est voté par l'Assemblée Nationale puis le Sénat afin d'être finalement validé par le Ministre des Finances.

l'émission « Marie Tudor », c'est à dire environ 50.000 francs (Cinquante Mille Francs) ». ³⁶⁵

La somme de 17.000 francs envisagés pour la livraison d'une version finale du scénario a déjà changée, un mois après la soumission de la première convention. *Marie Tudor* est un modèle pour l'O.R.T.F. Même si le téléfilm est un succès, il n'avait pas la même ambition que *Christophe Colomb*. Les dirigeants de L'O.R.T.F perçoivent bien que, déjà sur le papier, le projet Colomb aura une tout autre ampleur que le précédent projet. C'est pourquoi ils ont tout intérêt à maintenir le cachet de Gance à un niveau normal car ils savent que les frais de production ne seront pas du tout les mêmes que pour la production *Marie Tudor*. Un cachet de 50.000 francs est toutefois très conséquent, Gance s'assurant au moins une base de 15.000 francs fixes pour la période dédiée à la réalisation de son découpage technique (de septembre à novembre 1966).

Le contrat stipule bien que le découpage doit être livré le 1^{er} novembre 1966 et que le temps de travail effectué sur celui-ci ne doit pas excéder les soixante jours de travail. Cette limite de soixante jours sert à la fois à limiter l'éventuel éparpillement du réalisateur et limiter les coûts supplémentaires en engageant la production et le tournage le plus tôt possible. Sur la somme des 15.000 francs prévus pour le découpage, Abel Gance a touché 3.000 francs lors de l'élaboration du contrat et devrait toucher les 12.000 restants³⁶⁶ à la livraison du scénario et uniquement si celui-ci est conforme aux termes du contrat.

Sur la fin de l'année 1966, les faits s'évaporent à nouveau. On dispose de très peu de données concernant la livraison ou non d'une première ébauche à la date du 1^{er} novembre 1966. La dernière occurrence relative à l'année 1966 est une lettre du 23 novembre que Gance envoie à sa vieille connaissance, Mr Gurgo-Salice. Dans cette longue lettre, le réalisateur dresse un constat de la situation du projet et c'est dans un vocabulaire empli d'émotions que Gance parle de sa vieillesse et de la difficulté qu'il a de s'adapter à un nouveau public. Le Gance des années 60 est nettement plus sage que celui de la fin des années 30 et l'on sent toute l'intelligence d'un réalisateur qui assiste à

³⁶⁵ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°110. Feuillet 1. Lettre de Jean Capin à Abel Gance datée du 30 septembre 1966

³⁶⁶ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°111. Feuillet 1. Lettre de Jean Capin à Abel Gance datée du 1 novembre 1966

toutes ces modifications mais qui a du mal à suivre le rythme. La tristesse qu'il ressent vis à vis du projet Colomb commence vraiment à émerger. Il confesse à son ami, lui aussi très attaché au projet :

« Et quand je ne serai plus là, j'aimerais qu'on ne dise pas: Abel Gance ; l'homme de *la Roue*, de *J'accuse*, de *Napoléon*, de *Beethoven* mais qu'on dise seulement: l'homme de *Christophe Colomb*, ca sera certainement mon œuvre la meilleure, la dernière sans doute en raison de mon âge. »³⁶⁷

Abel Gance l'infatigable commence à sentir que le temps le gagne. Sa détermination cependant est encore une fois assez étonnante, surtout concernant un projet qui prend la poussière depuis 1945. Ce dont rêve le réalisateur, c'est un dernier coup d'éclat, un dernier chef d'œuvre qui inscrira son nom parmi les plus grands du cinéma français. N'est-ce pas là ce que recherche n'importe quel créateur, artiste ou réalisateur ? La quête de la postérité et la question difficile de l'héritage sont en tout cas deux thèmes qui animent Abel Gance. Pour autant, Gance vit avec son temps et affiche une volonté de modernité assez flamboyante. Au sujet de la télévision, en laquelle il voit une vraie révolution, il s'exprime ainsi :

« Je ne fais pas de distinctions entre l'image cinéma et l'image télévision. Elles sont d'égale puissance mais dois-je vous répéter que les deux réunies: Cinéma et Télévision n'additionnent pas leur force mais la multiplie. Essayez avec Colomb et vous serez convaincus que ces frères hier ennemis doivent, par leur mariage de raison, devenir les plus grands amis de demain. »³⁶⁸

Le réalisateur semble convaincu de la future importance de la télévision et doit être bien évidemment au courant de l'explosion du nombre de postes de télévision dans les foyers en France³⁶⁹. Cette envolée sur l'avenir de la télévision ne cache tout de même

³⁶⁷ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°118. Feuillet 1-2. Lettre d'Abel Gance à Gurgo-Salice datée du 23 novembre 1966

³⁶⁸ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°118. Feuillet 2. Lettre d'Abel Gance à Gurgo-Salice datée du 23 novembre 1966

³⁶⁹ Géraldine POELS, *Les Trente Glorieuses du téléspectateur : une histoire de la réception télévisuelle des années 1950 aux années 1980*, INA, Bry-sur-Marne (Val-de-Marne), 2015. p.112. « L'évolution des entrées en salles, qui se stabilisent à partir de

pas la certaine confusion avec laquelle le réalisateur parle du projet. Rappelons qu'on ne sait pas si une première bouture a été livrée le 1^{er} novembre. Le fait est que la façon qu'il a d'expliquer qu'il ne fait aucunes différences entre le format cinéma et le format télévision ne coïncide pas avec la vision qu'il se fait du film. Abel Gance construit en effet son film avec les normes propres au cinéma, avec des moyens conséquents plus courant au cinéma alors que la télévision est encore très jeune. Le réalisateur semble souffrir d'un clair problème de positionnement quand à son projet. A ce sujet, il s'exprime ainsi :

« Primitivement, en effet, j'avais envisagé cette œuvre avec tout son arsenal pompeux, mis-en-scène colossale, avec des milliers de figurants, avec triple-écran et perspective sonore, de véritables caravelle [...]; J'ai modifié ce point de vue pour deux raisons : la première est que le prix de revient trop élevé rendait l'affaire difficilement rentable en Europe ; la seconde parce que l'évolution des publics m'a démontré que c'est moins la richesse et l'importance des moyens qui font la fortune d'une œuvre, que sa qualité d'émotion, sa vérité historique et la maîtrise dans la sobriété et l'originalité de l'exécution. »³⁷⁰

Gance avoue avoir eu quelques difficultés à adapter son format en reprenant son ébauche cinéma pour l'associer à un projet télévisé. Lorsqu'il évoque la rentabilité au niveau européen, il soulève un point important. L'adaptation des films pour les marchés étrangers au cinéma est plus facile à effectuer. Pour la télévision, le réalisateur est soumis à de nouvelles contraintes. La première et la plus évidente concerne la durée du film, estimée à 3h20 selon la commande. La deuxième est liée aux différences de performances entre les réseaux nationaux qui ne sont pas uniformisés en Europe dans les années 60. Cette contrainte suggère donc une nécessité de transformer techniquement le support initial en plus du travail de doublage. Alors que la technique du cinéma est facilitée par la relative uniformité du parc de salles dans le monde, la

1609 autour de 180000 par an, contre 412000 en 1957, le suggère. [...] Le cinéma est devenu un loisir quasi quotidien pour des millions de Français...à la télévision ».

³⁷⁰ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°118. Feuillet 2. Lettre d'Abel Gance à Gurgo-Salice datée du 23 novembre 1966

diversité des normes nationales pour la télévision rend l'adaptation compliquée³⁷¹. Il est aussi bon de rappeler qu'une œuvre télévisée subit un démarchage plus compliqué car il suggère une vente aux organismes de télévision étrangers au cas par cas alors que c'est le distributeur qui veille à l'expansion du film dans un parc suffisamment important pour assurer une bonne rentabilité au projet (dans le cas du cinéma).

Au regard des premières occurrences concernant le téléfilm en deux parties *Christophe Colomb*, il est clair que les vieux démons du réalisateur vont ressurgir. Son ambition trop grande, sa difficile maîtrise des contraintes et ses problèmes de concision vont une fois de plus lui jouer des tours.

B. Utopisme, extravagance et égoïsme

1. 1967 : année charnière, entre faux espoirs et signes encourageants

Alors que la livraison du découpage prévu pour le 1^{er} novembre 1966 ne semble pas avoir été effectuée, Abel Gance continue à travailler dur sur son projet. Le début de l'année 1967 semble partir sur de bons rails alors que le réalisateur commence à envisager certains acteurs pour incarner le navigateur. Si son scénario avance bien et que Gance commence à faire discrètement la publicité de son film, les tensions et l'incompréhension avec les dirigeants de l'O.R.T.F semblent s'accroître.

Premièrement, Abel Gance ne semble pas satisfait des compensations financières qu'il a reçues de la part de l'O.R.T.F. Il semble de plus en plus évident que la livraison n'a pas été honorée. L'O.R.T.F. fait la sourde oreille aux réclamations de Gance et celui-ci semble très divisé entre son travail et sa volonté de s'assurer une sécurité financière. Pour ajouter aux problèmes du réalisateur, un film concurrent³⁷² sur le navigateur, produit en 1949 par la société Rank, société où Steven Pallos officiait, un temps rattaché au projet de Gance est à nouveau diffusé à Paris. Gurgo-Salice est décidé à le visionner. Même si le visionnage ne change en rien le scénario du projet de Gance,

³⁷¹ Isabelle GAILLARD et Patrick FRIDENSON, « La télévision », *op. cit.* p73. « L'éventail de la production s'étend des monocanaux aux multicanaux et multidéfinitions, en passant par les récepteurs courte, moyenne et longue distance »

³⁷² Jean-Claude LAMY, *Dictionnaire mondial des films*, *op. cit.* p.154. Il est étrange de constater que Abel Gance ne fait jamais mention du film avant la fin des années 60. C'est peut-être pour cela que la correspondance entre Steven Pallos et Abel Gance s'arrête subitement après 1949.

il ressasse chez le réalisateur de lointains souvenirs liés à l'échec de *Christophe Colomb* et *Giselle* par la même occasion. Le film de 1949 est produit par la maison Rank et la production de ce film a pu être interprété par Abel Gance comme un sacré coup bas, lui qui s'est tant battu pour monter le film.

Le 23 mars 1967, Abel Gance est toujours en plein travail d'adaptation ce qu'il qualifie comme une « greffe de l'exploitation Cinéma avec la Télévision »³⁷³. Il réclame aussi un peu d'indulgence de la part de l'O.R.T.F pour la livraison du découpage final. Le but de la lettre est principalement de réclamer une somme d'argent que l'O.R.T.F. est censée lui percevoir depuis trois mois. Le problème est que Gance se base toujours autour des termes du contrat établi en septembre 1966 prévoyant la livraison du scénario pour le 1^{er} novembre. La livraison n'ayant pas été faite, il est normale qu'Abel Gance ne perçoive pas son dû. Il tente d'expliquer son besoin d'argent de la sorte :

« Je crois vous avoir dit que je n'ai pas touché de l'argent de l'ORTF depuis plus de trois mois, seul un règlement de « Valmy »³⁷⁴ de 4700 francs est arrivé avec une retenue du fisc de 4500 francs, il ne reste donc que 200 francs pour vivre, car les 1500 francs mensuels que je dois payer au fisc pour les impôts de 1963 ont été retenus en une seule fois sur le dernier paiement « Valmy » que j'avais reçu »³⁷⁵.

Les 4700 francs touchés par le réalisateur sont la somme qu'il a perçu pour le travail préparatoire qu'il a fourni pour le projet, qu'il n'a pas terminé. Le 12 mai 1967, Gurgo-Salice écrit à Abel Gance depuis le Festival de Cannes³⁷⁶ où il évoque la publicité qu'il a faite du projet sur les marchés du film. Il considère aussi que l'acteur Anthony Quinn³⁷⁷ n'est pas la vedette idéale pour incarner Colomb. A l'inverse, Gurgo-Salice

³⁷³ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°120. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à Jean Capin datée du 23 mars 1967

³⁷⁴ *Valmy* est un documentaire diffusé en 1967 dont l'élaboration a été commencée par Abel Gance mais qui a été terminée par Jean Chérasse.

³⁷⁵ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°120. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à Jean Capin datée du 23 mars 1967

³⁷⁶ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°121. Feuillet 1. Lettre de Gurgo-Salice à Abel Gance datée du 12 mai 1967

³⁷⁷ Annexe 1 : Index des personnalités pp.168-169

suggère le nom de Paul Newman³⁷⁸ qui, d'après les conversations qu'il a eu à propos du projet avec des personnalités du milieu cannois, suscite une vive excitation. Gurgo-Salice revient à nouveau sur le film *Christopher Columbus* de 1949 en disant que le film à bien fonctionné au niveau mondial « sauf en Espagne à cause d'une malheureuse séquence antiespagnole »³⁷⁹. Gurgo-Salice saute donc sur l'occasion et décide d'axer la publicité du projet sur la notion de respect de la culture espagnole en prenant appui sur cette fameuse séquence antiespagnol. Pour renforcer l'authenticité du projet, Gurgo-Salice souhaite associer au film un potentiel descendant de Christophe Colomb en suggérant à Gance de créer un personnage qu'il pourrait incarner. Tous les moyens sont bons afin de susciter l'engouement.

Cette publicité qui peut inspirer un bon développement pour le projet dissimule en fait un brouhaha au niveau de la communication entre Abel Gance et l'O.R.T.F.³⁸⁰. Quatre jours après la missive de Gurgo-Salice, Abel Gance se dit exsangue par ses recherches et son travail sur le projet Colomb. Il compare à nouveau ses difficultés à celles que le navigateur espagnol a lui-même éprouvé au XVème siècle³⁸¹. Il en vient même à « espérer que l'ORTF ne le laissera pas mourir comme [Christophe Colomb] avec les chaînes de l'oubli aux pieds de son lit »³⁸². Cette phrase est tirée d'une lettre que le réalisateur adresse à J.C Michaud, personnalité mystérieuse dont il est difficile de définir le rôle dans le montage du projet. Cet homme est employé par l'O.R.T.F. comme assistant directeur de la Télévision entre 1964 et 1968 et est nommé conseiller du directeur général de l'O.R.T.F entre 1968 et 1970 dispose d'un statut assez

³⁷⁸ Annexe 1 : Index des personnalités p.167

³⁷⁹ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°121. Feuillet 1. Lettre de Gurgo-Salice à Abel Gance datée du 12 mai 1967

³⁸⁰ Géraldine POELS, « Les Trente Glorieuses du téléspectateur », *op. cit.* pp101-109. Au début de la seconde moitié des années 60, L'O.R.T.F connaît déjà les goûts des téléspectateurs et le projet de Gance s'en éloigne fortement. Le début du traditionnel film du dimanche soir n'est pas encore une habitude (1972-1984) et les programmes phares sont des séries, des jeux télévisés ou encore des émissions de variété.

³⁸¹ Gance excelle dans ce type d'analogisme qu'il fait constamment, comparant son travail à la vie du navigateur, déplorant l'incompréhension qu'il subit comme égale à celle à laquelle Colomb fait face lorsqu'il réclame une caravelle pour son premier voyage en Amérique.

³⁸² Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°122. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à JC Michaud datée du 16 mai 1967

important dans la compagnie. Ainsi la posture prise par Gance est quelque peu risible et ridicule. Sa constante manie de se prosterner en victime ne rend pas ses réclamations très recevables ou très audibles. Si Gance excellait à ce petit jeu dans les années 20, sa jeunesse et sa relative inexpérience pouvaient l'excuser. Seulement à plus de soixante-dix ans, le réalisateur apparaît plus comme un vieil artiste grincheux qui ne parvient plus à tenir les délais.

Dans une lettre du 21 mai 1967, Abel Gance émet aussi le souhait de visionner le film de 1949 même s'il « n'a rien à apprendre mais [c'est] plutôt pour voir ce qu'il ne faut pas faire³⁸³ ». Il répond ensuite directement à Gurgo-Salice concernant la séquence antiespagnoles en précisant qu'il a lui-même transformé son scénario de façon à taire le plus possible les mauvais traitements des espagnols envers les Indiens d'Amérique. A cette étape de la production du film pour la télévision, une co-production espagnole n'est toujours pas remise définitivement et il s'agit de ne pas froisser les investisseurs et le public ibérique en général. Cette modification, Gance ne l'effectue que dans l'intérêt du projet, bien conscient des actes des espagnols pendant la découverte du Nouveau-Monde, évoquant « un rôle [des espagnols] qui correspond assez à ce que les Américains font au Viêt-Nam³⁸⁴.

Gance finit sa lettre en assurant à Gurgo-Salice que son découpage sera terminé dans une dizaine de jours. Le 28 juillet 1967³⁸⁵, Gurgo-Salice transmet à Jean-Claude Michaud un extrait du journal *Il tempo*³⁸⁶ qui fait la publicité du projet de Gance dans un article :

« Francisco Rabal³⁸⁷, le plus important acteur de théâtre et de la cinématographie espagnole, interprétera le rôle de Cristoforo Colombo

³⁸³ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°123. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à Gurgo-Salice datée du 21 mai 1967

³⁸⁴ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°123. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à Gurgo-Salice datée du 21 mai 1967

³⁸⁵ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°125. Feuillet 1. Lettre de Gurgo-Salice à J.C Michaud datée au 28 juillet 1967

³⁸⁶ Quotidien italien fondé en 1944 dont l'exemplaire mentionné est daté du 28 juillet 1967

³⁸⁷ Annexe 1 : Index des personnalités p.169

pour la télévision italienne dans un téléfilm en trois émissions d'une heure chacune. »³⁸⁸

Il semble un peu précipité de faire la publicité d'un projet qui stagne depuis presque un an maintenant, de même que les relations entre l'O.R.T.F et Abel Gance sont tendues et que l'O.R.T.F vient juste d'envoyer une lettre corsée au réalisateur. Il est compliqué de savoir si l'article a été orchestré par Gurgo-Salice précocement ou si c'est le quotidien italien qui s'avance trop rapidement. Abel Gance, quant à lui, a fini son découpage, en rien conforme aux attentes de l'O.R.T.F.

2. Le temps, ennemi de Gance

Le découpage et le scénario enfin terminé, que peut-on en dire ? On peut d'abord commencer par évoquer la monumentale quantité de travail fournie par le réalisateur. Cela se ressent particulièrement pendant la consultation du fonds toulousain. Le découpage technique de la version télévisée de *Christophe Colomb* remplit à lui seul deux boîtes entières. A la lecture de celui-ci, on comprend alors parfaitement la froideur de l'accueil de l'O.R.T.F vis-à-vis du projet et le retard aussi long pris par le réalisateur. On le sait très passionné par le projet et on sait l'importance que *Christophe Colomb* représente à ses yeux mais son scénario est un pavé. Bien loin des 3h20 commandés, le scénario pourrait s'allonger maintenant sur une durée proche des vingt heures. Le travail du réalisateur est louable mais complètement disproportionné par rapport aux attentes des dirigeants de l'O.R.T.F.

En chiffre, le scénario de la version télévisée, c'est 1425 pages réparties de manière assez confuse parfois. Abel Gance a morcelé son scénario en parties, en tomes, en épisodes ou encore en émissions. Les documents sont quasiment tous des originaux exceptés pour le prologue dont certaines pages sont des photocopies. Le prologue s'étend des années 1475 à 1484. La première partie concerne les années 1484 à 1492. La première partie contient deux tomes et il en va de même pour les parties suivantes. Ainsi pour la période 1475-1484, le réalisateur prévoit quatre émissions alors que le contrat stipulait bien que le projet devait tenir sur une durée maximale de deux émissions. Le décompte des émissions ne s'arrête pas là car deux autres émissions sont

³⁸⁸ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°125. Feuillet 1. Lettre de Gurgo-Salice à J.C Michaud datée du 28 juillet 1967

prévues par le réalisateur, couvrant les périodes « octobre 1492/février 1493 » et « février 1493/Mai 1493 ». Enfin il prévoit une septième et dernière émission qui fera office d'épilogue et se basera sur l'année 1500. La commande de départ n'est clairement pas honorée et même si Gance recherche une réelle véracité historique, il met son projet en péril. On peut supposer qu'Abel Gance a écrit les autres parties en amont au cas où les deux premières parties remporteraient un succès tel que l'O.R.T.F lui commande de nouvelles émissions. A l'inverse, c'est vraiment sa folie des grandeurs qui l'anime.

Déjà début 1967³⁸⁹, Abel Gance estime que la durée qu'on lui propose ne sera pas suffisante. Un des problèmes majeurs du réalisateur est qu'il dispose d'un scénario déjà écrit (pour le cinéma) et qu'il connaît le sujet sur le bout des doigts. Il doit donc effectuer un travail de coupes très important et doit choisir de se baser sur des événements plus précis de la vie du navigateur. Le prologue, dans l'état, est quasiment semblable à la version originale du scénario or ce prologue était déjà très long dans la première version du projet qui remonte déjà à trente ans. Il doit être difficile pour lui d'ajuster les premières moutures de son scénario à un format qui induit la perte d'éléments de l'intrigue auxquels tient le réalisateur. Le format télévisé suggère aussi des moyens moins importants et une profondeur de champ moins notable. Toutes ces contraintes dérangent le réalisateur qui a du mal à revoir ses ambitions à la baisse. Dans une lettre dont le destinataire est inconnu, Gance tente de justifier son retard et l'extension de son découpage en évoquant le fait que ses séquences additionnelles se dérouleront dans des décors déjà existants et reprendront des acteurs déjà utilisés pour des précédentes scènes. Il évoque une potentielle troisième émission comme ce qui suit :

« Je considère qu'il faudrait trois émissions de 1h30 et non deux de 1h40, avec un prix de revient sensiblement le même, la partie « indigène » ayant des protagonistes semblables en général, et dix ou douze séquences

³⁸⁹ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°119. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à un destinataire inconnu datée du 24 février 1967

supplémentaires sur les bateaux n'augmentant ni le temps ni les difficultés à vaincre. »³⁹⁰

Gance base tout son argumentaire sur l'aspect financier en soumettant l'hypothèse que ces ajustements ne modifieront pas le coût du film. Le problème majeur, que ne voit pas Gance, reste le contrat non-honoré et les dépassements des délais qui entachent déjà son intégrité à la tête du projet.

Le 24 juillet 1967, Abel Gance doit répondre de ses actes devant les représentants de l'O.R.T.F, excédé après plus de six mois de retard sur la livraison. La missive début ainsi :

« Parce que nous n'avons pas encore votre travail. Nous voulons bien comprendre que l'œuvre en cours d'écriture a pris une importance que vous ne soupçonniez pas vous-même, mais ce retard de six mois ne nous a plus permis d'examiner avec précision les cadres temps et argent primitivement fixés.³⁹¹ »

La frilosité des producteurs est compréhensible et leur lettre est en fait assez modérée alors que le retard accumulé est déjà très important. Le but principal de cette lettre est, pour Gance, de reprendre l'ensemble des reproches lui étant faits et de s'employer à défendre sa position. Le premier point que soulève l'O.R.T.F suggère qu'ils n'ont aucune idée de l'ampleur du projet car ils n'ont aucun supports écrits sur lesquels se baser depuis plus de six mois. Ils leur semblent évident que le projet va maintenant dépasser les prévisions fixées par le contrat de septembre 1966, autant en durée qu'au niveau financier. Le deuxième point concerne le nombre d'émissions.

Jean-Claude Michaud s'interroge quant au nombre exact d'émissions envisagées par le réalisateur. Dans sa lettre il semble que la troisième émission de février 1967 avait été

³⁹⁰ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°119. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à un destinataire inconnu datée du 24 février 1967

³⁹¹ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°124. Feuillet 2. Lettre d'Abel Gance à J.C Michaud datée du 28 juillet 1967 et qui reprend en partie les éléments d'une lettre précédente reçue par Gance de la part de J.C Michaud.

un peu mieux accueillie³⁹². Les quatrième et cinquième émissions semblent impossibles à réaliser pour l'O.R.T.F et Michaud tient à préciser à Abel Gance, qu'ils ne peuvent pas « modifier du tout au tout [leurs] prévisions de budgets de programmes et que le retard de cette production éventuelle est « déjà un handicap qui [les] met dans l'embarras »³⁹³. Il apparaît évident qu'après les bons résultats de *Marie Tudor*, l'O.R.T.F a placé de nombreux espoirs en la personne de réalisateur. Ils se rendent que le projet a pris trop d'ampleur et que ce dernier tourne lentement au fiasco.

Encore une fois, Abel Gance use de l'une de ses stratégies pour sauver son projet. Cette fois-ci il répond à Jean-Claude Michaud en lui expliquant qu'il a déjà refusé de nombreuses propositions cette année, faites par des maisons de production italiennes et espagnoles. Abel Gance insinue donc à demi-mot que si l'O.R.T.F ne le soutient plus, elle se rend aussi responsable de l'échec des potentielles co-productions auxquelles le projet aurait pu prétendre. Il évoque les noms de Gallene et Blasetti et fait aussi mention « d'un espagnol dont il a oublié le nom »³⁹⁴. On ne trouve aucunes traces de Gallene ou Blasetti dans le fonds toulousain et le fait que Gance ne se souvienne pas du nom du producteur espagnol est douteux. L'hypothèse la plus valable reste une énième manipulation du réalisateur afin de sauver ses intérêts.

Sa tactique semble fonctionner mais Gance compte aussi sur le soutien indéfectible de Gurgo-Salice qui enchaîne les lettres à destination de Jean-Claude Michaud. En août 1967, les négociations sont toujours au même niveau mais le dialogue est toujours présent. Jean-Claude Michaud a le mérite d'essayer de faire avancer le projet et dans une lettre qu'il écrit à Gurgo-Salice, il évoque son entretien avec Mr Contamine³⁹⁵ qui est « un peu effrayé du nombres d'heures [annoncées] et qui souhaite à tout prix qu'on puisse se limiter à deux émissions dramatiques, soit trois ou quatre heures de

³⁹² Quelques mois plus tôt l'O.R.T.F semble enclin à accepter la production d'une troisième émission si Gance peut prouver la réelle valeur ajoutée de celle-ci.

³⁹³ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°124. Feuillet 2. Lettre d'Abel Gance à J.C Michaud datée du 28 juillet 1967

³⁹⁴ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°124. Feuillet 2. Lettre d'Abel Gance à J.C Michaud datée du 28 juillet 1967

³⁹⁵ Annexe 1 : Index des personnalités p.161

projection »³⁹⁶. Sur les trois mois qui suivent, le dialogue s'enlise et les relations se tendent entre Michaud, Gurgo-Salice et Abel Gance. Le projet semble mourir une nouvelle fois.

3. Dans l'impossibilité d'une entente.

Il faut attendre novembre 1967 afin d'avoir de nouvelles occurrences dans le dossier consacré à *Christophe Colomb*. La communication entre Abel Gance et l'O.R.T.F semble au point mort et rien ne semble vraiment progresser. La frustration est importante de chaque côté et c'est Abel Gance qui relance le sujet auprès de Jean-Claude Michaud après n'avoir visiblement eu aucunes nouvelles concernant l'avancement des tractations depuis août 1967. La question de la durée du projet est toujours importante pour le réalisateur qui confirme à Michaud les efforts d'adaptation qu'il a effectué sur son découpage. Mais le mal est déjà fait et Abel Gance évoque déjà le projet comme étant dans une « impasse »³⁹⁷. Le réalisateur donne ensuite de plus amples informations concernant les ajustements qu'il opère sur cette dernière version du scénario :

« J'ai fait un resserrement des huit heures de projection de la Découverte de l'Amérique en trois heures vingt comme l'indique mon contrat du 31 août 1966, ainsi libellé : cette œuvre devra permettre une émission de trois heures vingt diffusées en deux parties. »³⁹⁸

Quinze mois après l'établissement du contrat, Abel Gance consent enfin à livrer un film ayant la durée souhaitée. Le réalisateur semble complètement désenchanté et avoue même « comprendre les raisons du silence » de Michaud, sans doute excédé et déçu d'avoir fait confiance au réalisateur et d'avoir porté ce projet sur de très longs mois sans le voir aboutir. Abel Gance revient à la charge le 27 novembre 1969 dans une nouvelle

³⁹⁶ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°126. Feuillet 1. Lettre de J.C Michaud à Abel Gance datée du 18 août 1967

³⁹⁷ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°128. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à J.C Michaud datée du 23 novembre 1967

³⁹⁸ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°128. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à J.C Michaud datée du 23 novembre 1967

lettre³⁹⁹ qu'il envoie cette fois-ci à Jean Capin⁴⁰⁰. Son impatience se fait désormais clairement sentir, estimant qu'en 1967, il « mérite tout de même certains égards ». L'incapacité de dialoguer est accentuée par les combats d'égos des protagonistes impliqués. Abel Gance reconnaît ses erreurs mais n'avouera jamais entièrement être l'unique responsable de l'échec d'un de ses films. Michaud doit rendre des comptes à sa hiérarchie et l'on peut supposer qu'il a joué un grand rôle dans la tolérance exprimée par l'O.R.T.F envers Gance malgré ses retards successifs. Michaud a aussi joué de son influence afin d'élargir les délais du réalisateur. Il est donc aisé de comprendre son silence.

Gance fait face à un mur et ses missives restent sans réponse au mois de novembre même si ces mêmes lettres sont remplies de questions. Fin novembre, il évoque une version trilingue avec Curt Jurgens⁴⁰¹ et demande à ce que « la grande maison [O.R.T.F] ne reste pas muette⁴⁰² ».

En décembre 1967, Abel Gance ne peut plus retenir sa colère. Dans une lettre enflammée, il laisse exprimer toute son indignation. En voici une retranscription quasiment complète, la lettre étant le réel point de non-retour pour le projet télévisé.

« Aurai-je la lèpre sans le savoir, ou bien, ce qui est plus explicable, quelque Carabosse invisible aurait-elle endormi tous les dirigeants de l'O.R.T.F pour faire de moi « l'Abel au bois dormant » ? Je suis en effet, plongé dans un tel bain de silence que je ne me souviens pas, au cours de 52 ans de carrière, d'avoir subi un affront de cet ordre. [...] *Christophe Colomb* qui m'a demandé près de 400 jours et de nombreuses nuits de travail sans être soutenu ni financièrement ni moralement par personne. Vous savez ce que cela veut dire ! [...] Après avoir fait à la télévision « Marie Tudor », dont de nombreuses lettres me réclament un nouveau

³⁹⁹ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°129. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à Jean Capin datée du 27 novembre 1967

⁴⁰⁰ Annexe 1 : Index des personnalités p.160

⁴⁰¹ Annexe 1 : Index des personnalités p.164

⁴⁰² Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°129. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à Jean Capin datée du 27 novembre 1967

passage, je ne mérite pas cet abandon au milieu d'un désert alors que par peur, par égoïsme, par incompréhension ou par méchanceté, je ne puis trouver devant moi aucun visage pour comprendre que la solution du problème Colomb est la même que celle d'Abel Gance, liés que nous sommes tous deux, toutes proportions gardées, par les mêmes lois de la réussite et de la fatalité. »⁴⁰³

La virulence de la prose est exceptionnelle et la lettre est vraiment le dernier point de scission entre la compagnie et le réalisateur. Si les lettres précédentes pouvaient laisser penser que Gance reconnaissait ses erreurs, celle-ci vient renforcer l'idée que le réalisateur est à bout de souffle et que même si le projet venait à se concrétiser maintenant, il n'aurait peut-être plus les épaules nécessaires pour porter le projet. À nouveau, Abel Gance compare son destin à celui du navigateur et rappelle son statut d'artiste ainsi que l'estimation du temps passé à élaborer le projet. Cette dernière information est un aveu de faiblesse et un rappel aux dirigeants de l'O.R.T.F que le projet n'a pas progressé depuis un peu moins d'un an et demi.

Le même jour que la lettre enflammée du 21 décembre, Abel Gance évoque le projet à Georges Neveux⁴⁰⁴ et ses mots sont surprenants. Alors qu'il basait sa défense sur le nombre d'heures de travail fournies et sur ses grands efforts d'ajustements sur son découpage pour se rapprocher du temps prévu dans le contrat, le réalisateur prône un tout autre discours dans la lettre à son ami⁴⁰⁵, écrite le même jour. Il commence par une métaphore disant que « traiter la vie de Colomb en une heure et demie, c'est vouloir placer la Tour Eiffel sous l'Arc de Triomphe ! ». C'est dans la suite de sa lettre que ces propos sont une cassure nette avec sa lettre à l'O.R.T.F. Il explique à Neveux ne plus vouloir réduire le projet à trois heures vingt mais de l'allonger et de produire treize émissions d'une durée d'une heure chacune. Pour mener à bien cette énième version du projet, Gance dispose de deux options. La première consisterait à faire fructifier la co-

⁴⁰³ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°130. Feuillet 2. Lettre d'Abel Gance à un potentiel représentant de l'O.R.T.F, dont il est difficile de définir l'identité, datée du 21 décembre 1967

⁴⁰⁴ Annexe 1 : Index des personnalités p.167

⁴⁰⁵ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°131. Feuillet 2. Lettre d'Abel Gance à Georges Neveux datée du 21 décembre 1967

production italienne⁴⁰⁶ qu'il a longtemps refusé. Gance commence donc à mettre l'O.R.T.F de côté et tente une dernière fois de faire mûrir ses efforts. La deuxième option est de baser l'élaboration de son projet sur le nom de Curd Jurgens et de bénéficier d'apports financiers américain, canadien et allemand, l'acteur étant trilingue (anglais, allemand, français). Le but de Gance pour la co-production américaine est de souligner les rapports entre le vieux Continent et le nouveau Monde et d'appuyer les atouts d'une telle production pour l'Amérique.

Le 2 février 1968, les négociations avec les diverses co-productions semblent avancer lentement mais ce que désire vraiment le réalisateur est de se libérer définitivement de son contrat avec l'O.R.T.F afin de « redresser ma situation qui, depuis plusieurs mois, pour un homme de 79 ans, est devenue intenable sur le plan pécuniaire »⁴⁰⁷. Gance s'avoue vaincu, la tentative de montage du projet avec l'O.R.T.F n'a été qu'un ensemble de désillusion et de non-lieux. Abel Gance décrit une « ambiance où ne règnent ni l'intérêt ni l'enthousiasme auquel j'étais habitué ». Il demande ainsi la résiliation de son contrat d'août 1966, se libérant définitivement de son engagement avec l'O.R.T.F. Il fait allusion à une note de Jean-Claude Michaud, supposant que celui-ci a quelque peu poussé Abel Gance à rédiger cette lettre à Jacques Bernard Dupont. Le réalisateur concède que son projet était beaucoup trop ambitieux comparé aux exigences de l'O.R.T.F. Il sous-entend aussi que, même s'il a une grande part de responsabilité dans cet échec, les « normes » imposées par l'O.R.T.F étaient beaucoup trop restrictives pour lui. Le 7 mars 1968⁴⁰⁸, la demande de résiliation est officialisée, enterrant définitivement le projet en association avec l'O.R.T.F.

⁴⁰⁶ La co-production italienne est représentée par Biasini. On ne dispose malheureusement que de très peu d'informations concernant cet homme et sur sa profession.

⁴⁰⁷ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°132. Feuillet 2. Lettre d'Abel Gance à Jacques Bernard Dupont datée du 2 février 1968

⁴⁰⁸ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°133. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à Mr. Ligen datée du 7 mars 1968

C. Fin de vie

1. Mai 1968 : une issue définitive ?

Entre 1968 et 1976 les correspondances s'amenuisent, les propositions sont moindres et Abel Gance fait vivoter son projet sans grande conviction désormais. Même si il se montre régulièrement enthousiaste vis-à-vis d'une simple bonne nouvelle concernant *Christophe Colomb*, son grand âge et l'ampleur du projet le font revenir à la réalité. Le réalisateur n'est pas dupe, le projet est devenu un vaste mirage, d'une beauté grandiose mais qui s'avère insaisissable. La co-production italienne patine. Dans une lettre que Gance écrit à Biasini⁴⁰⁹, le réalisateur lui confirme qu'il ne réalisera pas le film et il s'en excuse. Le projet semble être devenu un trop gros fardeau pour lui. Abel Gance est rarement rancunier, à moins que l'affaire l'ait vraiment affecté. Il se dit triste à propos de la rupture de son contrat avec l'O.R.T.F dont il salue « la qualité des services ».

Il est indéniable que Gurgo-Salice a été un soutien sans faille pour Abel Gance. Il est de ceux qui sont restés au côté du réalisateur jusqu'au dernier souffle du projet et sa détermination est tout aussi impressionnante que celle d'Abel Gance. Visiblement Gance lui aurait vendu une partie du scénario, sûrement dans le but de léguer une partie de son héritage et de peut-être voir le film sur les écrans. La partie cédée à Gurgo-Salice concerne le prologue, le voyage de Colomb jusqu'en Espagne, l'ensemble des scènes prévus à la cour d'Espagne avec Isabelle la Catholique, le premier voyage du navigateur en Amérique ainsi que son retour triomphal à Barcelone. Cette action dont dispose Gurgo-Salice pose tout de même une contrainte pour Gance, qui se dit ravi d'avoir pu conservé « le troisième et quatrième voyage et la mort de Colomb [dont il dit] que c'est une magnifique tragédie, presque shakespearienne »⁴¹⁰. Le réalisateur semble donc partant pour réaliser un film de moins grande ampleur qui se focaliserait sur des événements plus précis de la vie de Colomb mais l'action de Gurgo-Salice rend le projet bancal et quasiment impossible. Cette action est visiblement associée à une clause qui

⁴⁰⁹ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°133. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à Mr. Biasini datée du 3 mai 1968

⁴¹⁰ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°133. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à Mr. Biasini datée du 3 mai 1968

n'autorise pas Gance à produire de film selon cette version du scénario tant que Gurgo-Salice n'a pas réalisé sa version ou que les délais soient dépassés⁴¹¹.

La probabilité pour Gance de réaliser sa version raccourcie semble déjà en mauvaise posture. Obliger le réalisateur à attendre que le premier film soit sorti permet à la production de Gurgo-Salice de bénéficier d'un statut d'exclusivité, d'une nouveauté bienvenue et qui promet une sûreté dans les recettes. Il est aussi bon de rappeler que le producteur italien est lui aussi à un âge avancé ; les probabilités qu'une production *Christophe Colomb* voit le jour sont donc moindres.

Abel Gance est plus intéressé par le fait de récupérer certaines maquettes conçues pour le film et les tomes de certaines parties du scénario restées à l'O.R.T.F. Il est normal de récupérer ces éléments de production⁴¹² pour Gance qui commence à créer son patrimoine, à l'organiser. C'est aussi un moyen d'éviter les reprises d'éléments de son scénario pour les insuffler dans d'autres projets similaires sur lesquels il n'a pas participé.

C'est à ce moment précis que la frustration du travail de recherche fait son apparition. La suite des événements est morcelée et très difficile à assimiler. Entre mai 1968 et septembre 1971, il n'y a aucunes occurrences dans le dossier *Christophe Colomb*. On peut expliquer cela facilement bien sur car depuis *Valmy*, Gance n'a rien tourné et il n'avait que brièvement participé à l'élaboration de *Valmy*. Son dernier projet est *Bonaparte et la Révolution* (1971), qui n'est qu'une réédition de la version de *Napoléon* de 1935 avec une introduction narrée par Gance et quelques scènes supplémentaires. On peut aisément supposer que les dix-sept mois passés à écrire la version télévisée de *Christophe Colomb*, suivis par son échec et la frustration née des tractations avec l'O.R.T.F ont eu raison de l'envie de créer du réalisateur. On peut tout de même obtenir quelques informations relatives au projet Colomb dans les quelques lettres qui clôturent le dossier.

⁴¹¹ Il est difficile de savoir quels sont exactement les termes du contrat officialisant la vente d'une partie de l'action Colomb à Gurgo-Salice. Il est aussi compliqué de déterminer la durée de l'action.

⁴¹² Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°133. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à Mr. Biasini datée du 3 mai 1968 Abel Gance souhaite récupérer une maquette de la Santa-Maria conçue pour le film, ainsi que certaines tomes inutilisés présents à l'O.R.T.F.

Il ne faut toutefois pas négliger le contexte. Le cinéma et la télévision vont être fortement secoués par les événements de Mai 1968. Mai 1968 marque une rupture sociétale, une rupture où le populaire l'emporte sur le gouvernement. Abel Gance, âgé, doit suivre les événements d'un œil lointain mais le mouvement chamboule la production cinématographique et la programmation de la télévision. L'O.R.T.F subit une crise interne très importante au moment où la télévision est présente dans des centaines de milliers de foyers. Les dernières mentions de la collaboration de Gance avec l'O.R.T.F date de 1948. Il est facile de comprendre que la production de films n'était pas la priorité de l'organe en Mai 1968. La situation interne est suffisamment compliquée pour avoir affaire en plus à un réalisateur capricieux⁴¹³.

Le cinéma, quant à lui, se mobilise et les anciens réalisateurs de la Nouvelle Vague prennent position dans le mouvement de protestation. Les caméramans sortent dehors afin de filmer le mouvement au plus près. Les réalisateurs s'associent aux protestations et dénoncent une société vieillissante, régie par une frange aisée, triée sur le volet de la population. La question de la sous-représentation, l'un des thèmes principaux du mouvement s'inscrit énormément dans les films post-Mai 68.⁴¹⁴

En septembre 1971⁴¹⁵, Abel Gance reçoit une lettre de Gurgo-Salice sans que l'on sache si elle est une lettre indépendante ou faisant partie d'un ensemble plus consistant. Gurgo-Salice félicite tout d'abord le réalisateur pour avoir fait revivre *Napoléon* sur les écrans, ce qu'il qualifie de « coup de maître ». L'information la plus importante reste celle qui confirme que Gurgo-Salice souhaite toujours mener à bien le projet. L'échéance de la première action semble être dépassée depuis longtemps car le producteur demande une nouvelle option, en souhaitant que celle-ci soit plus longue que la précédente. D'une durée de un an, Gurgo-Salice désire aussi que cette action lui soit

⁴¹³ COMITE D'HISTOIRE DE LA TELEVISION et FONDATION NATIONALE DES SCIENCES POLITIQUES (eds.), *Mai 68 à l'ORTF*, Paris, la DF Radio-France INA, 1987, p. 19-23. Une grande majorité des journalistes, des techniciens travaillant pour l'O.R.T.F se met en grève, à Paris comme en provinces. Ils rejoignent le mouvement général de protestation et manifeste contre l'Intersyndical et le Ministre de l'Information.

⁴¹⁴ Antoine de BAECQUE, Stéphane BOUQUET et Emmanuel BURDEAU, *Cinéma 68*, Réédition augmentée., Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2008, p81. « La caméra au poing, les réalisateurs de ces traces brûlantes n'ont pas manqué d'enregistrer rien moins que la naissance d'une démocratie. »

⁴¹⁵ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.b Clé n°133. Feuillet 1. Lettre de Gurgo-Salice à Abel Gance datée du 16 septembre 1971

cédée sans « paiement préalable ». Abel Gance semble lui-même s'être totalement résigné à faire aboutir le projet.

En 1973, Gurgo-Salice détient de nouvelles pistes dont il fait part à Gance. Le projet serait en passe de redevenir un projet télévisé après un bref retour au format cinéma. Selon sa lettre, « un producteur bien connu »⁴¹⁶ serait intéressé. Ce producteur connu n'attend qu'une réponse d'un groupe américain dans l'hypothèse d'une coproduction. Si cette production se monte, une option de six mois serait signée « contre versement de 50.000 Francs »⁴¹⁷. Si l'affaire se conclut à l'échéance de l'option, Gurgo-Salice et Gance accepterait de vendre les droits du projet (Télévision et cinéma) pour la somme de 300.000 francs. Selon les termes du contrat, Gurgo-Salice et Gance toucheront les mêmes pourcentages sur la somme de l'option et sur la somme des droits à la levée de l'option.

Six mois après, c'est une lettre mystérieuse qui vient conclure les données de 1973. Difficile de certifier qu'elle est envoyée par Gurgo-Salice mais la lettre fait état de transaction potentielles en cours avec l'O.R.T.F et d'une possible « avance sur recettes de cinq cent millions de francs »⁴¹⁸ de leur part. Le C.N.C est aussi mentionné. C'est la seule occurrence mentionnant une nouvelle implication de l'O.R.T.F dans une quelconque nouvelle production de *Christophe Colomb*. Gurgo-Salice décède en 1974, n'étant jamais parvenu à finir ce projet pour lequel il a tant donné.

En 1976, une dernière occurrence d'une importance capitale apparaît. Il s'agit d'un contrat daté au 23 janvier⁴¹⁹ dont les parties sont Abel Gance d'un côté qui s'engage à nouveau sur un projet *Christophe Colomb* et Hubert Astier⁴²⁰ de l'autre, président de l'Office de Création Cinématographique. Gance se voit proposer, via ce contrat, la réalisation d'un nouveau scénario, du découpage dialogue et du découpage général d'une nouvelle version du projet produit par France Régions 3 et l'O.C.C.. Le contrat

⁴¹⁶ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.c Clé n°142. Feuillet 1. Lettre de Gurgo-Salice à Abel Gance datée du 26 février 1973

⁴¹⁷ Cette option pourra être prolongé pour une durée de quatre mois à raison d'un versement de 10.000 francs supplémentaires par mois additionnels.

⁴¹⁸ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.c Clé n°142. Feuillet 1. Lettre d'un émetteur inconnu qui pourrait être Gurgo-Salice à Abel Gance datée du 13 septembre 1973

⁴¹⁹ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.c Clé n°143. Feuillet 1 Contrat entre Abel Gance et Hubert Astier daté du 23 janvier 1976

⁴²⁰ Annexe 1 : Index des personnalités p.158

stipule que Gance touchera la somme de 75.600 francs⁴²¹ à travers l'ensemble du processus d'écriture (le délai maximum est fixé à dix-huit mois). Gance s'engage pendant dix-huit mois à ne pas tenter d'autres manœuvres afin de faire financer le film par d'autres organismes et s'engage à ne pas faire appel à un tiers dans la réalisation des scénarios et découpages évoqués dans le contrat.

2. Hommages, Interviews et rêves de créateur

Après l'occurrence de 1976, le dossier consacré à *Christophe Colomb* n'apporte que des informations disparates sur les années précédentes, peut-être dans un souci de rangement⁴²². A cette date, on ne peut pas dire qu'Abel Gance est complètement désœuvré. A l'inverse, il semble presque apaisé, résigné et parle du cinéma comme d'une expérience merveilleuse dont il a savouré chaque instant. Ses velléités de réalisation du projet Colomb ont été mises de côté. En 1976, Abel Gance a quatre-vingt-sept ans et il n'a plus ni la force ni la condition physique nécessaire pour rester derrière la caméra pendant des heures, diriger un projet de cette envergure et une équipe technique aussi importante. Nous parlerons plus de fin de vie plutôt que de fin de carrière car sa carrière officielle a pris fin en 1971. Pour autant, Abel Gance n'oublie pas Colomb et ses dernières lettres, témoignages ou interviews y font toujours allusion. On peut aisément affirmer que *Christophe Colomb* et *La Divine Tragédie*⁴²³ ont été les deux chimères de Gance, mettant tous ses efforts et ses moyens dans leur élaboration. Le réalisateur a toujours des rêves concernant *Christophe Colomb* et ceux-ci se transmettent par petites touches dans les derniers témoignages de sa vie. Fort d'une sagesse gagnée et d'une vie dédiée au cinéma, le réalisateur profite des nombreux hommages qui lui sont rendus de par le monde sans jamais oublier d'évoquer l'héritage qu'il compte laisser, sans jamais perdre cette liberté de ton si caractéristique.

⁴²¹ France Régions 3 s'engage à verser la somme de 37.800 francs, soit la moitié de la somme totale et l'O.C.C compte effectuer des versements de 4700 francs de manière sporadique.

⁴²² Il est impossible de modifier l'ordre des documents à la consultation, les occurrences restantes et antérieures à 1976 étant peut-être des feuilles volantes retrouvées après clôture du dossier.

⁴²³ Roger ICART, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, Lausanne [Paris], Éd. l'Âge d'homme, coll. « Histoire et théorie du cinéma », 1983.

En 1975, Gance tente d'approcher Marlon Brando⁴²⁴. Il le fait dans une ultime tentative de trouver un interprète parfait, d'intéresser l'acteur et peut-être faire renaître son projet par le biais de son scénario (il ne compte pas réaliser cette version du film). Dans cette lettre⁴²⁵, Gance incorpore des morceaux de scénario et dresse une analogie assez surprenante entre l'acteur américain et le navigateur espagnol. En 1973, Marlon Brando a été au cœur d'un coup d'éclat⁴²⁶ lors de la quarante-cinquième cérémonie des Oscars et Gance va utiliser cet événement afin de créer une analogie. Gance commence évidemment sa lettre en rappelant le fardeau qu'a été l'élaboration du projet *Christophe Colomb* pour lui :

« Depuis 25 ans, j'ai porté cette mission comme une croix sur mes épaules, sans pouvoir la réaliser alors que Christophe Colomb, lui-même, après 14 années de calvaire, de quêtes, de suppliques, avait eu enfin la chance de rencontrer Isabelle de Castille. »⁴²⁷

C'est ensuite que le réalisateur utilise la prise de position de Brando pour la communauté amérindienne en comparant son action à celle de Colomb protégeant les Indiens contre les espagnols en 1500. L'analogie de Gance est étrange et il est dur de mesurer ses intentions et la finalité qu'il recherche au moment où il envoie cette lettre. Peut-être souhaite-il convaincre l'acteur dans le but de relancer une dernière fois le projet. L'acteur vieillit et on le dit compliqué, bourru et très solitaire. Pour Gance, Brando est un « miracle » car il ressemble au navigateur espagnol et que l'acteur affiche « le même dévouement pour protéger les derniers survivants de cette race

⁴²⁴ Annexe 1 : Index des personnalités pp.159-160

⁴²⁵ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.d Clé n°144. Feuillet 7/16. Lettre d'Abel Gance à Marlon Brando datée du 12 mai 1975 La lettre est composée de seize pages dont il est impossible de retranscrire l'intégralité ici. La longueur tient en partie des morceaux assez conséquents de scénarios.

⁴²⁶ Marlon Brando refuse l'Oscar du meilleur acteur pour son rôle de Don Corleone dans *Le Parrain* (1972) et envoie Sacheen Littlefeather à sa place, pour refuser l'Oscar, au nom de sa communauté, les Apaches et au nom de l'ensemble des Indiens d'Amérique. Ce refus est une protestation envers le silence du monde du cinéma envers l'occupation d'un territoire amérindien (Wounded Knee) et la sous-représentation de la population amérindienne au cinéma et à la télévision américaine.

⁴²⁷ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.d Clé n°144. Feuillet 9/16. Lettre d'Abel Gance à Marlon Brando datée du 12 mai 1975

malheureuse »⁴²⁸ que Colomb. En 1975, Abel Gance n'a déjà plus beaucoup d'espoirs de réaliser le projet. Cette prise de contact est plutôt un moyen de laisser un héritage. Si Brando accepte, le projet disposera d'une belle portée médiatique et d'une rampe de lancement phénoménale pour d'éventuel financement. Mais cette prise de contact est aussi un moyen pour Gance de transmettre un peu de son vécu et de s'associer à une autre grande figure du cinéma. A la fin de sa vie, le réalisateur fait très attention au patrimoine qu'il compte laisser de lui. Cela s'inscrit dans une espèce de manifeste de son cinéma où l'auteur profite de la moindre occasion afin de faire l'apologie de son Art et de ses projets quitte à dénigrer les projets concurrents. Il termine sa lettre ainsi :

« Je salirai cette page si je voulais vous entretenir de ces trois ou quatre productions, ordures d'images sans queues ni têtes, qui ont osé utiliser son nom dans un but vénal pour en faire une caricature d'images d'Épinal aussitôt mortes que nées. »⁴²⁹

Abel Gance passe les dernières années de sa vie à organiser son héritage et à façonner une mémoire comme il l'entend pour les générations futures. Il officie une claire manipulation de ses données et de son discours dans les derniers témoignages qu'ils donnent à la fin de sa vie. Cette orchestration de son propre vécu a été évoquée par Roger Icart en préface de sa biographie⁴³⁰ et plus amplement abordé par Dimitri Vézyroglou⁴³¹ dans un article intitulé « *Questions de perspective, les archives personnelles et l'histoire culturelle du cinéma à travers le cas d'Abel Gance* ». Cet aspect a aussi été mentionné en Master 1 dans une version plus historiographique. Nous le traiterons ici de manière plus concrète.

Abel Gance d'habitude peu enclin aux démonstrations publiques et à toute forme d'introspection dans les médias semble s'ouvrir assez facilement dans les dernières

⁴²⁸ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.d Clé n°144. Feuille 4/16. Lettre d'Abel Gance à Marlon Brando datée du 12 mai 1975

⁴²⁹ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26.d Clé n°144. Feuille 13/16 Lettre d'Abel Gance à Marlon Brando datée du 12 mai 1975

⁴³⁰ Roger ICART, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, op. cit.

⁴³¹ Irène BESSIERE et Jean Antoine GILI, *Histoire du cinéma : problématique des sources*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, Maison des sciences de l'Homme. Centre d'études et de recherches sur l'histoire et l'esthétique du cinéma, Paris I, 2004 pp.151-162

années de sa vie. Dans un article de Télé 7 jours, le journaliste dépeint assez bien le Gance des années 70 :

« Ni la gêne ni l'âge n'ont pourtant entamé la foi du vieux lutteur. Il ouvre ses tiroirs, en sort un gros dossier de centaines de feuillets dactylographiés, le découpage technique, plan par plan, avec toutes les indications de diaphragmes, d'objectifs et d'angles de prises de vues, de son film sur *Christophe Colomb*. Prêt à tourner, comme l'est son autre grand projet, une vie du Christ». ⁴³²

Cet autre projet mentionné comme une vie du Christ n'est autre que *la Divine Tragédie*. Ce qui est fascinant, c'est de voir l'entrain et la passion qui anime le réalisateur pour parler du projet Colomb alors même qu'il sait qu'il ne pourra pas le faire. C'est comme si il tenait à faire savoir et à rappeler à qui veut l'entendre à quel point ses projets étaient grandioses et que leurs échecs est principalement du à des individus ou institutions connexes aux différents projets. En 1974, il rêve « du jour où le cinéma lui ouvrira toutes grandes les portes du futur »⁴³³. En 1976, il « ne doute pas qu'il a le temps »⁴³⁴ de réaliser le projet Colomb et pour lui « c'est lorsque l'on finit sa tâche que l'on meurt ». Abel Gance sait qu'il ne fera pas le film mais aime se montrer comme occupé, toujours actif à l'élaboration d'un nouveau projet car il lui était sûrement incapable de penser que les gens le voyait en vieil homme fatigué, dans l'incapacité de créer.

Dans l'ensemble des interviews et des articles le concernant sur la période 1975-1981, le projet Colomb est systématiquement mentionné avec *la Divine Tragédie*, les deux projets restant les étendards de ce que le cinéma de Gance aurait pu être, un réquisitoire et une vitrine pour le film historique et les grandes épopées célébrant les grandes figures historiques. Gance en est l'instigateur et a œuvré à fournir de grandes œuvres, centrées sur des personnalités tout aussi grandes. Quel plaisir aurait eu le

⁴³² Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-5.6 Clé n°29. Feuille 2/4. Article de Télé 7 jours (semaine du 24 au 30 novembre 1973)

⁴³³ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-5.6 Clé n°34. Feuille 1. Article de *France-Soir* lui étant consacré daté du 18 septembre 1974.

⁴³⁴ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-5.6 Clé n°41. Feuille 1-5/5. Interview de Pénélope Gilliatt pour le *New York Times* daté du 6 septembre 1976

réalisateur à ajouter Christophe Colomb, Moïse, Jésus ou encore Mahomet à sa vitrine déjà bien remplie.

3. Que reste-t-il ?

Les projets *Christophe Colomb* et *Giselle* disparaissent avec leur géniteur et sont désormais des pans inachevés de l'histoire du cinéma. L'inachèvement fascine chez le réalisateur car il est omniprésent et représente une plus grande partie de son travail. La part de films visibles est importante et d'une qualité impressionnante mais il est frustrant d'étudier ces projets, de les imaginer lorsqu'on connaît leurs potentiels cinématographiques.

Peut-on déterminer quelle version a été la plus aboutie ? Pour *Giselle*, le projet le plus prometteur était celui qui liait le projet à la Société des Arrimeurs d'Anvers par le biais de Mr de Verswyver. L'amitié que portait cet homme à Abel Gance a permis l'avancement du projet et il a montré une détermination tout aussi importante que celle du réalisateur afin de mener à bien le projet. Pour *Christophe Colomb*, la tentative de la version télévisée était la plus solide, la plus « sérieuse » car mieux encadrée et mieux contrôlée. Les multiples tentatives de 1940 sont à mesurer car de multiples facteurs ont été responsables des échecs. Finalement, l'inachèvement au cinéma s'articule autour de nombreux facteurs qui peuvent faire basculer le destin d'un film. Dans le cas des deux projets de ce mémoire, les facteurs les plus récurrents sont les facteurs financiers et humains. Les deux productions ont été systématiquement freinées par les problèmes économiques et les querelles qui les ont secouées. On peut ajouter les facteurs techniques ou les problèmes de matériels (La Santa Maria en réparation⁴³⁵) ou encore des facteurs contextuels, très importants pendant la Seconde Guerre mondiale et au sortir de celle-ci.

Le travail de l'historien est de mettre en lumière cet inachèvement et de lui permettre une existence. A l'instar du travail d'orfèvre de Alison Castle et ses collaborateurs sur l'ouvrage Stanley Kubrick's *Napoleon : the greatest movie never made*⁴³⁶, l'invisible ne

⁴³⁵ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-4.26 .a, Clé n°40. Feuillet 1. Lettre de R.Wheeler à la C.F.G.C., datée du 16 mai 1939

⁴³⁶ Alison CASTLE (ed.), *Stanley Kubrick's « Napoleon »: the greatest movie never made*, Köln, Taschen, 2011, 1112 p. C'est un travail gigantesque, une œuvre-somme qui donne une légitimité et surtout une existence au projet de Kubrick. Ce groupe

naît que si l'on prend le temps de s'y attacher et de mettre en lumière cet aspect certes connu du cinéma mais qui est trop peu étudié. L'invisible est partout et est le corps même du cinéma. Il anime la vie d'un réalisateur et façonne aussi en quelques sortes l'œuvre générale de celui-ci. Abel Gance a sûrement pioché, ici et là, des idées de mise en scène initialement prévues pour l'un de ses projets inachevés. Les retards ou les échecs de production peuvent ébranler aussi la détermination d'un réalisateur et le forcer à se tourner vers un projet diamétralement opposé afin de se détacher pour un temps de la frustration née de l'échec.

Abel Gance s'est montré courageux, combattif et a dû remettre en jeu de nombreuses facettes de son art et sa conception du métier de réalisateur dans sa quête de l'aboutissement. S'il est en partie responsable de ses échecs, il a dû aussi faire face à la complexité du septième art qui jongle sans cesse entre création et rendements, entre tentative de dépassement de soi et de sa propre vision du monde et besoin de rendre des comptes à un groupe de producteurs. Le cinéma repose sur ce fragile équilibre, constamment mis en péril par les différents acteurs qui font un film et les aléas qui façonnent une production de bout en bout. Abel Gance ne démérite pas, il a essayé jusqu'à la fin de sa carrière de monter un projet gargantuesque (Colomb) et un projet plus intimiste mais audacieux dans les thèmes qu'il aborde alors même que le cinéma se modifiait. Alors que reste-t-il de ces projets ?

Il reste ce que l'on veut bien montrer et ce que Abel Gance veut bien montrer, lui aussi. Inutile de revenir sur le travail d'architecte opéré par le réalisateur sur son héritage et sa mémoire mais sa mémoire transmet et modélise des éléments clés du cinéma.

Ces deux projets permettent de dresser d'abord une topographie de l'inachèvement. En reprenant les éléments déjà précités en introduction, il est facile de convenir que cette notion est difficile à baliser et difficilement analysable dans le cinéma.

d'historiens et d'artistes s'allient afin de mettre en relation l'ensemble des documents relatifs au projet dans un seul et unique ouvrage. On y trouve des synopsis, des morceaux de découpages, des storyboard, des croquis de costumes, des photos de décors, d'acteurs en costumes ou encore le découpage des dialogues. Le travail de recueil des documents et d'organisation de l'ouvrage est titanesque mais permet au projet *Napoléon* d'exister dans une forme différente de celle initialement prévue.

L'inachèvement s'incarne bien sûr dans le travail de pré-production, les croquis, les ratés ou encore les nombreux essais restés dans l'ombre. Il y a aussi les non-dits, les querelles entre acteurs, les frasques des réalisateurs et les tensions entre équipe technique et le réalisateur. Le but de ce mémoire était de raconter l'histoire de *Christophe Colomb* et de *Giselle* tout en apportant de nouvelles données concernant l'inachèvement. L'inachèvement chez Gance se situe d'abord dans le non-accomplissement de ses idées. Il se dresse aussi tel une menace constante sur le reste de l'œuvre du réalisateur qui n'a jamais cessé d'imaginer ses films (réalisés) conjointement aux projets *Colomb* et *Giselle*. Il restera meurtri jusqu'à la fin par la défaite cuisante vécue avec sa trilogie des années 40, une trilogie dans laquelle il a placé tant d'espoirs. Le reste de sa carrière est façonné par les films, qu'il réalise certes avec plaisir mais qui sont des commandes, des films nécessaires pour continuer à vivre. Peut-on parler de réalisateur inachevé ou de carrière inachevée ?

Dans le cas de Gance, difficile de déduire qu'il est un réalisateur inachevé car il a tout de même connu la consécration avec son *Napoléon* (1927), film témoin de son travail et vitrine de son talent. Dans un article de 1973 pour la British Federation of Film Societies, l'auteur évoque *Christophe Colomb* à travers *Napoléon* en ces termes :

« Personne ou seulement certains connaissent la tragédie personnelle de Colomb, et jusqu'à maintenant, jamais il n'y a eu de film à la hauteur de l'homme, à qui l'Amérique est intimement lié et dont la vie est entre les mains d'un si grand réalisateur de film, Abel Gance, pourrait devenir un chef d'œuvre du niveau de *Napoléon Bonaparte* »⁴³⁷.

Cette citation peut sembler anodine mais elle cristallise à elle seule toute la pression qui pèse sur les épaules d'un réalisateur et sur les éternels rappels à son chef d'œuvre. L'ensemble des hommages, remises de prix pour l'ensemble de sa carrière ou cérémonies en son honneur à la fin de sa vie s'articule autour de *Napoléon*. Il est le film étendard et en cela, Gance ne peut être un réalisateur inachevé, si l'on considère que l'essence du travail d'un réalisateur ou même d'un créateur réside dans le fait d'être consacré au moins une fois durant sa carrière. L'idée de carrière inachevée est plus

⁴³⁷ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-5.6 Clé n°40. Feuillet 2. Article pour le British Federation of Film societies, auteur inconnu, datée du 7 août 1973 (Article directement traduit de l'anglais dans le corps de texte).

prégnante et Gance s'y résout. Malgré le fait qu'il ne cesse d'évoquer *Christophe Colomb* comme un projet personnel qu'il réalisera, il baisse les armes à la fin de sa vie et admet vouloir léguer son projet à Francis Ford Coppola, qui lui dédie de nombreux hommages et séances spéciales en Amérique à la fin des années 70⁴³⁸. Cependant, à la lecture des derniers Interviews données par Gance à la fin de sa vie, le réalisateur semble perdu, mélangeant les faits et disant un tout et son contraire. En 1978, un journaliste dit que Gance vient de lui déclarer « qu'il souhaiterait voir son film [Christophe Colomb] interprété par Marlon Brando sous la direction de Francis Ford Coppola »⁴³⁹. En 1981, Gance s'exprime en ces termes :

« Vous savez, pour un vieux monsieur comme moi, aller en Amérique, c'est un sacré voyage, il ne faudrait pas que je sois déçu. On m' dit aussi que Francis Ford Coppola voulait me confier la réalisation d'un film. Sur *Christophe Colomb*. Si c'est vrai, il préférera sans doute, me le dire de vive voix. »⁴⁴⁰

Abel Gance est à bout de souffle et évoque *Christophe Colomb* comme un vestige effacé, une quête finale dont il sait qu'il ne l'atteindra jamais. L'échec de *Giselle* fut un coup de massue qui ébranla le moral de Gance. Il n'en reparlera que très peu. *Christophe Colomb* et *La Divine Tragédie* sont les déceptions d'une carrière, de toute une vie. Difficile de parler de carrière inachevée pour Gance alors que les premières années de sa carrière ont été aussi prolifiques mais la trilogie des années 40 et sa situation personnelle pendant la Seconde Guerre mondiale ont fortement affecté ses désirs de créations. Avant 1939, Abel Gance réalise trente films pour vingt-deux projets inachevés. Après 1939, Abel Gance réalise huit longs-métrages pour vingt-cinq projets

⁴³⁸ Roger ICART, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, op. cit. p.410. « Et c'est encore de cette grande nation que lui parvint bien tardivement l'hommage le plus étonnant. Les 23,24 et 25 janvier 1981, la plus grande salle de New York, le Radio City Music Hall, accueillit, sous la direction de Francis Ford Coppola, la version reconstituée de son *Napoléon* et de son final en polyvision. »

⁴³⁹ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-5.6 Clé n°43. Feuillet 1. Article pour *Le Progrès de Lyon* (1978), auteur inconnu.

⁴⁴⁰ Archives de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Abel Gance, dossier F12-5.6 Clé n°45. Feuillet 2. Article pour *VSD* daté du 22 janvier 1981, auteur inconnu.

inachevés⁴⁴¹. La Seconde Guerre Mondiale est donc un point de non-retour pour le réalisateur qui voit sa réputation ébranlée (il mettra du temps à s'en remettre) et fait face à un certain désaveu populaire ainsi qu'au niveau de la profession.

La fin de carrière et plus globalement la fin de vie d'Abel Gance sont peu remplis, de projets ou de documents la retraçant. Roger Icart préfère la sobriété et se montre très rapide sur les derniers projets de Gance ainsi que la fin de sa vie. C'est sûrement dû à la proximité des deux hommes et à l'admiration de l'historien pour le réalisateur. Au sujet de l'inachèvement chez Gance, Roger Icart s'exprime ainsi :

« Mais de ce bilan décevant qui laisse comme un goût d'amertume, de ces folles promesses non tenues, de ces ambitieux projets mort-nés Gance ne sort pas moins grandi avec le peu qu'il parvint à réaliser. S'il est grand, ce n'est pas tellement par quelque valeur achevée, parfaitement équilibrée que ses films pourraient avoir, mais plutôt par tout ce qu'il a apporté de possible et d'exprimable au moyen du cinéma⁴⁴². »

⁴⁴¹ http://res.cloudinary.com/ct-cloudinary/image/upload/v1458572243/F12_Fonds_Gance_ulersk.pdf , Description du fonds Abel Gance de la Cinémathèque de Toulouse.

⁴⁴² Roger ICART, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, op. cit. p.440

Le meilleur de lui-même dormait bien dans ses cartons. Le plus fascinant chez cet artiste maintes fois oublié, c'est la splendeur et l'intérêt historique que représente ce temple de l'inachèvement. De nombreuses études ou recherches ont systématiquement valorisé Abel Gance à travers son *Napoléon* alors qu'une dizaine de *Napoléon* sommeillait dans les archives du cinéaste. C'est ici symptomatique de la pauvreté du traitement réservé à Abel Gance et à son œuvre en général, chose qui peut aussi s'appliquer à l'histoire du cinéma qui articule l'histoire d'un réalisateur seulement autour de son plus grand succès.

Le cinéma est un art qui mêle le visible et l'invisible mais qui s'attarde peu sur l'inachèvement, sur l'ensemble de ces esquisses évaporées dans le temps. Le problème est que le cinéma est un art de l'inachèvement et que l'histoire est une discipline des faits. L'inachèvement suppose parfois l'interprétation et suggère le manque de sources. Dans le cas d'Abel Gance, la richesse de son héritage se transmet de meilleures manières dans l'ensemble des documents qui évoquent ces films oubliés. Ces documents permettent aussi une vision nouvelle du réalisateur, plus authentique. C'est aussi une vision moins idéalisée, la plupart des écrits concernant le réalisateur ayant été produits par des proches de celui-ci. L'objet de ce mémoire était de dépeindre le réalisateur sous un jour nouveau, de dresser un bilan d'une histoire oubliée et de comprendre les répercussions de ces échecs successifs sur la vie d'un réalisateur et sur sa vision du monde.

Réduire Abel Gance à *Napoléon*, à quelques autres films et certains procédés dont il est le géniteur est un faible moyen de lui rendre justice. Avant d'être artiste, Gance est avant tout un homme, faillible, qui vit l'échec comme une frustration et dont la persévérance décroît au fil des déconvenues. C'est un génie oublié, dont l'héritage résiste dans le temps grâce aux professionnels et aux connaisseurs et à Abel Gance lui-même qui n'a laissé que le meilleur de lui-même derrière lui.

La trilogie espagnole du réalisateur (*Le Cid*, *Ignace de Loyola* et *Christophe Colomb*) s'est rapidement muée en une trilogie du désespoir et d'abnégation (*Christophe Colomb*, *Giselle* et *La Divine Tragédie*). Si le réalisateur a montré un courage assez fascinant et un acharnement sans failles, la trilogie inachevée des années 40, la Seconde Guerre mondiale et le désaveu populaire lors de son exil en Espagne ont fragilisé lentement les ambitions du réalisateur. Il n'a pas rendu les armes directement mais a du

faire face à un âge avancé, à un cinéma changeant, à la montée d'une nouvelle école de réalisateurs et à une nouvelle frilosité des producteurs à son égard. La fin de sa vie est marquée par les nombreux hommages et rétrospectives consacrées à son œuvre comme si l'on devait se souvenir à nouveau d'un homme qui a tant fait pour le cinéma hexagonal dans les années 20 mais qui a été délaissé par la profession durant les vingt dernières années de sa vie.

Les raisons de ces échecs de production ont été énoncées tout au long de ce mémoire. Les confusions économiques, le non-respect des devis, contrats et autres commandes sont des facteurs redondants responsables de l'abandon des tentatives de production. Les échecs sont aussi dus à l'éternel problème de Gance avec le temps et sa gestion, les difficiles rapports humains qui régissent une production dans son ensemble ou encore les contextes politiques et diplomatiques tumultueux qui font trembler les projets. Un film est un pari, un coup de poker, un défi qui fait appel à tant de paramètres différents qu'il est par définition une œuvre en péril. Inutile de revenir sur la personnalité de Gance qui, malgré son talent, sa vision et sa modernité, influe tout au long de la construction des projets et les dégrade lentement. La Seconde Guerre mondiale est la période significative qui montre à quel point Gance est faillible et peut prendre des décisions qu'il regrettera jusqu'à la fin de sa vie.

D'un point de vue plus global, les différentes tentatives de raconter Christophe Colomb sur grand écran ont tous été des longs chemins de croix. La plus grandiose est la version de 1992, *Christophe Colomb : la découverte*, réalisé par John Glen avec dans le rôle du navigateur, le dernier choix de Gance, Marlon Brando. Pour *Giselle*, aucune entrées n'existent pour des films concernant le sujet mais le ballet est repris dans le monde entier et est dansé depuis que son sujet a touché le cœur de Gance.

Abel Gance a produit de grands films, a sûrement marqué le cinéma français et son histoire et a su percevoir son art comme une entité qui évolue, comme une discipline ouverte qui a encore de belles choses à raconter. Sa détermination reste la plus belle de ses qualités et il reste des dizaines d'histoires à raconter sur les projets de Gance, malheureusement restés dans l'ombre.

Annexe 1 : Index des personnalités

Arien : Producteur associé de Mr Verswyver sur le projet *Giselle*, il se désiste vite de ce projet et les occurrences sont peu nombreuses le concernant⁴⁴³.

Astier Hubert : Président de la Commission d'aide à la distribution des Films (1977-1979), président de l'Office de Création Cinématographique et responsable du ministère de la Culture dans les années 80. Hubert Astier n'est mentionné qu'une fois dans le fonds toulousain. Il est l'émetteur d'un contrat pour une nouvelle version de Christophe Colomb (1976), la dernière que l'on connaît et dont il est quasiment qu'elle n'est pas allée très loin dans son développement⁴⁴⁴.

Aunos Eduardo : Ecrivain et ministre de la justice espagnol qui aide Gance en 1945 avec le projet Christophe Colomb. On dispose de peu d'informations le concernant mais on sait qu'il se dit l'amide Gance et qu'il l'aide à trouver des contacts en Espagne⁴⁴⁵.

Barrault Jean-Louis : « Avant tout un homme de théâtre, ce fils de pharmacien [...] a laissé [à l'écran] quelques personnages inoubliables : le tueur de Bouchers de *Drôle de drame* (1937), Bonaparte dans *Désirée Clary* (1942), le prodigieux Debureau des *Enfants du paradis* (1944) »⁴⁴⁶ et Karl Van Beethoven dans le film d'Abel Gance, *Un grand amour de Beethoven* (1936). Carrière (au cinéma) : 1935-1966

Baur Harry : « L'un des plus grands acteurs du cinéma français d'avant 40. [...] Ses meilleures compositions furent celles de levantins et de juifs, ce qui valut d'être dénoncé comme tel aux Allemands en 1942. Il mourut peu après. »⁴⁴⁷ Il est le Ludwig Van Beethoven de Gance dans *Un grand amour de Beethoven* (1936) Carrière 1912-1942

Behars : Impresario. Abel Gance pense ce dénommé Behars est l'agent de Jean-Louis Barrault, un temps envisagé pour jouer le rôle d'Axel dans le projet *Giselle*.⁴⁴⁸

⁴⁴³ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.29

⁴⁴⁴ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.c, Clé n°143, feuillet 1. Contrat émis par Hubert Astier, datée au 23 janvier 1976

⁴⁴⁵ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°65, feuillet 2. Lettre de Abel Gance à Eduardo Aunos, datée au 23 mars 1945

⁴⁴⁶ Jean TULARD, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, R. Laffont, coll. « Bouquins », 1982, p.139

⁴⁴⁷ *Ibid.* p146

⁴⁴⁸ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.29.c, Clé n°23, feuillet 1. Lettre de J.L Barrault à Abel Gance datée au 25 août 1946

Benacaraf Margot : Réalisatrice de documentaire et à l'origine de la création d'une cinématographie vénézuélienne, Gance dit à son propos, qu'elle est « le Malraux du Venezuela ». Il estime qu'elle peut apporter une aide précieuse dans l'élaboration du Colomb de 1966.⁴⁴⁹

Bolin : Assistante de Gance sur le projet *Giselle* jusqu'à l'été 1946. Elle s'engage ensuite sur un autre projet, le projet *Giselle* n'avançant pas⁴⁵⁰.

Bourbon Carlos : Il dispose des mêmes droits que Renault-Decker et Gance sur le projet Colomb pour la version de 1938. Il est chargé de constituer une société de production espagnole pour le projet sur le sol espagnol pour faciliter la construction du projet et faciliter les transactions. ⁴⁵¹

Boyer Charles : Acteur français de cinéma et de théâtre à l'immense carrière. Il ne jouera jamais pour Gance mais ce dernier aimerait beaucoup l'avoir dans le rôle du navigateur pour la version de 1938. Carrière (1920-1976)⁴⁵²

Braunberger Pierre : « Après avoir voyagé en Allemagne, en Angleterre et aux Etats-Unis, Braunberger décide de se lancer dans la production. [...] Il a favorisé les débuts de Renoir, Buñuel ou encore Man Ray, Cavalcanti dans les années 20, de Truffaut, de Resnais, de Godard de Reichenbach ou encore de Pialat. »⁴⁵³

Brando Marlon : « En 1943, il part à New York, devient liftier et s'inscrit dans un cours d'art dramatique. Bientôt, il joue plusieurs pièces sur scène dont *Truckline café* qui lui permet de faire la connaissance d'Elia Kazan. Celui-ci l'engage pour être la vedette d'un *Tramway nommé désir* de Tennessee Williams en 1947. Sa carrière est lancée. [...] Depuis plusieurs années, Brando se consacre à la défense des Indiens et vit dans une petite île du Pacifique dont il est propriétaire⁴⁵⁴». Il n'est pas à proprement parlé envisagé pour le rôle de Colomb par Gance car au moment de la production de la lettre de Gance à Brando, aucun projet n'est sur les rails. Brando est

⁴⁴⁹ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.b, Clé n°117, feuillet 1. Lettre de J.L Barrault à Abel Gance datée au 25 août 1946

⁴⁵⁰ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.29.c, Clé n°24, feuillet 1. Lettre de Abel Gance à un certain Fred, datée au 9 août 1966

⁴⁵¹ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°23, feuillet 1. Lettre de Abel Gance à un certain Fred, datée au 9 août 1966

⁴⁵² Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°19, feuillet 2. Lettre de Renault-Decker à Abel Gance, datée au 28 mai 1939

⁴⁵³ Jean TULARD, *Dictionnaire du cinéma, op. cit.* p.52

⁴⁵⁴ Christian DUREAU, *Dictionnaire international des acteurs du cinéma*, Paris, Ed. La Máscara, 2004. p.146-148

contacté par Abel Gance car celui-ci a un profond respect pour l'acteur et que son projet pourrait l'intéresser.⁴⁵⁵ Carrière 1950-2001

Brynner Yul : « Il devient acrobate à dix-sept ans. [...] À la suite d'une chute qui lui causa 47 fractures, il abandonna la piste et réussit à se faire engager par la troupe de Georges Pitoeff comme accessoiriste et machiniste, jouant la comédie quand l'occasion s'en présentait. Exempté de service militaire, il s'embarqua pour les Etats-Unis en 1941. Un peu de télévision, un grand show, une comédie musicale qu'il créa à Broadway et le voilà lancé ⁴⁵⁶». Il est un temps envisagé pour incarner Axel dans le projet *Giselle* pour la version en co-production avec le Royaume-Uni (1948-1949)⁴⁵⁷. Carrière 1949-1977

Caluwé Georges de : Propriétaire des postes de Radio-Anvers, résistant pendant la Seconde Guerre mondiale (il choisira de détruire son matériel radiophonique pour ne pas le laisser aux mains des allemands). Caluwé est un proche de Verswyver et est un temps affilié au projet *Giselle* en tant que producteur associé. ⁴⁵⁸

Capin Jean : Emissaire de l'ORTF pour Abel Gance pour Marie Tudor et tout au long de la tentative de version télévisée de Christophe Colomb de 1967. Il est l'homme-tampon entre Gance et la direction de l'ORTF. Il s'occupe aussi des conventions et des contrats⁴⁵⁹.

Carcano : Ambassadeur argentin à Vichy. Abel Gance le contacte lorsqu'il veut décrocher des visas pour l'Amérique du Sud (1942-1943)

Casarès Maria : « Révélée par *Les enfants du Paradis* (1944), confirmée par *Les Dames du bois de Boulogne* (1945) et portée au pinacle par sa composition de la mort dans *Orphée* (1949), cette très grande comédienne d'origine espagnole [...] s'imposa à travers ces trois chefs d'œuvre, comme l'une des meilleures actrices du cinéma français.»⁴⁶⁰ Carrière : 1944-1974.

⁴⁵⁵ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.c, Clé n°144, feuillet 1-16/16. Lettre de Abel Gance à Marlon Brando, datée au 12 mai 1975

⁴⁵⁶ Christian DUREAU, *Dictionnaire international des acteurs du cinéma*, op. cit. p.163

⁴⁵⁷ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.29.c, Clé n°41, feuillet 2-3/3. Lettre de Abel Gance à Georges de la Grandière, datée au 4 juin 1949

⁴⁵⁸ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.29.c, Clé n°31, feuillet 1. Lettre de Abel Gance et Renault-Decker à Carlos Bourbon, datée au 7 juin 1938

⁴⁵⁹ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.B, Clé n°111, feuillet 1. Lettre de Jean Capin à Abel Gance, datée au 1 novembre 1966.

⁴⁶⁰ Jean TULARD, *Dictionnaire du cinéma*, op. cit. p245

Charpentier Henri-Amédée : Acteur prolifique dans les années 10 et dans première moitié des années 20 mais dont la carrière s'arrête nette avec *Le p'tit Parigot* (1926). Il tourne une nouvelle en fois en 1946 (*Le pays sans étoiles*) mais il est impossible de comprendre cette pause de vingt ans.

Contamine Claude : Directeur général adjoint et directeur de la télévision de 1964 à 1967. Il est peu mentionné dans le fonds toulousain. Il est dit « effrayé du nombre d'heures » annoncés pour la version télévisée de Colomb (1966). « Il souhaite à tout prix se limiter à deux émissions dramatiques, soit trois à quatre heures de projection ». ⁴⁶¹

Corniglion-Molinier Edouard : Général de brigade aérienne et fut aussi producteur de films. Lorsque Deutschmeister part en Amérique afin de faire avancer les tractations avec Casey Robinson, il laisse Abel Gance entre les mains de Corniglion-Molinier. On dispose cependant de peu d'informations le concernant. ⁴⁶²

Debré Michel : Ministre des finances en France de 1966 à 1968 et ministre des affaires étrangères de 1968 à 1969. Gance lui voue une grande estime et se dit « soutenu comme personne » par le ministre. Il compte bénéficier de son appui pour faire avancer le Colomb de 1966. ⁴⁶³

Deutschmeister Henry : (1902-1969). Producteur important de film et de séries télévisées, il l'est l'une des personnalité importantes de ce sujet de recherche. Il a notamment produit *Le rouge et le noir* (1954) ou encore *la Traversée de Paris* (1956). Très présent pendant la production de Giselle de 1946 à 1952, il soutient Gance dans ses choix et l'accompagne jusqu'à la fin de cette tentative. Il se montre autant déterminé que Gance dans l'élaboration du projet, même en 1952 alors que les espoirs sont minces. ⁴⁶⁴

Dupont Jacques-Bernard : Premier directeur de l'ORTF et responsable des grands changements que connaît la télévision française, notamment le passage à couleur (1968) et l'arrivée d'une deuxième grande chaîne. Il est le directeur de l'ORTF au moment où Gance tente de monter le projet télévisé de *Christophe Colomb*. Jacques-Bernard Dupont est un homme visionnaire, ce qui plaît beaucoup à Gance. Sa déception sera

⁴⁶¹ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.29.b, Clé n°126, feuillet 1. Lettre de Jean-Claude Michaud à Abel Gance, datée au 18 août 1967

⁴⁶² Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.29.c, Clé n°37, feuillet 2. Lettre de Abel Gance à Monsieur Deutschmeister, datée au 1 mars 1947

⁴⁶³ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.b, Clé n°117, feuillet 1. Lettre de J.L Barrault à Abel Gance datée au 25 août 1946

⁴⁶⁴ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.29.d, Clé n°55, feuillet 2. Lettre de Deutschmeister à Abel Gance datée au 4 février 1947.

immense lors de l'échec de cette version, plus particulièrement lors que ses lettres restent sans réponses.⁴⁶⁵

Feigay Paul : (1918-1983) Producteur américain, un temps intéressé par le projet *Giselle*. Il se mettra du côté de De la Grandière après l'échec de *la Divine Tragédie*.⁴⁶⁶

Fonteyn Margot : Elle est considérée comme l'une des grandes danseuses britanniques du XX^{ème} siècle, Gance l'envisage dans le rôle de *Giselle* (1968), version mentionnée une fois dans le fonds toulousain.⁴⁶⁷

Fourre-Cormeray : A la tête du Centre National de la Cinématographie depuis 1946 et producteur associé à la production *Giselle* qui demande systématiquement à Gance de favoriser un tournage à l'étranger avec l'aide de grosses machines de production, de préférence américaine tout en gardant une distribution entièrement française⁴⁶⁸.

Francon Victor : « Sa distinction, son beau collier de barbe, ses costumes bien coupés le vouaient aux rôles de ganaches héroïques et de cocus sublimes. Prêtre ou officier, il ne pouvait qu'exprimer des sentiments d'une grande noblesse ; [...] Il fit une brillante carrière à la Warner, dans les années 40, où on lui confia des personnages ambigus et douteux. »⁴⁶⁹ Carrière 1921-1964

Franck André : Poète, critique dramatique, animateur de télévision. Il travaille un temps pour l'ORTF et reçoit une lettre assassine de Gance au moment où le réalisateur se sent abandonné par l'ORTF.⁴⁷⁰

Fresnay Pierre : « Il entre à la Comédie française à dix-neuf ans. [...] C'est la rencontre avec Yvonne Printemps qu'il épouse et la proposition de Pagnol de tenir le rôle de Marius qui vont le lancer. [...] A la libération, il est inquiet pour avoir travaillé à la Continental, firme allemande. Avec *Monsieur Vincent* (1947), [...] sa carrière prend un nouveau départ. Il se spécialise dans les personnages

⁴⁶⁵ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.b, Clé n°132, feuillet 2. Lettre d'Abel Gance à Jacques-Bernard Dupont, datée au 2 février 1968

⁴⁶⁶ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.29.c, Clé n°43, feuillet 1. Contrat daté au 22 octobre 1949.

⁴⁶⁷ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.29.c, Clé n°52, feuillet 1. Lettre de Abel Gance à Claude Santelli, datée au 18 avril 1968

⁴⁶⁸ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.29.c, Clé n°34, feuillet 1. Lettre de Abel Gance à Deutschmeister, datée au 5 février 1947

⁴⁶⁹ Jean TULARD, *Dictionnaire du cinéma, op. cit.* pp405-406

⁴⁷⁰ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.b, Clé n°130, feuillet 2. Lettre de André Franck à Abel Gance, datée au 21 décembre 1967

historiques. »⁴⁷¹ Il a été reconnu coupable d'actes de collaboration. Carrière : 1915-1960

Gabin Jean : « Il débute comme danseur aux Folies-Bergère. Au cinéma c'est Duvivier qui va l'imposer avec *Pépé le Moko*. [...] Pendant la guerre, il se réfugie à Hollywood. Le retour en France est difficile. Il doit se composer un nouveau personnage. [...] Les origines populaires s'effacent : les héros qu'il incarne viennent plutôt des classes moyennes. »⁴⁷² Carrière 1930-1976

Gallone Carmine : Réalisateur italien (1885-1973) attaché à un projet personnel concernant le réalisateur à la fin des années 30 (avec Universal). Il se rétracte finalement devant les efforts combinés de Gilbert Renault-Decker et Carlos Bourbon de le dissuader.⁴⁷³

Garbo Greta : « La star par excellence, la « divine ». [...] elle devient « l'inaccessible ». Pas si inaccessible d'ailleurs. Ses amours avec John Gilbert défrayent la chronique. Les films qu'elle tourne sont uniquement destinés à la mettre en valeur ; certains sont d'ailleurs excellents. [...] Après 1940, elle se retire. Elle ne quittera qu'exceptionnellement ses retraites. Soucieuse de laisser une image intacte d'elle-même, elle préfère se cacher que de montrer les ravages des ans sur ce visage qui fit tant rêver». ⁴⁷⁴ Carrière : 1922-1939

Gualino : Directeur de la société Lux à Rome, société de production italienne, un temps intéressée par le projet *Christophe Colomb* (version de 1938).⁴⁷⁵

Grandière Georges de la : Président de l'Office Familial de Documentation Artistique en 1947 et de la Société Internationale pour la culture et l'Art Français en 1948. ⁴⁷⁶Il fut très impliqué sur la production de *la Divine Tragédie* et sur le projet *Giselle* à une moindre échelle. Très proche de Gance à la fin des années 40, il est le Renault-Decker de *la Divine Tragédie*. Les deux hommes finiront leur relation amicale par des querelles juridiques. Il officie sur la version de 1947 de *Giselle* et la co-production franco-anglo-américaine avec l'aide de Paul Feigay, qui se soldera par un échec.⁴⁷⁷

⁴⁷¹ *Ibid.* p409

⁴⁷² Jean TULARD, *Dictionnaire du cinéma, op. cit.* pp413-414

⁴⁷³ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°92, feuillet 1. Lettre d'un émetteur inconnu à Abel Gance, datée au 12 avril 1939

⁴⁷⁴ Jean TULARD, *Dictionnaire du cinéma, op. cit.* p.419

⁴⁷⁵ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°60, feuillet 1. Lettre de Ulargui à Abel Gance, datée au 25 février 1942

⁴⁷⁶ Roger ICART, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé, op. cit.* Pp352-353

⁴⁷⁷ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.29.c, Clé n°42, feuillet 2. Lettre de Abel Gance à Georges de la Grandière, datée au 9 juin 1947.

Guarini Alfredo : Mari d'Isa Miranda, auteur et producteur italien. On peut supposer qu'il a eu un droit de regard sur la production lorsque Isa Miranda était envisagée pour le rôle de Giselle.

Hardion Bernard : « Délégué du gouvernement Provisoire de la République Française, successeur de Mr Truelle, décédé⁴⁷⁸ ». Abel Gance souhaite le contacter afin d'éclaircir sa situation lors qu'il est coincé en Espagne. Bernard Hardion est nommé en mai 1945 à son nouveau poste afin de favoriser le bilatéralisme entre une France fraîchement libérée et une Espagne toujours franquiste. ⁴⁷⁹

Johanet : Producteur contacté par Gance après l'échec de la version Colomb de 1936, ami de Charles Pathé. On dispose de peu d'informations le concernant et d'une seule occurrence dans le fonds toulousain⁴⁸⁰.

Jurgens Curd : « A dix-neuf ans, il s'inscrit au cours d'art dramatique de Walter Janssen et débute sur la scène du Metropol Theater de Berlin, en 1934. [...] En 1935, il tourne son premier film qui sera suivi de près de cent cinquante autre.⁴⁸¹ » Il est approché pour incarner le Colomb de la version de 1967 et dispose d'un avantage certain, il est trilingue (allemand, anglais, français). ⁴⁸²

Larragoiti Sanchez de : Président des Lloyds de France Vie et vice président de la Sud America en plus de « plusieurs des plus grandes compagnies d'Assurances d'Amérique du Sud ». Il est un proche de Franco et Mr Johanet précise à Gance que Sanchez de Larragoiti a été affilié au projet Colomb (Version 1938).⁴⁸³

Laughton Charles : « L'itinéraire de Charles Laughton est exceptionnel : acteur dans une cinquantaine de films signés des plus grand noms (de DeMille à

⁴⁷⁸ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.29.a, Clé n°2, feuillet 1/7. Lettre de Abel Gance à Mr Legendre, plus un scénario, datés au 9 juillet 1945.

⁴⁷⁹ <http://www.defense.gouv.fr/irsem/publications/lettre-de-l-irsem/les-lettres-de-l-irsem-2012-2013/2012-lettre-de-l-irsem/lettre-de-l-irsem-n-8-2012/enjeux/les-relations-bilaterales-france-espagne-un-survol-historique> Page *Les relations bilatérales France-Espagne : un survol historique*, sur le site du ministère des Armées.

⁴⁸⁰ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°48, feuillet 2. Lettre de Abel Gance à Mr Johanet, datée au 22 décembre 1939.

⁴⁸¹ Christian DUREAU, *Dictionnaire international des acteurs du cinéma*, op. cit. p.525

⁴⁸² Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.b, Clé n°131, feuillet 2. Lettre de Abel Gance à Georges Neveux, datée au 21 décembre 1967.

⁴⁸³ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°48, feuillet 2. Lettre de Abel Gance à Mr Johanet, datée au 22 décembre 1939.

Preminger, en passant par McCarey, Hitchcock, Renoir, Wilder, etc...), poursuivant parallèlement une carrière théâtrale prestigieuse »⁴⁸⁴. Abel Gance envisage de l'engager pour le rôle de Christophe Colomb dans la version de 1938.⁴⁸⁵

Legendre Jean : 1906-1994. Prisonnier de guerre et résistant pendant la Seconde Guerre mondiale, il semble bien connaître Elvira Lucena, raison principale de la lettre de Gance. C'est la seule occurrence dont on dispose concernant cet homme. (Projet *Giselle*).⁴⁸⁶

Leigh Rowland : Auteur, scénariste et traducteur américain, qui se voit confier la traduction du scénario de *Giselle* en anglais lorsque Gance tente de monter le projet avec l'Amérique. Deux mois après la mission confiée, Gance se plaint de ne plus posséder d'exemplaires du scénario lorsque la production s'enlise, le scénario étant toujours chez Leigh⁴⁸⁷.

Lemoine Camille : Réalisateur et producteur français à la fin des années 30 et au début des années 40. Il tente de relancer le projet *Christophe Colomb* en 1940 après l'échec de la version de Renault-Decker. Il a beaucoup d'admiration pour le travail de Gance⁴⁸⁸.

Lequerica José Félix de : Ambassadeur d'Espagne à Vichy et Ministre des affaires extérieures pour l'Espagne. Il est l'homme qui s'occupe de l'ensemble des demandes de visas faites par Gance lors qu'il veut partir sur la péninsule ibérique. C'est un homme puissant et Gance prend des précautions lorsqu'il s'adresse à lui⁴⁸⁹.

Lévy Jean-Benoit : (1988-1959) Producteur, juif, français très actif et engagé dans le milieu de l'éducation. Il est intéressé par le projet *Giselle* et veut transmettre le scénario à l'une de ses assistantes, Marie Epstein, dans le cadre d'une réécriture du scénario de

⁴⁸⁴ Jean-Loup PASSEK, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, coll. « Larousse in extenso », 2001. p.1293

⁴⁸⁵ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°33, feuillet 1. Lettre de Abel Gance à Mr Philipp, datée au 9 février 1939.

⁴⁸⁶ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.29.a, Clé n°2, feuillet 1/7. Lettre de Abel Gance à Mr Legendre, plus un scénario, datés au 9 juillet 1945.

⁴⁸⁷ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.29.d, Clé n°64, feuillet 1. Lettre de Anton Dolin à Abel Gance, datée au 20 mars 1949

⁴⁸⁸ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°49. Feuillet 1-2. Lettre de Camille Lemoine à Abel Gance datée au 9 mars 1940

⁴⁸⁹ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°82. Feuillet 1. Lettre d'Abel Gance à un destinataire inconnu, non-datée

Gance. IL se dit enchanté par le projet mais les occurrences sont trop minces pour en tirer une quelconque information.⁴⁹⁰

Lifar Serge : 1904-1986. Danseur et chorégraphe français de nationalité ukrainienne. Très talentueux, il est à la tête du ballet de l'opéra de Paris, de 1930 à 1944 et Abel Gance souhaite faire appel à lui pour le projet Colomb d'abord, pour chorégrapier la scène dansée des Indiens à l'arrivée du navigateur et pour *Giselle* ensuite, afin de chorégrapier l'ensemble des numéros de danse prévu pour le film. Il n'officiera finalement jamais pour le réalisateur et demeure une personnalité controversée de la Seconde Guerre mondiale, fréquentant les milieux collaborateurs.^{491 492}

Lucena Elvira : Danseuse et actrice envisagée en 1945 par Abel Gance pour tenir le rôle de *Giselle*. Le peu d'occurrences la concernant indique que ce choix a été vite remis en question.⁴⁹³

Mason James : « En 1931, après avoir voulu devenir architecte, il se passionne pour le théâtre et décide d'en faire son métier. Quatre ans plus tard, il tourne son premier film puis part s'installer aux Etats-Unis, à Hollywood⁴⁹⁴ ». Gance l'envisage un temps dans le rôle d'Axel, pour le projet *Giselle* (1946). Carrière (1935-1984)

Millaud Fernand : Dramaturge et metteur en scène français, il est aussi un bon ami de Gance et se retrouve dans la mission diplomatique confié à Gance afin de promouvoir la culture française en Amérique du Sud. Il est le destinataire d'une lettre où Gance échafaude un plan afin d'être sur de quitter la one libre le plus tôt possible.⁴⁹⁵

Miranda Isa : « Issue d'une famille pauvre de Milan, elle est coutière puis dactylo avant de chercher sa voie au théâtre. Le cinéma la découvre. Son apogée se situe au temps du fascisme avec *Scipion l'Africain* (1937) et surtout l'admirable *Malombra*.

⁴⁹⁰ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.29.c, Clé n°45. Feuillet 1. Lettre de Jean Benoit-Lévy à Abel Gance, datée du 13 décembre 1949

⁴⁹¹ Gilles RAGACHE et Jean-Robert RAGACHE, *La vie quotidienne des écrivains et des artistes sous l'occupation, 1940-1944*, Paris, Hachette, 1988, 347 p.

⁴⁹² Myriam CHIMENES, *La vie musicale sous Vichy, op. cit.*

⁴⁹³ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.29.a, Clé n°2, feuillet 1/7. Lettre de Abel Gance à Mr Legendre, plus un scénario, datés au 9 juillet 1945.

⁴⁹⁴ Christian DUREAU, *Dictionnaire international des acteurs du cinéma, op. cit.* pp.650-651

⁴⁹⁵ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°54, feuillet 1-2/2. Lettre de Abel Gance à Fernand Millaud, datée au 3 novembre 1941.

Elle se « survit » après 1945 dans des rôles de moins en moins importants⁴⁹⁶. »
Carrière : 1933-1974

Montant Yves : « Il débute à l'écran [avec Edith Piaf] dans *Etoile sans lumière*. Désormais il va mener de front une double carrière de chanteur et d'acteur, sans oublier ses engagements politiques. [...] avouons que l'acteur n'emporte pas toujours l'adhésion. [...] En revanche, excellent dans *Le salaire de la peur*, sous la dure férule de Clouzot, il fut très à l'aise dans les œuvres engagées de Cota-Gravas.»⁴⁹⁷ Carrière : 1945-1983

Moore Grace : Actrice américaine, elle est envisagée pour le rôle d'Isabelle la Catholique pour le projet *Colomb* de 1938 mais elle refuse le scénario. On ne saura pourquoi⁴⁹⁸. En 1938, Gance la dirige dans le rôle de Louise dans le film du même nom.

Neveux Georges : Dramaturge, scénariste et dialoguiste et il officie en tant que scénariste pour certains projets de l'O.R.T.F.. Il est contacté par Abel Gance à une reprise au moment où l'O.R.T.F. demande à Gance de raccourcir son scénario.⁴⁹⁹

Newman Paul : « En 1952, il débarque à New York et commence le porte à porte. Inscrit à l'Actor's Studios, il a la chance de jouer sur scène *Picnic*, aux côtés de Joanne Woodward et d'être remarqué par un producteur qui lui offre le rôle principal du film *Le calice d'argent* (1954).⁵⁰⁰ » Il enchaîne ensuite les longs-métrages et connaît une carrière très sérieuse et reconnue. Il est envisagé dans le rôle de Colomb en 1967 pour la version de l'O.R.T.F.⁵⁰¹ Carrière 1954-2002

Nijinski Vaslav : Immense figure de la danse, d'origine polonaise qui naît en 1889 et meurt en 1950. Longtemps considéré comme l'un des grands danseurs de son temps, il tient en Gance un grand admirateur. Le réalisateur souhaite lui dédier la première de *Giselle* en 1940, pour le centenaire du ballet originel *Giselle* de Théophile Gautier. Serge Lifar sera un des élèves de la sœur de Vaslav Nijinski, Bronislava.⁵⁰²

⁴⁹⁶ Jean TULARD, *Dictionnaire du cinéma, op. cit.* pp650-651

⁴⁹⁷ *Ibid.* pp659-660

⁴⁹⁸ Jean-Loup PASSEK, *Dictionnaire du cinéma, op. cit.* p.1508

⁴⁹⁹ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.b, Clé n°131, feuillet 2. Lettre de Abel Gance à Georges Neveux, datée au 21 décembre 1967

⁵⁰⁰ Christian DUREAU, *Dictionnaire international des acteurs du cinéma, op. cit.* p.713

⁵⁰¹ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.b, Clé n°131, feuillet 2. Lettre de Gurgo-Salice à Abel Gance, datée au 12 mai 1967

⁵⁰² http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Vaslav_Fomitch_Nijinski/135297

Entrée du Larousse concernant Vaslav Nijinski

Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.29.a, Clé n°5, feuillet 1. Lettre de Abel Gance à un destinataire inconnu, (1940).

Noureev Rudolf : Danseur étoile russe envisagé par Abel Gance pour incarner le rôle d'Axel aux côtés de Margot Fonteyn (Giselle) dans le *Giselle* de 1968, version mentionnée une fois dans le fonds toulousain.⁵⁰³

Pallos Steven : Producteur britannique d'origine Austro-Hongroise et né en 1902. Il est une des personnalités les plus mystérieuses du fonds toulousain. La correspondance entre Pallos et Gance est l'une des plus importantes du fonds et son amitié avec le réalisateur est importante mais ce sont quasiment les seules traces dont on dispose concernant le producteur. Il a officié au sein de la maison Rank mais n'est jamais cité dans les ouvrages consacrés à cette maison de production britannique. Sa fiche Imdb ne recense que les films qu'il a produits et même les archives du cinéma britannique n'ont aucunes connaissances du personnage.

Passeur Steve : Scénariste et dramaturge français. Il a collaboré avec Gance à l'écriture du scénario de *Christophe Colomb* (version 1938). Il est employé par la Columbus Productions.⁵⁰⁴

Peman José Maria : Ecrivain, poète, président de la Real Academia espagnole et dramaturge espagnol contacté par Camille Lemoine pour rédiger une nouvelle version du scénario de *Christophe Colomb* à partir de la version de 1936, écrite par Gance.⁵⁰⁵

Philippe Gérard : Acteur français évoqué une fois par Gance pour jouer le rôle d'Axel dans la version de *Giselle* de 1947.

Pinto Edmond : Secrétaire d'Abel Gance en 1942. Le réalisateur demande aux autorités espagnoles un visa d'entrée de trois mois pour Pinto afin que celui-ci puisse profiter de nouveaux éléments pour le scénario⁵⁰⁶.

Poiré Alain : « Débuts à l'agence Havas. Entre dans la carrière cinématographique en 1942 en devenant directeur général de la G.M.films puis de la C.P.L.F. A la Gaumont depuis 1949, il y joue les éminences grises. Comme producteur délégué a

⁵⁰³ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.29.c, Clé n°52, feuillet 1. Lettre de Abel Gance à Claude Santelli, datée au 18 avril 1968

⁵⁰⁴ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°6, feuillet 3. Lettre de la Columbus Productions à la CFGC, datée au 4 mars 1939

⁵⁰⁵ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°49, feuillet 2. Lettre de la Camille Lemoine à Abel Gance, datée au 9 mars 1940

⁵⁰⁶ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°61, feuillet 1. Lettre de Abel Gance à Mr Lequerica, datée au 11 septembre 1942

dans sa filmographie de nombreux films de Molinaro, Lamoureux, Oury, Hunebelle etc »⁵⁰⁷

Quinn Anthony : « Il apparaît dans deux films de Cécil B. De Mille, sont il épouse la fille adoptive Katherine, mais doit se contenter d'emplois secondaires jusqu'en 1947. Son interprétation de Stanley Kowalski dans un Tramway nommé désir, à Broadway, lui vaut enfin la notoriété ⁵⁰⁸. » Il enchaîne de nombreux long-métrages ensuite et décroche l'oscar du meilleur second rôle (*Viva Zapata* d'Elia Kazan en 1952). Il est un temps envisagé pour incarner Colomb dans la version télévisée du projet (1967).⁵⁰⁹

Rabal Francisco : Acteur de cinéma et de télévision espagnol, populaire et adulé en Espagne. Lors de la tentative de la version télévisée de Colomb, le Journal IL Tempo publie un article mentionnant la possible interprétation du navigateur espagnol par l'acteur. C'est la seule occurrence.⁵¹⁰

Renault-Decker Gilbert : (1904-1984) Une des figures centrales de ce sujet de mémoire. Breton de naissance, il est inspecteur général d'une compagnie d'assurances dans les années 20. Il tient son patriotisme de son grand-père, il est engagé à la mort de celui-ci à la Banque d'Indochine. « Au milieu des années 1930, c'est vers le cinéma que Gilbert Renault finit par s'orienter ». En 1940, il est à Londres, fuyant le nouveau régime de Vichy. Il sera ensuite un résistant très actif et sera même qualifié d'espion de la France libre. Il est facile de comprendre sa colère au sortir de la guerre envers Abel Gance. Il est l'une des figures centrales de la version 1938 de *Christophe Colomb*, il organise la production et les pourparlers de la version de 1938 en Espagne et est un ami fidèle de Gance avant que leurs chemins ne se séparent.⁵¹¹

Robinson Casey : « Célèbre pour avoir épousé la ballerine russe Toumanova, il fut longtemps l'un des scénaristes attitrés de la Warner puis travailla à partir de 1950 pour la Fox. Il a joué aussi un rôle comme producteur. »⁵¹²

⁵⁰⁷ Jean TULARD, *Dictionnaire du cinéma, op. cit.* p72

⁵⁰⁸ Jean-Loup PASSEK, *Dictionnaire du cinéma, op. cit.* p.1779

⁵⁰⁹ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.b, Clé n°118, feuillet 2. Lettre de Abel Gance à Gurgo-Salice, datée au 23 novembre 1966

⁵¹⁰ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.b, Clé n°126, feuillet 1. Lettre de Gurgo-Salice à Mr Michaud, datée au 28 juillet 1967

⁵¹¹ Jeanne-Marie MARTIN, *Portraits de résistants, op. cit. Gilbert Renault (1904-1984) L' « agent secret de la France libre ».*

⁵¹² Jean TULARD, *Dictionnaire du cinéma, op. cit.* p36

Saint-Lou : Directeur de production d'Abel Gance sur le projet *Giselle*. Il est actif dans les tractations. On ne dispose pas de beaucoup d'informations le concernant malgré que de nombreuses occurrences le concernent dans le fonds toulousain⁵¹³.

Sallard Roger : Producteur français, dont Gance dit qu'il est très « attaché au projet, ainsi qu'à la nécessité d'avoir une distribution majoritairement française » afin de ne pas perdre la nationalité du film. Il a produit plusieurs films en 1943 et deux autres en 1946.⁵¹⁴

Sanz Angel B. : Président du syndicat de la Banque espagnole et directeur financier du projet *Colomb* pour un faible temps car il s'engage en 1945 à ce poste. Il est cependant présent depuis de nombreuses années en tant qu'actionnaire sur le projet.⁵¹⁵

Séminario : Secrétaire général du conseil d'Hispanidad.

Sert José-Maria : Peintre et photographe espagnol un temps attaché au projet *Christophe Colomb* (version 1938). Il réalise de nombreuses maquettes et croquis pour le projet et est une personnalité respectée en Espagne. Sa présence dans le projet pourrait faciliter grandement le travail du réalisateur.⁵¹⁶

Simon Michel : « Débuts au théâtre avec Pitoëff puis Jouvet. Au cinéma, ses premières apparitions, notamment dans la *Jeanne d'Arc* de Dreyer, ne retiennent guère l'attention. [...] Il crève ensuite l'écran. [...] Après la guerre, il atteint le sommet de son art dans *Panique* (1946), inspiré d'un roman de Simenon où il donne à son personnage une extraordinaire ambiguïté. »⁵¹⁷ Personnalité grandiose et décrié, il a participé aux projets *Austerlitz* (1960) et *Cyrano et d'Artagnan* (1962).
Carrière : 1925-1975

Spesitzeral : Danseuse et actrice envisagée pour le rôle de *Giselle* ou de *Soledad*, le rôle associé n'est pas précisé. Il est difficile de trouver une quelconque trace de cette

⁵¹³ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.29.d, Clé n°59, feuillet 2. Lettre de Abel Gance à Mr Tugal, datée au 3 avril 1947

⁵¹⁴ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.29.d, Clé n°62, feuillet 2. Lettre de Abel Gance à Mr Verswyver, datée au 19 mai 1947

⁵¹⁵ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°71, feuillet 1. Lettre de Abel Gance à Mr Lequerica, datée au 47 avril 1945

⁵¹⁶ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°18, feuillet 2. Lettre de Renault-Decker à Abel Gance, datée au 27 mai 1838

⁵¹⁷ Jean TULARD, *Dictionnaire du cinéma, op. cit.* pp928-930

danseuse et le document étant en mauvais état, l'orthographe peut avoir été mal interprété.⁵¹⁸

Stritzky Sammy : Exploitant de salles approché par Deutschmeister et Abel Gance au moment où le projet *Giselle*, pour la version de 1947, est porté par une nouvelle vigueur par l'arrivée de Toumanova.⁵¹⁹

Tcherina Ludmila : danseuse et actrice française « enthousiaste » un temps pour incarner Giselle dans la version de 68, version évoquée une fois dans le fonds toulousain⁵²⁰.

Tissier Jean : « Il fait ses débuts à l'écran relativement jeune mais ce n'est que vers l'âge de quarante ans, sa silhouette particulière et sa voix traînante aidant, qu'il obtient vraiment du succès⁵²¹ ». Il est envisagé pour prendre part au projet *Giselle*, probablement dans le rôle de Séraphin. Carrière (1934-1972)

Toumanova Tamara : Actrice et danseuse russe, marié à Casey Robinson, producteur américain. Sa carrière décolle dans les années 40 et Abel Gance l'envisage pour le rôle de Giselle pour sa beauté, ses talents de danseuse et les enjeux financiers qu'elle représente vis-à-vis de son mari⁵²².

Tugal Pierre : Résistant actif dans le sud de la France pendant la Seconde Guerre mondiale et devient critique de danse pour de nombreuses revues et publie de nombreux ouvrages. Il reste en contact régulièrement avec Abel Gance pour l'aider à monter le projet *Giselle* entre 1945 et 1948, Gance doit user des contacts et des bonnes connaissances de Tugal afin de monter son projet.⁵²³

Vanel Charles : « Une carrière fabuleuse. Tous les rôles possibles. [...] Il a débuté au théâtre en 1908 et au cinéma en 1912 et ne s'est trouvé au chômage en 1980 que par la faute des assurances. Il a également travaillé pour la télévision en dirigeant deux

⁵¹⁸ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.29.a, Clé n°5, feuillet 1. Lettre de Abel Gance à un destinataire inconnu, (1940)

⁵¹⁹ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.29.d, Clé n°57, feuillet 1. Lettre de Abel Gance à Mr Deutschmeister, datée au 18 février 1947

⁵²⁰ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.29.c, Clé n°52, feuillet 1. Lettre de Abel Gance à Claude Santelli, datée au 18 avril 1968

⁵²¹ Christian DUREAU, *Dictionnaire international des acteurs du cinéma*, op. cit. p.954

⁵²² Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.29

⁵²³ [http://inventaire.cnd.fr/archives-en-](http://inventaire.cnd.fr/archives-en-ligne/ead.html?id=CND_TUG#!{)

[ligne/ead.html?id=CND_TUG#!{"content":\["CND_TUG_e0000018",true,""\]}](http://inventaire.cnd.fr/archives-en-ligne/ead.html?id=CND_TUG#!{) Page des archives de Pantin, consacrées à Pierre Tugal (section Patrimoine, audiovisuel)

films : Dans la nuit et Affaire classée, excellents et qui montrent sa maîtrise. [...] Il a tout vu, tout connu. Il est la mémoire de notre cinéma »⁵²⁴ Carrière 1912-1980

Verswyver P : Président de la société des Arrimeurs d'Anvers et fidèle ami de Gance. Il l'épaula régulièrement et suit la production de *Giselle* dans son ensemble. Sa société est un temps attaché au financement du film et s'occupe de nombreuses tractations pendant la co-production franco-anglo-belge.

Vignaud Henry : Auteur américain d'un ouvrage consacré au navigateur espagnol (*Le vrai Christophe Colomb*⁵²⁵) dont Gance a fait grand usage au moment de l'écriture de son premier scénario (version de 1936).

Vinolás Manuel Augusto García : Réalisateur et auteur espagnol, associé à la production Colomb par le biais de la Columbus Productions. Il est présent quasiment dès le début de la version de 1938 mais s'écartera de la production quand les problèmes financiers commenceront à la gangréner.⁵²⁶

Wassermann Jakob : Auteur allemand d'un ouvrage consacré au navigateur espagnol (*La vie de Christophe Colomb*⁵²⁷) dont Gance a fait grand usage au moment de l'écriture de son premier scénario (version de 1936).

Wheeler : L'un des représentants de la Columbus Production et l'homme qui se charge des problèmes juridiques pour la version de 1938 lorsque la Compagnie française de Gestion cinématographique demande des comptes à Gance et aux sociétés de production⁵²⁸.

Ulargui : Homme de cinéma qui détient une petite maison de production, la Ulargui Films. Il est un temps attaché au projet Colomb et Donne des conseils à Gance après que sa tentative de partir en Amérique du Sud échoue. Il a de nombreux contacts au sein du régime de Vichy⁵²⁹.

⁵²⁴ Jean TULARD, *Dictionnaire du cinéma, op. cit.* pp856-857

⁵²⁵ Henry VIGNAUD, *Le Vrai Christophe Colomb, op. cit.*

⁵²⁶ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°27, feuillet 1. Lettre de Abel Gance à Renault-Decker, datée au 4 août 1938

⁵²⁷ Christian DUREAU, *Dictionnaire international des acteurs du cinéma*, Paris, Ed. La Máscara, 2004.

⁵²⁸ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°40, feuillet 1. Lettre de R. Wheeler à la CFGC, datée au 16 mai 1939.

⁵²⁹ Fonds d'archives de la Cinémathèque de Toulouse, Dossier F12-4.26.a, Clé n°60, feuillet 1. Lettre de Mr Ulargui à Jean Davis, datée au 25 février 1942

Bibliographie

Dictionnaires et encyclopédies :

- AUMONT Jacques, MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, A. Colin, 2008
- BOUSSINOT Roger, *L'encyclopédie du cinéma*, Paris, Bordas, 1989 (3^e édition)
- CHEVALLIER Philippe, DE BAECQUE Antoine, *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses universitaires de France, 2012
- DUREAU Christian, *Dictionnaire international des acteurs du cinéma*, Paris, Ed. La Máscara, 2004
- LAMY Jean-Claude, *Dictionnaire mondial des films*, Nouvelle édition, Paris, Larousse, 2009
- PASSEK Jean-Loup, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 2011
- THOMAS Nicholas, VINSON James, *International dictionary of films and filmmakers*, Chicago, St James Press, 1990
- TULARD Jean, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, R.Laffont, 1982
- VIVIANI Christian (sous la direction de), *Dictionnaire mondial du cinéma*, Paris, Larousse, 2011

Histoire culturelle

- ARNOLDY Edouard, ALBERA François, *Pour une histoire culturelle du cinéma : au-devant de « scènes filmées », de « films chantants et parlants » et de comédies musicales », Liège, ED. du CEFAL, 2004*
- BARROT Olivier, CHIRAT Raymond, *La vie culturelle dans la France occupée*, Paris, Gallimard, 2009
- BIMBENET Jérôme, *Film et histoire*, Paris, A. Colin, 2007
- CALLU Agnès, EVENO Patrick et JOLY Hervé (sous la direction de), *Culture et médias sous l'Occupation*, Paris, Ed. du CTHS, 2009
- CORCY-DEBRAY Stéphanie, *La vie culturelle sous l'Occupation*, Paris, Perrin, 2005
- DELAGE Christian, GUIGUENO Vincent, *L'historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004

- DELAGE Christian, DE BAECQUE Antoine, *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Ed. Complexe IHTP, 1998
- GOETSCHER Pascale, LOYER Emmanuelle, *Histoire culturelle de la France : de la Belle Epoque à nos jours*, Paris, A. Colin, 2011
- NOIRIEL Gérard, *Qu'est-ce que l'histoire contemporaine ?*, PARIS, Hachette, 1998
- RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François, *Histoire culturelle de la France : le vingtième siècle*, Paris, Ed du Seuil, 2005
- RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François, *Pour une histoire culturelle*, Paris, Ed. du Seuil, 1997

Histoire du cinéma

- AUMONT Jacques, *Que reste-il du cinéma ?*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2012
- AUMONT Jacques (sous la direction de), *Pour un cinéma comparé : influences et répétitions*, Paris, Cinémathèque française, 1996
- AUMONT Jacques, MARIE Michel, GAUDREAU André, *L'histoire du cinéma, nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989
- CHION Michel, *Le cinéma et ses métiers : [producteur, réalisateur, scénariste, maître d'armes, décorateur...]*, Paris, Bordas, 1990
- DARRÉ Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, Cairn-info [diffusion], 2010
- DE BAECQUE Antoine, *Histoire et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008
- FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993
- GAUDREAU André, MARIE Michel, *Pathé 1900 : fragments d'une filmographie analytique du cinéma des premiers temps*, Sainte-Foy, Paris, Presses de l'Université Laval, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1993
- KUBELKA Peter, SAYAG Alain, HAZAN-BRUNET Nathalie, BRETEAU Gisèle (et al.), *Une histoire du cinéma*, Paris, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Musée national d'art moderne, 1976
- MARTIN Marcel, *Le langage cinématographique*, Paris, Les éditions du cerf, 1985
- GIRAUD Thérèse, *Cinéma et technologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001

-SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma. 3. Le cinéma devient un art (1909-1920). 1. L'avant-guerre*, Paris, Denoël, 1973

-SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma 5, 6 . L'art du muet, 1919-1929*, Paris, Denoël, 1975

Outils et méthodologie

-BRUGUIERE Michel, PINAUD Pierre-François, *Guide du chercheur pour la période 1789-1815, les sources de l'histoire financière et économique*, Genève, Champion, 1992

-BURKE Peter, *New perspectives on historical writing*, Cambridge, Politi Press, 2011

-FERRO Marc, *Analyse de film, analyse de sociétés : une source nouvelle pour l'histoire*, Paris, Hachette, 1976

-LAGNY Michèle, *De l'Histoire du cinéma : méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992

-LOUVET Jean-René, GRUNBLATT Catherine, *Image et histoire*, Paris, Publisud

-SMITH Paul, *The historian and film*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976

-STREET Sarah, *British cinema in documents*, Londres, 2000, Routledge, 1987

Histoire et cinéma en Europe

Histoire globale des pays concernés par le sujet

-DESCOLA Jean, *Histoire d'Espagne : des origines à nos jours*, Paris, Fayard, 1979

-DULPHY Anne, *Histoire de l'Espagne*, Paris, Hatier, 1992

-GALLO Max, STEWART Jean, *Spain under Franco : a history*, London, Allen and Unwin, 1973

-MOUGEL François-Charles, *Une histoire du Royaume-Uni : de 1900 à nos jours*, Paris, Perrin, 2014

-NOURRY Philippe, *Histoire de l'Espagne : des origines à nos jours*, Paris, Tallandier, 2015

-RUEHL Martin, MACHTANS Karolin, *Hitler: films from Germany : history, cinema and politics since 1945*, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2012

Les cinémas européens

- BENET Vicente J, *El cine español : una historia cultural*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós, 2012
- BONDANELLA Peter E, *The Italian cinema Book*, London, British Film Institute, 2014
- BONDANELLA, Peter E., *Italian cinema : from neorealism to the present*, New York and London, Continuum, 2002
- BRUNETTA Gian PIERO, *The History of Italian cinema : a guide to italian Film from its origins to the twenty-first century*, Princeton, Princeton University press, 2009
- CANCIO FERNANDEZ Raúl C, *BOE, cine y franquismo : el derecho administrativo como configurador del cine español durante la dictadura (1939-1975)*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2011
- GOODLIFFE, F.J., *Kemp's Film and television yearbook (international). 1975-76*, London, Kemp's Group Publication, 1976
- GILI Jean A., *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, Paris, H.Veyrier, 1985
- LABANYI Jo, PAVLOVIĆ Tatjana, *A companion to Spanish Cinema*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2013
- LEACH Jim, *Film*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2004
- LIEHM Mira, *Passion and defiance: Film in Italy from 1942 to the present*, Berkeley, University of California Press, 1984
- LOW Rachael, *The History of the British Film*, London Boston, G. Allen and Unwin, 1985
- MARSH Steven, *Popular Spanish film under Franco : comedy and the weakening of the State*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006
- MURPHY Robert, *The British Cinema Book*, London, British Film Institute, 1997
- PILARD Philippe, *Histoire du cinéma britannique*, Paris, Nouveau Monde, 2010
- RICHARDS Jeffrey ; *Films and British national identity : from Dickens to Dad's Army*, Manchester, Manchester University Press, 1997
- ROUSSELET Francis, *Et le cinéma britannique entra en guerre*, Paris, Ed. du cerf, 2009
- SÁNCHEZ-BIOSCA Vicente, BENET Vicente J., VIGNAL Annie, *Les enjeux du cinéma espagnol : de la guerre à la postmodernité*, Paris, L'Harmattan, 2011

-SARGEANT, AMY, *British cinema : a critical history*, London, British Film Institute, 2005

-SOJCHER Frédéric, GILI Jean Antoine, *La kermesse héroïque du cinéma belge*, Paris, Montréal, l'Harmattan, 1999

Notions sur le cinéma européen pendant et après la Seconde Guerre mondiale

-HARROD Mary, MARIANA Liz, TIMOSHKINA Alissa, *The Europeanness of European cinema: identity, meaning, globalisation*, London, I.B. Tauris, 2015

-HOLMES DIANA, SMITH ALISON, *100 years of European cinema: entertainment or ideology*, Manchester, Manchester University Press, 2000

-MAZIERSKA Ewa, *European cinema and intertextuality: history, memory and politics*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011

-NOWELL-SMITH Geoffrey, RICCI Steven, *Hollywood and Europe : economics, culture, national identity 1945-95*, London, British Film Institute, 1998

-SORLIN Pierre, *European cinemas, European societies 1939-1990*, London, Routledge, 1990

L'Amérique et son cinéma

-HAMPTON Benjamin B., *History of the American film industry: from its beginning to 1931*, New York, Dover, 1970

-KLEIN Amanda Ann, *American film cycles: reframing genres, screening social problems, and defining subcultures*, Etats-Unis, University of Texas Press, 2011

-SCHATZ Thomas, HARPOLE Charles, *History of the American cinema. Vol.6, Boom and bust: the American cinema in the 1940s*, New York and London, Charles Scribner Sons, 1997

Histoire du cinéma français dans les années depuis les années 30

-BAECQUE Antoine de, *La Nouvelle Vague : portrait d'une jeunesse*, Paris, Flammarion, 1998

- BAECQUE Antoine de, BOUQUET Stéphane, BURDEAU Emmanuel, *Cinéma 68*, Paris, cahiers du cinéma, 2008
- BENGHOZI Pierre-Jean, DELAGE Christian, CORNU Jean-François, *Une histoire économique du cinéma français, 1895-1995 : regards franco-américains* Paris Montréal, l'Harmattan, 1997
- BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Le cinéma français sous Vichy*, Paris, Ed. Revue du cinéma, Ed. Albatros, 1980
- BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Le cinéma français sous l'occupation : le monde du cinéma français de 1940 à 1946*, Paris, Perrin, 2002
- BESSY Maurice, CHIRAT Raymond, *Histoire du cinéma français : encyclopédie des films*, Paris, Pygmalion, 1995
- BOYER Daniel, *Le cinéma des années 40 : 1939-1950*, Coulommiers, Dualpha éditions, 2005
- CHATEAU René, *Le cinéma français sous l'occupation : 1940-1944*, Paris, La Mémoire du cinéma, 1995
- CHIRAT Raymond, JACOB Gilles, *Le cinéma français des années de guerre*, Suisse et France, 5 continents, 1983
- DARRE Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, Cairn.info (accessible en ligne), 2010
- DOUIN Jean-Luc, *La Nouvelle-Vague : 25 ans après*, Paris, Editions du cerf, 1983
- FAROULT David, Leblanc GERARD, *Mai 68 ou le cinéma en suspens*, Paris, Ed. Syllepse, 1998
- GILLES, Christian, *Le cinéma des années quarante par ceux qui l'ont fait : 1940-1944 interviews exclusives*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 2000
- LANZONI Rémi Fournier, *French cinema : from its beginnings to the present*, New York and London, Continuum, 2002
- MALRAUX André, MOSSUZ-LAVAU Janine, *La politique, la culture : discours, articles, entretiens 1925-1975*, Paris, Gallimard, 1996
- MARIE Michel, *La Nouvelle Vague : une école artistique*, Malakoff, Armand Colin, 2017
- MARY Philippe, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur : socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Seuil, 2006

- MONTEBELLO Fabrice, *Le cinéma en France depuis les années 30*, Paris, Armand Colin, 2005
- SABRIA Jean-Charles, *Cinéma français : les années 50 les longs métrages réalisés de 1950 à 1959*, Paris, Economica, 1988
- SADOUL Georges, *Le cinéma français : 1890-1962*, Paris, Flammarion, 1981
- SICLIER Jacques, *La France de Pétain et son cinéma*, Paris, Ramsay, 1990

Histoire de la France des années 30 jusqu'au Trente Glorieuses

- BAZIN André, NARBONI Jean, *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle vague : 1945-1958*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998
- BURRIN Philippe, *La France à l'heure allemande : 1940-1944*, Paris, Ed. du Seuil, 1997
- CHANIAC Régine, JEZEQUEL Jean-Pierre, *Télévision et cinéma : le désenchantement*, Paris, Nathan Institut national de l'audiovisuel, 1998
- CHIMENES Myriam, *La vie musicale sous Vichy*, Bruxelles, Éd. Complexe, 2001
- CHIRAT Raymond, JACOB Gilles, *Le cinéma français des années 30*, Renens, 5 continents Hatier, 1983
- COINTET Jean-Paul, *Histoire de Vichy*, Paris, Perrin, 2003
- DREYFUS François-Georges, *Histoire de Vichy*, Paris, Ed. de Fallois, 2004
- FAURE Christian, ORY Pascal, *Le projet culturel de Vichy : folklore et révolution nationale 1940-1944*, Lyon, Presses universitaires de Lyon CNRS, Centre régional de publication de Lyon, 1989
- FOULON Charles-Louis, *André Malraux et le rayonnement culturel de la France*, Bruxelles, Ed. Complexe, 2004
- FOURASTIÉ Jean, *Les trente glorieuses ou la révolution invisible*, Paris, Fayard, 1979
- FOURASTIÉ Jean, FOURASTIÉ Jacqueline, *D'une France à une autre : avant et après les Trente Glorieuses*, Paris, Fayard, 1987
- LABORIE Pierre, *L'opinion française sous Vichy*, Paris, Ed. du seuil, 1990
- ORY Pascal, *Villes et culture sous l'Occupation : expériences françaises et perspectives comparées*, Paris, Armand Colin, 2012

- PERLO Nicoletta, CARETTI Paolo, PONTIER Jean-Marie, *Le droit public du cinéma en France et en Italie*, Aix-en-Provence, PUAM, 2012
- POIRRIER Philippe, RIGAUD Jacques, *Les politiques culturelles en France*, Paris, La Documentation Française, 2002
- PREDAL René, *La société française (1914-1945) à travers le cinéma*, Paris, A. Colin, 1972
- RAGACHE Gilles, RAGACHE Jean-Robert, *La vie quotidienne des écrivains et des artistes sous l'occupation 1940-1944*, Paris, Hachette, 1988
- RIOUX Jean-Pierre, *La vie culturelle sous Vichy : [textes présentée à une table ronde organisée par l'Institut d'histoire du temps présent, 20 novembre 1987]*, Bruxelles, Ed. Complexe [diff. Presses universitaires de France], 1990

Histoire de la télévision française

- FILIU Jean-Pierre, JEANNENEY Jean-Noël, *Mai 68 à l'ORTF : une radio-télévision en résistance*, Paris, Nouveau monde éditions, 2008
- GAILLARD Isabelle, FRIDENSON Patrick, *La télévision : histoire d'un objet de consommation, 1945-1985*, Paris, Ed. du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, Institut National de l'Audiovisuel, 2012
- HAMERY Roxane, *La télévision et les arts : soixante années de production*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014
- POELS Géraldine, *Les Trente Glorieuses du téléspectateur : une histoire de la réception télévisuelle des années 1950 aux années 1980*, Bry-sur-Marne, 2015
- RIAHI Karine, FONTAINE Cécile, BOURGEOIS Matthieu, *Les contrats de la production : cinéma et télévision*, Paris, Dixit éd, 2013
- SAUVAGE Monique, VEYRAT-MASSON Isabelle, POELS Géraldine, JEANNENEY Jean-Noël, *Histoire de la télévision française : de 1935 à nos jours*, Paris, nouveau monde éd, 2014

Le cinéma, l'économie et les questions de production

- BENGHOZI Pierre-Jean, MERCILLON Henri, *Le cinéma, entre l'art et l'argent*, Paris, l'Harmattan, 1989
- BONIN Valérie, *L'économie du cinéma-repères et ressources documentaires*, Paris, Collection ressources, 2004
- CRETON Laurent, *Cinéma et marché*, Paris, Armand Colin, 1997
- CRETON Laurent, *Economie du cinéma*, Paris, A.Colin, 2014
- CRETON Laurent, *Le cinéma et l'argent*, Paris, Nathan, 2000
- FOREST Claude, *L'argent du cinéma : introduction à l'économie du septième art*, Saint-Etienne, BelinSUP, 2002
- RIAHI Karine, FONTAINE Cécile, BOURGEOIS Matthieu, *Les contrats de la production : cinéma et télévision*, Paris, Dixit éditions, 2013
- VAILLAND Roger, *Le cinéma et l'envers du cinéma dans les années 30*, Pantin, Temps des cerises, 1999

Producteur et réalisateur

- AUMONT Jacques, *Les théories des cinéastes*, Paris, Armand Collin, 2011
- BINH N.T, MARGOLIN François, SOJCHER Frédéric, *Cinéaste et producteur : un duo infernal ?*, Clamecy, Les ciné-débats, 2010
- BOUSQUET Henri, *De Pathé frères à Pathé Cinéma : catalogue*, Bures-sur-Yvette, H. Bousquet, 1999
- CRETON Laurent, DEHEE Yannick, LAYERIE Sébastien, MOINE Caroline, *Les producteurs : enjeux créatifs, enjeux financiers*, Paris, Nouveau Monde Edition, 2011
- GOODRIDGE Mike, COTTE Olivier, *Métier : réalisateur : quand les maîtres du cinéma se racontent*, Paris, Dunod, 2014
- HENNEBELLE Guy, PREDAL René, HELLIO Jean-Michel, DAUMAN Anatole et al., *Les producteurs français*, Condé-sur-Noireu, Corlet-Télérama, 1998
- KERMABON Jacques, *Pathé, premier empire du cinéma*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994
- SCHAPIRA Catherine, MARIE Michel et al., *La firme Pathé Frères, 1896-1914*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2004

Abel Gance

- BESSIERES Irène, GILI Jean-Antoine, *Histoire du cinéma : problématiques des sources*, Paris, 2004, Institut National d'Histoire de l'Art, Maisons des sciences de l'Homme, Université de Paris I (PP 151/162)
- DARIA Sophie, *Abel Gance, hier et demain*, Paris, Genève, éd La Palatine, 1959
- ICART Roger, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, Lausanne, Éd. L'Âge d'homme, 1983
- IONASCU Michel, *Cheminots et cinéma : la représentation d'un groupe social dans le cinéma et l'audiovisuel français*, Paris, L'Harmattan, 2001
- LUSCHER Aurore, *Les gaz mortels Abel Gance 1916, mémoire, Version II Dans les brumes de l'historiographie : problèmes de légitimation et culture de guerre*, Université de Lausanne, session de septembre 2009
- KAPLAN Nelly, GANCE Abel, *Le Sunlight d'Austerlitz*, Paris, Plon, 1960
- VERAY Laurent, GAUTHIER Christophe et al., *Abel Gance, nouveaux regards*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2000

Comprendre l'invisible, raconter l'inachèvement

L'art : nid de l'invisible

- AUMONT Jacques, *L'œil interminable : cinéma et peinture*, Paris, Nouvelle éd., 1995
- BIRO Yvette, *Le temps au cinéma*, Lyon , Aléas, 2007
- BONFAND Alain, *Le cinéma saturé*, Paris, Presses universitaires de France, 2007
- BUDOR Dominique, FERRARIS Denis, *Objets inachevés de l'écriture*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001
- CHATEAU Dominique, *Cinéma et philosophie*, Paris, A. Colin, 2005
- GALLIX François, PAREY Armelle, ROBLIN Isabelle, *L'inachevé ou l'ère des possibles dans la littérature anglophone : récits ouverts et incomplets*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2014
- GREEN André, *Révélation de l'inachèvement : à propos du carton de Londres de Léonard de Vinci*, Paris, Flammarion, 1992
- MARTIN Marie (sous la direction de), *Cinéma, littérature : projections*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015

-RIVARA Annie, LAVOREL Guy, *L'œuvre inachevée*, actes du colloque international, 11 et 12 décembre, Lyon, CEDIC, 1999

-SANTOS John Phillip, *Places left unfinished at the time of creation: [a memoir]*, New York, Penguin Books, 2000

Analyse de l'inachèvement au cinéma

-AGEL Henri, *L'incertitude : une constante, de la littérature au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 1996

-CARRIERE Jean-Claude, *Le film qu'on ne voit pas*, Paris, Plon, 1996

-CASTLE Alison, *Stanley Kubrick's Napoleon: the greatest movie never made*, Köln, Taschen, 2011

-JANICOT Christian, *Anthologie du cinéma invisible*, Paris, ARTE ed., 1995

-SOLOMON Charles, KORNMANN Serge, *Les inconnus de Disney, cinquante ans de projets de films inachevés enfin dévoilés*, Paris, Dreamland éd, 1996

-TRUFFAUT François, VASSAL Jean, CHARENSOL Georges, AYFRE Amédée, *Cinéma univers de l'absence*, Toulouse-Paris, Presses Universitaires de France, 1960

Chez les autres réalisateurs

-BOCQUET José-Louis, GODIN Marc, LACASSIN Francis et al., *Clouzot cinéaste*, Paris, La Table Ronde, 2011

-ISHAGHPOUR Youssef, *Orson Welles cinéaste : une caméra visible*, Paris, Editions de la Différence, 2005

-LARERE Odile, *De l'imaginaire au cinéma : « Violence et passion » de Luchino Visconti*, Paris, Editions Albatros, 1980

-TARKOVSKI Andreï Arsenievitch, KICHILOV Anne, BRANTES Charles H. de, TARKOVSKAIA Larissa, *Le temps scellé : de « l'Enfance d'Ivan »*, Paris, P.Rey, 2014

L'inachèvement chez Gance

-MARTIN Jeanne-Marie, *Portraits de résistants*, Paris, Librio, 2015

-MOURIER Georges, *Le pictographe d'Abel Gance*, mémoire de maîtrise en études cinématographiques, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1987

-SENE Xavier, *La divine tragédie, projet de film d'Abel Gance*, Thèse, Ecole nationale des Chartes, Paris, 2003

Giselle

-AUBENAS Jacqueline (sous la direction de), *Filmer la danse*, Bruxelles, Ministère de la communauté française, 2006

-AUMONT Jacques (sous la direction de), *La différence des sexes est-elle visible ?*, Paris, Cinémathèque française, 2000

-BEAUMONT Cyril W., *The ballet called Giselle*, London, C. W. Beaumont, 1944

-BLANDIN Claire, MEADEL Cécile, *La cause des femmes*, Paris, Nouveau Monde, 2009

-CABALLERO WANGUEMERT María, *Mujeres de cine*, Madrid, Biblioteca nueva, 2011

-CALLE-GRUBER Mireille, CIXOUS Hélène, *Au théâtre, au cinéma, au féminin*, Paris, Budapest, L'Harmattan, 2001

-BILAT Loïse, HAVER Gianni, *Le héros était une femme : le genre de l'aventure*, Lausanne, Ed. Antipodes, 2011

-CASERO Garcia, *La España que bailó con Franco : coros y danzas de la sección femenina*, Madrid, Editorial Nuevas Estructuras, 2000

-HASKELL Molly, *La femme à l'écran : de Garbo à Jane Fonda*, Paris, Seghers, 1977

-LAVAUD Martine, *Théophile Gautier : militant du romantisme*, Paris, H. Champion, 2001

-SENNINGER Claude-Marie, *Théophile Gautier : une vie, une œuvre*, Paris, SEDES, 1994

-MICHELI-RECHTMANN Vannina, MOSCOVITZ Jean-Jacques, *Du cinéma à la psychanalyse, le féminin interrogé*, Toulouse, Erès, 2013

-UBERSFELD Anne, *Théophile Gautier*, Paris, Stock, 1992

Christophe Colomb

-AMRAN Rica, *Entre la Péninsule ibérique et l'Amérique : cinq-centième anniversaire de la mort de Christophe Colomb [actes des journées d'études, Amiens, 16 octobre 2006]*, Paris, Indigo, 2007

- BEAUMONT Jacques, FRANCO Cathy, COSTA Giampetro, BALDANZI Alessandro, *Christophe Colomb*, Paris, Fleurus, 2014
- COLOMB Christophe, *La découverte de l'Amérique. 1. Journal de bords et autres écrits*, Paris, La découverte, 2002
- CROUZET Denis, *Christophe COLOMB, héraut de l'Apocalypse*, Paris, Ed. Payot & Rivages, 2006
- MACNAB Geoffrey, *J. Arthur Rank and the British Film Industry*, London and New York, Routledge, 1993
- MANN Charles C., BORASO Marina, *1493 : comment la découverte de l'Amérique a transformé le monde*, Paris, Albin Michel, 2013
- VIGNAUD HENRY, *Le vrai Christophe Colomb et la légende*, Paris, A. Picard, 1921
- WASSERMANN Jakob, *La vie de Christophe Colomb*, Paris, Lib. Gallimard, 1930