

Trabajo Fin de Grado

ÉTUDE SUR LES TECHNIQUES CINÉMATOGRAPHIQUES DANS *NAPOLÉON*

(1927) D'ABEL GANCE

A study about the cinematographic techniques in
Abel Gance's Napoleon (1927).

Autor/es

Cristina Romero Colón

Director/es

Antonio Ansón

Facultad de Filosofía y Letras

Julio 2019

TABLE DE MATIÈRES

| | |
|---|----|
| TABLE DE MATIÈRES | 2 |
| INTRODUCTION | 3 |
| 1. L'INFLUENCE DES ARTS DANS LE CINEMA AUTOUR 1927 | 5 |
| 1.1. Considérations historiques | 5 |
| 1.2. Considérations artistiques | 6 |
| 1.2.1. Le Cubisme..... | 6 |
| 1.2.2. Le Futurisme..... | 7 |
| 1.2.3. Le Surréalisme..... | 7 |
| 2. L'ARRIVÉE DE NAPOLÉON | 11 |
| 2.1. Le contexte historique et politique où Napoléon arrive. | 11 |
| 2.2. Un film historique. | 11 |
| 2.3. Napoléon comme projet irréalisable. | 13 |
| 2.3.1. La durée du film. | 13 |
| 2.3.2. Le son. | 13 |
| 3. LE MONTAGE | 16 |
| 3.1. La succession des images. | 16 |
| 3.2. Les différents plans. | 17 |
| 3.2.1. La vue panoramique..... | 17 |
| 3.2.2. Le premier plan..... | 18 |
| 3.2.3. La combinaison de plusieurs plans. | 18 |
| 3.3. La couleur du film..... | 19 |
| 3.4. Le rôle du spectateur dans le montage. | 20 |
| 3.4.1. Le spectateur dans l'action. | 20 |
| 3.4.2. Les images qui exigent une analyse du spectateur. | 21 |
| 3.5. La réalité dans la fiction. | 23 |
| 4. RÉCEPTION DU FILM. | 24 |
| 4.1. Les problèmes avant la première. | 24 |
| 4.2. La vision trop politique. | 24 |
| 4.3. La vision de Gance. | 25 |
| CONCLUSION | 27 |
| BIBLIOGRAPHIE : | 29 |

INTRODUCTION

Le cinéma occupe une place privilégiée dans l'Histoire de l'art, ainsi que dans la société contemporaine. Nous allons essayer de montrer comment un film est construit d'un point de vue formel, afin de comprendre comment nous, en tant que spectateurs, percevons les images qui constituent la narration cinématographique.

Comme Martin Barnier et Jullier Laurent expliquent dans leur *Brève histoire du cinéma*, un film est un ensemble d'images qui sont proches les unes des autres et qui réussissent à bouger. Ce mécanisme logique appartient d'une manière innée aux êtres humains (Barnier et Jullier, 2017 : 20).

À l'origine, la sortie au cinéma était considérée une pratique sociale : tout le monde allait aux *vues animées* en 1895 (Barnier et Jullier, 2017 : 40-41) et les salles de cinéma s'organisaient à travers des locations des salles temporairement. Ces lieux étaient plus ou moins raffinés. La compagnie Lumière, par exemple, a loué une salle dans une des rues principales de Lyon en 1896 (Barnier et Jullier, 2017 : 48).

La croyance que les Lumière ont créé le cinéma le 28 décembre 1895 a été répandue pendant longtemps mais, en réalité, ce qu'ils ont fait ce jour-là a été « la première projection payante d'images photographiques animées fixées sur pellicule unique » (Barnier et Jullier, 2017 : 18). De la même façon, il est faux le mythe que les metteurs en scène d'Hollywood font croire au public à propos des nouvelles techniques de montage que personne n'avait pas fait préalablement. Ces techniques proviennent déjà depuis les premières années du cinéma, mais surtout des années 20 et 30. Le montage sert à transporter le spectateur à un autre espace et lieu. C'est ainsi que l'on passe d'un monde réel au monde « décrit par les images sur l'écran » (Barnier et Jullier, 2017 : 76-78).

Abel Gance (1889-1981) est un des pionniers du cinéma qui vient de la génération des Lumière. Le metteur en scène réunit toutes les techniques possibles pour créer en 1927, *Napoléon, vu par Abel Gance*. Gance fait deux autres versions de son propre film : *Napoléon, vu et entendu par Abel Gance* (1934), qui est déjà une version sonore, et *Bonaparte et la révolution* (1971). En 1981, Francis Ford Coppola fait une réédition du film, dont la musique est introduite par son père, Carmine Coppola. Dans cette version, Coppola supprime les scènes les plus romantiques entre Napoléon et Joséphine

et sa servante Violine (Verstraten, 2012 : 56). Néanmoins, Gance a dû confronter les difficultés économiques et les critiques de son film. La reconnaissance à sa carrière professionnelle arrive en 1974, avec le premier Grand Prix national de cinéma, et en 1981, avec le César d'honneur (Allociné 2019).

Il ne faut pas arriver jusqu'au XXI^{ème} siècle pour trouver des films qui réunissent des techniques cinématographiques révolutionnaires. Cette œuvre de 1927 d'Abel Gance réunit des techniques cinématographiques qui vont se répéter tout au long de l'histoire. Malgré les problèmes et les critiques que *Napoléon* a obtenus, Abel Gance a toujours défendu son *Napoléon* et les innovations à l'histoire du cinéma sont indéniables.

1. L'INFLUENCE DES ARTS DANS LE CINEMA AUTOUR 1927.

Les événements qui ont eu lieu en Europe entre 1914 et 1918 vont créer une ambiance parfaite pour que les films reçoivent l'influence venue d'ailleurs, comme l'Italie. L'utilisation des personnages historiques aide à la reconstruction de la morale du peuple, dévasté par la Grande Guerre. De cette manière, on trouve le cubisme, le futurisme, le dadaïsme, l'impressionnisme français et l'expressionnisme allemand ainsi que le formalisme russe et le surréalisme.

1.1. Considérations historiques

Les grands mouvements artistiques qui vont influencer le cinéma apparaissent autour la Première Guerre Mondiale (1914-1918). La Grande Guerre achevée en 1918, la France doit faire face aux conséquences. Après cette expérience douloureuse et destructrice, elle doit reconstruire la Nation avec tous les problèmes que la guerre lui avait apportés.

La France trouve un problème démographique grave parce que le nombre de français morts augmente jusqu'au 1.385.000, selon les données apportés par le sous-secrétariat de l'État. Cependant, il faut faire référence aussi aux soldats mutilés de guerre qui font élargir le numéro. On pense qu'il y a eu autour 39.000 personnes qui ont été blessées. En plus, la population a vieilli parce que ce sont les jeunes qui sont allés à la guerre.

Vu ces chiffres, le gouvernement propose deux solutions. La première, c'est une politique nataliste. Il s'agit d'encourager les familles à avoir plus d'enfants. Toutefois, le gouvernement décide de créer une nouvelle loi en 1920 : c'est la pénalisation de l'avortement. La seconde solution proposée est l'arrivée massive des immigrants pour devenir de cette façon « le premier pays d'immigration du monde, devant les États-Unis » (Histoire pour tous, 2019). La plupart des immigrants arrivent de la Pologne, de l'Italie et du Portugal (Histoire pour tous, 2019). En effet, l'arrivée des gens d'autres cultures enrichit la culture propre aussi, comme le cas du futurisme, qui sera apporté par les immigrants de l'Italie. Cette ouverture à d'autres cultures va provoquer que le

cinéma reçoit une grande influence des mouvements étrangers qui vont se développer à la fin, en France.

C'est ainsi qu'on arrive aux années 20 et les Français retrouvent un nouveau divertissement à travers la culture. Peu à peu, la France améliore du point de vue économique grâce au plan américain d'investissement. La Guerre avait détruit les Français psychologiquement mais aussi du point de vue économique. C'est pour cela qu'ils ont envie de retrouver le goût de vivre après cette période de rudesse. Cette période où l'on cherche le bonheur sera connue populairement comme *les années folles*. À partir de 1920, les nouveautés du cinéma, de la radio, de la musique (en particulier du jazz) vont augmenter (Futura sciences, 2019).

« Les années folles étaient avant tout un véritable phénomène culturel, marqué par la créativité et l'exubérance » (Art Twenty, 2019). Ce renouvellement de la culture va se développer autour la capitale, Paris, mais particulièrement, ce sera le quartier de Montparnasse. C'est ici où les artistes, considérés bohèmes, vont se réunir. Ce sont ces artistes qui vont développer de nouveaux mouvements antistatiques, comme c'est le cas du surréalisme (Art Twenty, 2019).

1.2.Considérations artistiques

Le cinéma va réunir tous les éléments de base qui vont se répéter dans d'autres domaines comme la littérature (Ansón, 1994 : 91). C'est à partir du cinéma qu'on peut mieux comprendre les mouvements artistiques qui vont se produire autour le XX^{ème} siècle. La plupart de ces mouvements arrivent en France à cause des raisons historiques. Pendant le XX^{ème} siècle, on apporte l'appareil cinématographique et des objets. Le mélange de l'art avec l'influence de l'art du Bauhaus¹ deviennent l'élément clé pour les décors et les objets, apportés par les Cubistes (Ansón, 1994 : 48).

1.2.1. Le Cubisme.

Le Cubisme est un mouvement artistique qui commence à partir de 1908 et qui comprend plusieurs phases, parmi lesquelles on trouve le Cubisme cézannien (compris entre 1908 et 1910), le Cubisme analytique (qui se développe jusqu'à 1912) et le

¹ L'art du Bauhaus est une école de l'Allemagne née autour la période de la République de Weimar. Elle rêve « de réformer l'enseignement pour mettre en œuvre des idées révolutionnaires » (Culture & Sens, 2010).

Cubisme synthétique (qui correspond à la dernière étape du Cubisme). Le mouvement cubiste devient une des premières influences que le cinéma reçoit. Il est héritier de Cézanne et des arts primitifs, c'est-à-dire, il réunit une image qui dépasse le réel (Morisset, 2007). C'est ainsi que le cinéma va découvrir la décomposition. Dans les films, on va trouver plusieurs plans, comme dans la peinture cubiste.

Par contre, il existe une polémique sur l'influence de ce mouvement dans le cinéma. Berenice Rose croit que c'est le cinéma le premier en réaliser ces jeux de plans dont les cubistes se sont inspirés après. En fait, le peintre cubiste Picasso (1881-1973) fréquentait les salles de cinéma et il commence à pratiquer la photographie pour « construire le mouvement ou le changement » (Albera, 2008). C'est ainsi qu'il va développer un intérêt pour la mécanique qui va se refléter dans ses œuvres artistiques comme la répétition, le démembrement du corps et les figures prismatiques (Albera, 2008).

1.2.2. Le Futurisme.

Le Futurisme se constitue pour la première fois en 1909 avec le premier *Manifeste du futurisme* signé par Filippo Marinetti (1876-1944) en 1909 aussi. Même si sa naissance se produit dans la période antérieure à la Première Guerre Mondiale, elle s'étend jusqu'à la montée du fascisme italien au pouvoir autour 1920. Ce mouvement artistique propose de changer le monde et ils voient la guerre comme une façon de refaire le monde. Le futurisme est considéré un mouvement dynamique parce qu'il va se concentrer autour les machines, la vitesse et la décomposition du mouvement ainsi que sa représentation. Ces caractéristiques sont partagées avec le Cubisme. Donc, ce mouvement artistique va avoir des conséquences dans le cinéma où l'on peut apercevoir le mouvement des chevaux, par exemple (Gance, 1927 : 18 :58). Avant, les mouvements se percevaient à travers l'intuition (Histoire de l'art, 2019). C'est à travers le futurisme que le cinéma et les techniques de montage vont se développer.

1.2.3. Le Surréalisme.

Le surréalisme est un mouvement artistique qui partage ses origines avec le mouvement du dadaïsme. C'est André Breton (1896-1966) qui va définir ce nouvel art en 1924. Le surréalisme, comme tous les autres mouvements d'avant-garde, va rompre avec la tradition qui le précède. L'exploitation du rêve, le refus de la logique et les jeux

sur le hasard et l'instinct sont quelques caractéristiques du surréalisme. Ils considèrent que ce mouvement est « un outil expérimental de connaissance du monde » (Espace Français, 2019). Le grand développement du surréalisme dans le cinéma se produit à partir 1928 avec *La Caracola y el cérego* de Germaine Dulac. Néanmoins, ce sera Luis Buñuel (1900-1983) qui va devenir un des chefs-de file du surréalisme, surtout à partir de son film *Un Chien andalou* (1929). Ce que le surréalisme essaie de faire est présenter au spectateur la partie inconsciente des êtres humains, c'est-à-dire, les rêves (Hisour, 2019).

Abel Gance reçoit l'héritage du surréalisme. Il introduit les rêves et les visions dans son histoire de Napoléon. Cette présentation des rêves se trouve à deux reprises notables. Un moment clé de cette représentation se trouve avant partir à la bataille. Napoléon entre dans la Convention et il imagine qu'il parle aux Français et aux députés et, voire, il s'adresse à Danton parmi d'autres morts à ce moment-là (Gance, 1927 : 3 :19 :42). Le surréalisme se voit aussi lorsque Napoléon se trouve en bataille et le spectateur regarde les désirs de cet homme : à gauche, on montre Joséphine et, à droite, c'est la bataille (Gance, 1927 : 3 :47 :43).

« Antonin Artaud² explica la necesidad de los objetos en el arte cinematográfico como fuente primera, componente inmediato de significación, y plantea los vínculos entre la explotación de las posibilidades de la imagen y la naturaleza objetiva como fuente que proporciona la materia necesaria para la retórica del film » (Ansón, 1994 : 51).

Le surréalisme utilise aussi des métaphores pour exprimer ses pensées. C'est ainsi que nature et image sont liés. Abel Gance montre cette image du surréalisme de la nature dans la scène de l'orage dans la mer. La tempête est une manifestation violente qui montre la souffrance de Napoléon et la violence qu'il y a dans la Convention (Gance, 1927 : 1 :08 :16).

Lié au surréalisme et au cubisme, on trouve deux autres techniques artistiques : l'insert et les papiers collés. Ce dernier appartient plutôt au mouvement cubiste. Il s'agit de prendre un objet de la réalité et le mettre dans le domaine de l'imaginaire (Ansón, 1994 : 56). Peu à peu, les papiers collés s'utilisent pour l'expression de l'espace et l'on commence à superposer les plans (Historia del Arte, 2019). Non seulement les papiers collés mais aussi les collages ont des conséquences dans le cinéma. Un film se

² Antonin Artaud (1896-1948) est un essayiste, écrivain, poète, acteur et dessinateur. Il explique sa vision du théâtre à partir des sources surréalistes (Linternaute, 2019).

développe grâce à la fragmentation et la construction à travers les montages. Donc, on pourrait dire que le cinéma se construit grâce à ces techniques surréalistes. Toutefois, les papiers collés servent à faire un film plus économique (Gimenez Vaquero et Garcia Lopez, 2019).

Peut-être, c'est pour cela que le metteur en scène français utilise des plans qu'il a déjà montré au spectateur lors de la rencontre de Napoléon avec Joséphine. Il s'agit d'une sorte de *flashback* parce qu'Abel Gance utilise des images de la première rencontre (Gance, 1927 : 2 :50 :47). Il pourrait avoir montré un autre souvenir de tous les deux que le spectateur ne connaît pas ou une autre image reconnaissable d'une rencontre du couple.

L'insert suit la ligne commencé par les papiers collés : « El insert hace referencia a un núcleo de contenidos que ha sido abstraído e impreso de nuevo, al igual que sucede en la pintura con el papier collé (...) » (Ansón, 1994 : 59). Au cinéma, cette technique surréaliste s'utilise pour les premiers plans d'une partie d'un objet. De cette manière, on souligne cette partie pour le déroulement de la scène (Romain, 2019).

Dans *Napoléon*, cette influence pourrait se voir lors de l'image de l'aigle. On montre cette image à plusieurs reprises. Elle a le pouvoir d'évouer l'Empire (Gance, 1927 : 17 :09).

Cependant, dans l'histoire du cinéma, on trouve autour 1918, ce qu'on considère comme le premier mouvement théorique, l'Impressionnisme français. C'est ce mouvement qui introduit le concept de *photogénie* (Verstraten, 2012 : 51).

« (...) film images should not just reproduce things from reality, but they have to present familiar objects in a totally fresh way so that the spectator can « experience a certain otherness about the content » » (Verstraten, 2012 : 51).

C'est ainsi qu'on utilise l'oeil humain. Il s'agit donc d'une perspective qui change souvent et qui montre plusieurs expériences des personnages. La photogénie est à la fin un effet optique qui joue avec des appareils optiques pour faire des techniques telles que le slow-motion, le fast-motion, les images flous, les superpositions, parmi d'autres techniques (Verstraten, 2012 : 52).

L'usage de ces avant-gardes permet aux metteurs en scène de faire toute sorte de figures visuelles parce que l'on peut montrer sans aucun problème la subjectivité. Dans le cinéma, on trouve celui allemand, Expressionniste ; celui français, Impressionniste ; et celui soviétique, Formaliste. Les personnages souffrent des hallucinations. On trouve

des films comme *Le dernier des hommes* (1924), *La Chute de la maison Usher* (1924) ou *Enthousiasme !* (1930). Tous les pays du monde essaient de refléter les nouveaux mouvements artistiques, surtout dans le cinéma (Barnier et Jullier, 2017 : 139).

2. L'ARRIVÉE DE NAPOLEÓN

Napoléon d'Abel Gance reproduit l'histoire de l'Empereur jusqu'à la campagne de l'Italie. Le scénario s'accorde très étroitement avec l'Histoire que l'on a toujours racontée. Cependant, le film a eu des difficultés : sa durée était considérée trop longue et en plus, c'est à cause du son principalement, qu'ils ont dû faire plusieurs versions.

2.1. Le contexte historique et politique où *Napoléon* arrive.

« The film belongs to a newly developing genre of the historical reconstruction film which in France had only come into existence after the first World War » (Verstraten, 2012 : 50). C'est dans ce contexte politico-historique que le film s'insère. La Grande Guerre avait apporté des conséquences dévastatrices pour l'identité nationale française. On essaie de faire des films pour essayer de dépasser le sentiment de défaite que les français ressentaient (Verstraten, 2012 : 51). C'est pour cette raison qu'Abel Gance va utiliser la grande figure de Napoléon dans la Révolution Française (1789). « In the eyes of Gance, Napoléon was first of all a tragic figure, who had sacrificed his peace of mind, his happiness and future for a greater cause » (Verstraten, 2012 : 55).

Néanmoins, cette idée où l'on prend une figure historique n'est pas une innovation de Gance mais des metteurs en scène italiens. Autour 1910, ils l'utilisent pour essayer d'attirer la classe moyenne (Verstraten, 2012 : 50). « In addition to cinematic adaptations of classic novels and plays, biblical and historical subjects became a logical option to show off the cinema as a magnificent medium, worthy of awe » (Verstraten, 2012 : 50).

2.2. Un film historique.

Napoléon d'Abel Gance prend la figure de la Révolution Française et du futur Empereur du point de vue de l'historien (Bosséno, 2001 : 2). C'est pour cette raison que le metteur en scène doit faire coïncider l'Histoire et le scénario du film. Il doit prendre notes et s'informer bien. C'est pour cette raison que Gance prépare beaucoup de scénarios. À la fin, son travail devient un exemple d' « accumulation, rajouts,

sédimentation » (Bosséno, 2001 : 2). C'est ainsi qu'il devient d'une certaine façon un historien.

Napoléon Bonaparte (1769-1821) a une enfance difficile lorsqu'il étudie à l'école d'Autun (en Bourgogne) et à Brienne (dans l'Aube). Abel Gance montre cette difficulté lorsque la bataille de boules de neige et la libération qui se produit plus tard de la part de ses camarades (Gance, 1927 : 17 :36). Puisque Napoléon provient de la Corse, il devient la cible de toutes les moqueries (Napoléon.org, 2018).

Il se produit la Révolution Française et l'abolition des privilèges en 1789 (Napoléon.org, 2018). De cette manière, Gance montre l'Assemblée des Cordeliers (Gance, 1927 : 23 :54) mais aussi les premiers révolutionnaires considérés comme importants par Gance : Robespierre, Marat et Danton (Gance, 1927 : 26 :46).

Lorsque Napoléon revient à Ajaccio (en Corse) après devenir officier, il commence sa vie politique. Comme dans le film, il s'oppose à Pascal Paoli (1725-1807) et à l'idée que la Corse soit indépendante. Cette idée était soutenue par les Anglais, qui deviennent un ennemi de Napoléon. À partir de ce moment, Napoléon considère que la Corse va se vendre aux Anglais (Gance, 1927 : 49 : 32).

En 1793, Napoléon ainsi que sa famille vont être poursuivis et finalement ils quittent la Corse (Gance, 1927 : 1 :01 :19) (Napoléon.org 2018). En même temps, c'est la période de la Terreur qui se développe en France. C'est pour cette raison que l'on montre la célèbre scène de la « double tempête » (Gance, 1927 : 1 :09 :09).

Le spectateur va regarder l'évolution de Napoléon dès ce moment jusqu'à la Première Campagne d'Italie en 1796. C'est dans ce moment où Napoléon va pouvoir démontrer les stratégies qu'il avait développées préalablement : « cerner le point faible de l'adversaire, se déplacer rapidement et attaquer par surprise pour prendre un avantage psychologique » (Napoléon.org, 2018). Cette bataille en Italie va finir non seulement avec la victoire de Napoléon mais aussi avec l'image de cet homme considéré comme un héros (Napoléon.org, 2018). C'est pour cette dernière raison qu'il se montre dans le film entre les nuages tandis qu'il regarde à l'horizon (Gance, 1927 : 3 :38 :00).

2.3. Napoléon comme projet irréalisable.

2.3.1. La durée du film.

À l'origine, *Napoléon* d'Abel Gance était un objectif invraisemblable. Il voulait reproduire la vie de Napoléon en six épisodes, même si à la fin, on en a fait huit. Raconter toute la vie de Napoléon dans un film devient un problème pour Abel Gance parce qu'il s'agit d'une œuvre infinie. C'était une œuvre sans limites dans un univers, le cinématographique, « en perpétuelle expansion » (Bosséno, 2001 : 1-2) : « (...) Gance's attempt to create a historical biopic and his ambition to delineate a new aesthetics of cinema » (Verstraten, 2012 : 48).

C'est pour cela que le metteur en scène doit réduire son ambition de raconter toute une vie. C'est ainsi qu'il décide de quitter le parcours de sa vie et réaliser ce *film fleuve* des premières trente années de Napoléon. Pour arriver à ce résumé de sa vie, le metteur en scène français doit rédiger plusieurs scénarios et réduire son ambition première.

Finalement, il réussit à un film historique mais aussi politique, ce qui va provoquer des critiques. Ce problème de Gance n'est pas isolé dans ce film parce que, déjà dans *J'accuse* (1937), il a dû faire une synthèse de las versions de ce même film, celles de 1919 et 1922. En fait, *Napoléon* n'est pas la seule version qu'il va faire. On trouve deux nouvelles en 1935 et en 1971 où il va mettre en pratique des nouvelles techniques audiovisuelles, comme le son (Bosséno, 2001 : 2). Le résultat final de l'œuvre audiovisuelle de Gance est une œuvre d'art qui suit l'idée que le cinéma est *la musique de la lumière* (Verstraten, 2012 : 48).

2.3.2. Le son.

Un autre problème de ce projet irréalisable est le son. « El cine sonoro nace en 1927 con la película *El cantante de jazz*, utilizando un tocadiscos sincronizado con el proyector de las imágenes » (Rodríguez Blanco, Galende García et Cueto Llamas, 2008 : 60). Cependant, c'est autour les années 30, où l'utilisation du son se généralise pour s'éloigner du théâtre finalement. Ce changement du cinéma muet au cinéma sonore a des conséquences chez les acteurs parce qu'ils doivent entraîner la voix. En plus, « les professionnels doivent trouver de nouvelles solutions techniques et artistiques » mais aussi « les spectateurs doivent apprendre à se taire pour écouter ces nouveaux sons » (Barnier et Jullier, 2017 : 130-131).

Les voix des acteurs n'étaient pas toujours bonnes et donc, ils devaient abandonner le cinéma. C'est ainsi qu'à la fin, on va développer une nouvelle technique, *le playback*, qui se trouve surtout dans le cinéma musical (Rodriguez Blanco, Galende García et Cueto Llamas, 2008 : 60). Cette technique sonore a plusieurs fonctions : premièrement, elle sert à créer une ambiance temporelle et de l'espace ; après, elle s'utilise pour l'accélération du rythme du film ; et finalement, elle sert à attribuer à chaque personnage ce qu'on appelle un *leitmotiv* (Colomé et Maestro, 2008). Le leitmotiv devient un outil artistique associé à un contenu déterminé mais qui se répète tout au long le film (UPN, 2016).

Le son dans *Napoléon* n'arrive pas jusqu'à la version de 1935. La musique que l'on entend est *la Marseillaise*, un élément originaire de la Révolution Française. Le spectateur associe cette musique à cette période révolutionnaire.

Dans cette nouvelle version de 1935, Gance introduit le procédé de *la perspective sonore*. Vu la limitation du budget, il ne pouvait pas utiliser un autre enregistrement (Bosséno, 2001 : 3).

Cette version sonore qualifiée de mauvaise frappe aujourd'hui parce que c'est autour 1930 que l'on trouve l'Âge d'Or du cinéma musical (Rodriguez Blanco, Galende García et Cueto Llamas, 2008 : 64), donc en 1935, Abel Gance aurait pu faire une bonne version sonore. Cependant, c'est vrai que dans cette version des années 30, l'hymne de la France s'utilise comme un leitmotiv et donc il apparaît à plusieurs reprises. En fin, il ne faut pas oublier que Gance avait essayé d'introduire les nouvelles techniques.

La voix autour les années 30 avait un rôle informatif grâce aux textes qu'il y a sur l'écran. Le spectateur a besoin de ces renseignements pour bien comprendre le film. C'est une façon de mettre le son en image (Barnier et Jullier, 2017 : 156-157). C'est un élément très utilisé dans *Napoléon*. On utilise les titres pour introduire la scène qui va se dérouler. Les titres sont en anglais : « During the memorable winter of 1781 when the snow was heaped up in the courtyard of Brienne College » (Gance, 1927 : 02: 33).

Gance avait essayé de faire des versions sonores de cette œuvre qui, à l'origine, n'avait pas de son. Néanmoins, les versions de 1935, *Napoléon Bonaparte*, et de 1971, *Bonaparte et la Révolution*, étaient très mauvaises. Le son ne s'accordait pas avec ce qui se passait dans la scène. C'est pour cela qu'on a encouragé à des cinéastes de nos jours à reconstruire le film original d'Abel Gance (Verstraten, 2012 : 55-56). On trouve le cas du critique de cinéma et metteur en scène anglais, Kevin Brownlow (1938-)

(IMDb, 2019). La problématique que Gance a eue avec le son a provoqué des critiques postérieures (Verstraten, 2012 : 61) car il était capable de refaire un film avec des nouvelles techniques développées.

3. LE MONTAGE

Les montages dans les films sont un outil pour faire passer d'une scène à une autre. Cependant, ils ont d'autres utilisations comme suggérer une sensation au spectateur et parfois, ils exigent une analyse du spectateur. De cette manière, les techniques deviennent un nouvel élément du film.

3.1. La succession des images.

À partir de l'invention du cinéma en 1895, les plans vont essayer de créer des sensations chez le spectateur. La *clausule* est la façon d'accorder deux images (appelées A et B) qui se succèdent. La seconde image sert à expliquer au spectateur le sens de la première image (Barnier et Jullier, 2017 : 53). On peut établir une relation de cause et conséquence dans ces images car notre cerveau fonctionne de cette manière : pour nous, une seconde image est la conséquence de la première.

Ce type de montage se trouve dans tous les films. *Napoléon* est en fait une succession continue d'images. Cette relation de cause-conséquence se voit tout au long le film.

Le découpage en épisodes est une façon de créer un suspense à la fin d'un film. Cette technique n'est pas du siècle actuel mais il provient des premières années du cinéma, particulièrement de 1907. Cette technique se développe surtout dans le film, aussi considéré série, *Fantômas* (1913) de Feuillade (Barnier et Jullier, 2017 : 64).

Napoléon même est un film qui a été pensé au début comme une série. En fait, on peut distinguer dans le film plusieurs épisodes. Comme le spectateur doit parcourir la vie de Napoléon, il faut faire des sautes dans le temps. C'est ainsi que l'on marque les différentes étapes. Ces étapes constituent, à la fin, des épisodes. Néanmoins, ce n'est pas seulement la vie de Napoléon ce qu'on présente dans le film mais aussi l'évolution de la Révolution Française. Les épisodes ont donc deux fonctions : marquer la vie du général et marquer l'Histoire.

Napoléon paraît par première fois en 1927 mais il avance déjà quelques techniques qui vont être plus développées dans les années suivantes, surtout dans *L'Argent* (1928) de de L'Herbier. C'est le cas d'un autre type de succession d'images : *le déplacement de caméra*.

« Ils sont utilisés pour l'effet qu'ils provoquent sur le spectateur, et pas forcément pour s'accorder aux déplacements des acteurs. (...) La plupart de ces mouvements visent à nous faire épouser le savoir ou les immersions d'un personnage » (Barnier et Jullier, 2017 : 140).

Il n'y a pas beaucoup de déplacements de caméra chez *Napoléon* mais, au début du film, il y a un mouvement de caméra pour montrer ceux qui pourraient être les coupables de laisser libre l'aigle de Napoléon. Il faut ajouter que c'est la caméra qui prend la position du héros et le spectateur devient ses yeux (Gance, 1927 : 18 :58).

3.2. Les différents plans.

3.2.1. La vue panoramique.

La technique du *champ-contrechamp* de 1920 aide à monter la vie quotidienne, comme si c'était « le témoin d'une discussion, d'un regard, d'un duel ou d'un échange entre deux personnes » (Barnier et Jullier, 2017 : 109-110).

Le spectateur peut penser qu'une image quotidienne n'apporte aucune information. Néanmoins, elle nous aide à comprendre le contexte espace-temporel car on voit l'organisation d'une ville et les activités que l'on réalise. Dans *Napoléon*, le réalisateur raconte la vie quotidienne de la ville natale de Napoléon : le spectateur regarde qu'il y a des marchands, le peuple qui se promène, des chariots, des gens qui nettoient les rues... (Gance, 1927: 41:09) tandis que le héros arrive chez lui. La ville est les témoins de l'arrivée de Napoléon.

Abel Gance avance ce qu'on appellera *les parties non regardées*. Il s'agit de faire voir le quotidien même s'il n'y a aucun intérêt dans l'image. C'est une technique que l'on prenne des documentaires poétiques, c'est-à-dire, des « chroniques d'un parcours dans une ville » (Barnier et Jullier, 2017 : 141).

Cette technique est assez proche du montage de champ-contrechamp. La différence est que ce dernier montage n'offre aucun intérêt. Par exemple, lorsqu'on montre une ville à côté de la mer (Gance, 1927 : 43 :14). Ce qui est vraiment important dans cette scène est la bataille qui va se produire et pas la situation géographique de cette ville. Une autre scène qui montre cette chronique, mais dans ce cas de la pension

de Napoléon, est celle de la cuisine. Ce n'est pas un élément extraordinaire ce qu'on montre et qui n'apporte pas d'information (Gance, 1927 : 5 :15).

3.2.2. Le premier plan.

Une autre technique très utilisée chez Napoléon d'Abel Gance est le premier plan. Le premier plan signifie beaucoup plus de ce que le spectateur pense. Il éveille dans le spectateur une image que préalable n'existait pas (Ansón, 1994 : 41). C'est à travers ce type de montage que l'on se rend compte de l'importance des détails.

« Los detalles adquieren una intensidad dramática que antes permanecía en el silencio, en el ruido del espacio. El mundo surge reducido en un determinado universo significativa, en una relación inversamente proporcional entre amplitud e importancia del espacio seleccionado por el objetivo de la cámara » (Ansón, 1994 : 42).

Cependant, les spectateurs n'ont pas compris toujours le premier plan. Ils ne peuvent pas interpréter comment notre œil s'approche et analyse tout son entourage (Ansón, 1994 : 43).

Dans *Napoléon*, les premiers plans servent surtout à présenter les personnages et les caractériser. C'est ainsi que l'on présente Napoléon avec un regard sérieux qui va le caractériser tout au long du film (Gance, 1927 : 3 :01) ou bien quelques figures de la Révolution comme Robespierre, Marat et Danton (Gance, 1927 : 26 :46), sans oublier le premier plan de Joséphine Beauharnais, qui la décrit comme une femme douce et belle (Gance, 1927 : 41 :20). Un premier plan qui choque est celui de l'aigle parce que le réalisateur donne une grande importance avec ce montage à cet animal (Gance, 1927 : 17 :09).

3.2.3. La combinaison de plusieurs plans.

Entre 1907 et 1910, *la dualité* (aussi appelée *montage alterné*) va se développer. C'est une technique où il s'agit de mettre deux images dans le même plan parce qu'ils sont « assez près pour figurer » (Barnier et Jullier, 2017 : 75) ensemble. Le réalisateur américain Griffith va utiliser ce montage dans son film *Fighting Blood* (1911).

À partir de ce montage alterné, *l'écran morcelé* arrive en 1910. On peut comparer cette technique avec les bandes dessinées parce que c'est une insertion d' « un *espace mental* appartenant au personnage qui pense ou qui rêve » (Barnier et Jullier 2017, 82-83). Ce montage continue à se voir dans le film préalablement mentionné de Feuillade, *Fantômas* (1913).

La différence entre le montage alterné et l'écran morcelé n'est pas si facile à voir pare que cette deuxième technique partage des éléments avec la première. Le montage de l'écran morcelé est montré dans *Napoléon*. Lorsque Napoléon est un enfant et il se trouve à la pension, il se produit une bataille d'oreillers (Gance, 1927 : 19 :57). Le plan qui occupe tout l'écran devient soudain quatre plans et après neuf. Tous ces morceaux sont proches les uns aux autres parce que ce qu'Abel Gance essaie de montrer est plusieurs perspectives en même temps. Cette image se trouve donc mi-chemin entre le montage alterné et l'écran morcelé.

Une scène qui montre mieux l'écran morcelé comme une technique où l'on essaie de montrer cet insertion mental se produit à la fin du film. L'écran est divisé en trois plans : à gauche, on trouve la femme de Napoléon, Joséphine ; à droite, le spectateur voit la bataille qui est en train de se produire ; et au centre, le public trouve la figure de Napoléon (Gance, 1927 : 3 :47 :43). Cette scène montre que le héros, qui se correspond avec la figure du centre, a deux pensées : sa femme et la bataille, c'est-à-dire, sa vie personnelle et sa vie professionnelle.

3.3. La couleur du film.

Les premiers *teintages de la pellicule* se font autour 1907. Il sert « à l'absorption du public dans le récit » (Barnier et Jullier, 2017 : 65). Ce changement de la pellicule apparaît dans *Fantômas* (1913) ou dans le film de Griffith *The female of the species* (1912) (Barnier et Jullier 2017 : 65). Dans le cas de *Napoléon*, chaque couleur a une signification.

Les spectateurs croient qu'il s'agit d'un élément tout innocent mais, en réalité, la couleur donne plusieurs repères au spectateur. Lorsque nous trouvons la scène en blanc, il s'agit d'une scène qui se réaliser à l'extérieur soit une bataille de boules de neige (Gance, 1927 : 10 :32) soit la vie quotidienne d'une ville (Gance, 1927 : 2 :04 :47). Cependant, c'est vrai que le blanc dans *Napoléon* s'utilise dans plusieurs occasions à l'intérieur d'un espace comme c'est le cas de la scène où le spectateur regarde Robespierre, Marat et Danton, considérés comme des Dieux par Gance (Gance, 1927 : 26 :46).

La couleur orange est une des couleurs, qu'avec celle blanche, se trouve à plusieurs reprises. Il s'agit des scènes qui sont à l'intérieur d'un espace fermé. Cet

espace peut être une classe de géographie (Gance, 1927 : 12 :49) ou bien une chambre plein de livres et de documents (Gance, 1927 : 34 :12). Néanmoins, cette couleur nous donne aussi une idée de violence, qu'avec des images comparés, donnent cette ambiance de brutalité (Gance, 1927 : 1 :11 :35).

La couleur bleu fait référence à la vie, au voyage et aux découvertes (Code couleur 2019). Si nous regardons la scène de l'orage sur la mer où Napoléon essaie d'échapper, nous nous rendons compte qu'il s'agit d'une scène en bleu. Cela pourrait avoir deux significations : cette couleur est choisie à cause de la mer mais aussi elle pourrait être élue parce qu'il s'agit d'un voyage (Gance, 1927 : 1 :01 :19). La pellicule bleue apparaît aussi au début du film, lorsque le héros se trouve avec l'aigle (Gance, 1927 : 23 :07). Cette scène pourrait signifier qu'il a fait une découverte : il peut devenir un élément important pour l'histoire de la France.

C'est à travers la couleur de la pellicule que le réalisateur peut évoquer des sentiments aussi, comme c'est le cas de la couleur rose. Lorsqu'elle apparaît, elle évoque un sentiment d'amour. Il s'agit de l'amour parce qu'il apparaît dans les scènes où Joséphine et Napoléon sont ensemble (Gance, 1927 : 2 :50 :35).

Comme dans le cas de la couleur orange, le rouge évoque la violence mais c'est aussi une image elle-même. Abel Gance l'utilise lors d'une bataille et donc il nous laisse l'image d'une bataille sanguinaire (Gance, 1927 : 1 :42 :08). C'est une scène très visuelle qui montre au spectateur la brutalité des guerres et la violence qu'elles atteignent.

3.4. Le rôle du spectateur dans le montage.

3.4.1. Le spectateur dans l'action.

Dans cette même période, on trouve un autre type de montage : c'est le cas de *raccord-regard*. Il s'agit de prendre la caméra comme si c'était l'œil d'un des personnages pour faire que le spectateur se mette dedans l'action du film. Cette technique est connue à travers le film d'Alice Guy, *Sage-femme de première classe* (1902) (Barnier et Jullier 2017 : 54).

Cette technique est reprise dans *Napoléon*. Abel Gance veut que le spectateur sente ce que Napoléon sent. C'est ainsi qu'il met la caméra du point de vue de Napoléon et donc, le spectateur n'est plus lui-même mais le futur empereur. C'est ainsi qu'on

trouve un regard qui se surprend de nous revoir. Ce montage aide au spectateur à prendre parti du film, le spectateur n'est pas un élément de l'extérieur (Gance 1927 : 58 :59). Abel Gance n'utilise pas seulement les personnages pour créer ces points de vue mais aussi des objets, comme des canons (Gance 1927 : 1 :47 :00). Le fait qu'un spectateur devienne un objet est étrange parce que le spectateur doit changer d'un être qui set à un canon sans sentiments.

Le cadre dans le cadre sert à accentuer l'objectif. Il s'agit de « s'approcher ou de reculer » envers l'objectif. Cette technique se développe autour 1910 (Barnier y Jullier 2017, 78-79).

Gance utilise cette technique pour montrer, par exemple, une image panoramique. Lorsque Napoléon est encore un enfant et il doit assister en cour, on voit d'abord l'image d'un instituteur. La caméra s'éloigne peu à peu et la scène montre qu'il s'agit d'une classe de géographie (Gance, 1927 : 13 :10).

Une technique intelligente de faire que le spectateur se concentre sur un point particulier est *la bascule de point*, développée autour 1910.

« Il permet de *diriger notre regard* en nous invitant à nous concentrer sur la portion nette de l'image sur l'écran (qui était floue la seconde d'avant), au détriment de sa portion floue (qui était nette la seconde d'avant) » (Barnier et Jullier, 2017 : 79).

3.4.2. Les images qui exigent une analyse du spectateur.

C'est le propre Abel Gance qui va lancer une des techniques très répandues dans les films d'aujourd'hui. Suivant ce que les metteurs en scène soviétiques et allemands avaient commencé, il va montrer des comparaisons, ou plutôt des *métaphores*. Le metteur en scène français utilise surtout des métaphores des animaux à partir de son film *La Roue* dans les années 20 donc, ce n'est pas étrange de les trouver aussi dans *Napoléon*. Une épreuve que ce montage continue à s'utiliser est le film de Luc Besson *Lucy* (2014) : le spectateur regarde comment une gazelle est chassée par un lion pour expliquer comment la héroïne est capturée par des mafieux de la drogue (Barnier et Jullier, 2017 : 106).

Le réalisateur français utilise ces métaphores surtout à travers la technique de la superposition de l'image. Il met une image sur une autre pour établir la comparaison. La

critique a considéré qu'il y a trois séquences importantes lorsqu'on parle de superpositions : la première est celle de la double tempête où le spectateur regarde le visage de Danton et, en même temps, le spectateur regarde une image des flammes au-dessus. La colère de cette scène est soulignée en orange. Il s'agit d'une tempête au sens métaphorique. L'orage au sens littéraire se trouve chez Napoléon, qui se trouve dans la mer (Gance, 1927 : 36 :19).

Les autres deux séquences considérés comme des excellences sont « celle de la salle de la Convention déserte que visite Bonaparte avant son départ pour l'armée d'Italie » et « celle de la fin du film lorsque Bonaparte, entré en Italie, se trouve sur les hauteurs de Montezemolo » (Meusy, 2000). Pour le spectateur, c'est facile à identifier les images parce qu'il s'agit des images qu'il a vu préalablement dans le film. Il faut dire qu'Abel Gance utilisait d'une certaine façon ces images superposées comme des images subliminales pour que le spectateur ne se rende pas compte des images qu'il avait mises (Meusy, 2000).

Il y a une autre technique que beaucoup de films d'Hollywood utilisent aujourd'hui appelée *easter egg*. Ce terme anglais, qui provient de l'informatique, désigne les références que l'on fait dans les films à d'autres films ou à l'histoire même. C'est le spectateur qui doit découvrir la signification (Maire, 2019). Cette technique n'est pas seulement un élément du cinéma mais aussi de la littérature. André Gide (1869-1951) écrit en 1925 *Les Faux-monnayeurs*, une histoire conformée par plusieurs récits qui s'entremêlent et qui, en plus, prend plusieurs points de vue (Alvarado, 2019). Cette technique est donc un jeu, comme si c'étaient des poupées russes.

Cependant, cette technique n'est pas si moderne comme tout le monde peut croire. Dans *Napoléon*, le spectateur peut regarder quelques clins d'œil où il faut faire attention. Nous ne pouvons pas vérifier si le réalisateur les a faits conscient ou inconsciemment mais la présence n'est pas une doute. Nous pouvons regarder cet easter egg lorsque l'enseignant écrit dans le tableau le mot *Sainte-Hélène* et sa position laisse lire le nom de cette île (Gance, 1927 : 14 :37). Même si dans le film, cette partie de la vie de Napoléon n'apparaît pas, le spectateur sait à travers les livres d'Histoire qu'il passera ses derniers jours dans cette île.

3.5. La réalité dans la fiction.

C'est un fait qu'on peut faire des critiques à travers le cinéma. C'est cela la technique de *mentir-vrai* développée à partir de 1907. C'est une façon d'avoir une production fictive qui va avoir des effets sur le monde.

« Le film est un divertissement peut-être, mais il peut aussi changer le regard sur la société, ou espérer le faire, dénoncer des injustices, chercher des améliorations possibles » (Barnier et Jullier, 2017 : 65).

Une critique qui apparaît dans *Napoléon* pourrait être la fête montrée où l'on danse (Gance, 1927 : 2 :56 :00). Si nous faisons la comparaison avec des images de l'époque où ce film a été réalisé, nous pouvons voir des ressemblances. Abel Gance pourrait avoir introduit une critique aux fêtes des années 20 où il y avait beaucoup d'excès mais qu'en réalité, il y avait beaucoup de pauvreté. En fait, dans le film, *Napoléon* devient colérique et le réalisateur pourrait s'identifier avec lui.

Tout au long du film *Napoléon*, on observe que Gance réutilise tous les mécanismes de montages qu'il peut. Pour une succession d'image, il utilise la clausule, mais aussi le découpage en épisodes et le déplacement de caméra. Le metteur en scène maîtrise les montages sur les plans. La vue panoramique se montre grâce aux techniques du champ-contrechamp et les parties non regardés mais il montre aussi des plans détaillés, c'est-à-dire, le premier plan. La combinaison de plusieurs plans se fait à travers la dualité et l'écran morcelé, deux techniques qui se ressemblent beaucoup. La couleur de la pellicule n'est pas un choix sans importance du metteur en scène car chaque couleur a une signification et c'est le spectateur qui doit comprendre ces couleurs. Le spectateur devient un élément dans l'action du film. Le spectateur entre dans *Napoléon* à travers le raccord-regard, le cadre dans le cadre et la bascule de point, pour diriger son point de vue. Cependant, dans certaines techniques, il faut que le spectateur analyse tout. Gance utilise dans *Napoléon* les métaphores à travers les superpositions des images. En plus, il ajoute la technique de l'easter egg, très répandue dans les films d'aujourd'hui. Néanmoins, le film n'est pas seulement un divertissement mais aussi une critique qui peut s'atteindre à travers le mentir-vrai.

4. RÉCEPTION DU FILM.

Napoléon a passé comme un des grands films des années 20. Cependant, les problèmes qu'il a eus ont commencé même avant la première, lors la réalisation du film. Une fois passée la première, les critiques à Gance sont arrivées : elles considèrent qu'Abel Gance a ajouté une vision trop politique. Le metteur en scène va essayer de se défendre mais sans succès. Lui-même, il va présenter la vision qu'il a sur *Napoléon* et il va justifier son choix sur cette figure du passé de la France.

4.1.Les problèmes avant la première.

Les problèmes du film et les critiques commencent avant la première du film. Abel Gance reçoit de critiques par rapport à la date de livraison de *Napoléon*. En principe, il devait avoir fini et délivré la première partie du film pour le 31 décembre 1924 et le reste des épisodes pour le 31 mars 1926. Néanmoins, c'est en 1927 que *Napoléon* fait sa première projection, c'est-à-dire, un an plus tard (Verstraten, 2012 : 54).

En plus, Gance a reçu des critiques par rapport à la duration du film. Le projet original comptait avec une duration de plus de six heures. Finalement, le metteur en scène français a dû réduire la duration presque six heures et demie parce que les dignitaires ne pouvaient pas regarder le même film pendant plus de trois heures. Néanmoins, la duration finale de *Napoléon* a été autour quatre heures malgré les critiques (Verstraten, 2012 : 54).

4.2.La vision trop politique.

Abel Gance utilise la figure de l'empereur Napoléon Bonaparte parce que, pour lui, il est la légende et l'âme de la Révolution Française. Cependant, Léon Moussinac (1890-1964), écrivain, critique et théoricien du milieu audiovisuel (Infoamérica 2019), pense qu'il a montré trop sa conviction politique (Verstraten, 2012 : 54).

« For Moussinac, the portrayal of the Corsican came « frighteningly close to the image of the emperor then held by the political groups of the extreme right » »(Verstraten, 2012 : 54).

Une caractéristique que partagent les groupes politiques d'extrême droite est l'usage des figures historiques pour revendiquer le passé glorieux et c'est ainsi que Moussinac comprend le film.

En plus, même si, le musicien et critique musical français, Émile Vuillermoz (1878-1960) (Biografías y Vidas, 2019), défendait la création de Gance, il croyait aussi que les images de la massacre étaient trop étonnantes (Verstraten, 2012 : 54-55).

Le critique anglais Brownlow pense que l'idée que Gance a de la politique est un paradoxe plein. Il ne comprend pas pourquoi il est un pacifiste dans *J'accuse* (1919), où il devrait montrer tous les actes cruels de la Grande Guerre, mais en *Napoléon*, il montre cette cruauté (Verstraten, 2012 : 55).

Néanmoins, il y a aussi des critiques qui sont tout contraires, c'est-à-dire, ils défendent qu'il se trouve « loin du pré-Mussolini » (Bosséno, 2001 : 5) parce que l'on voit un personnage « drôle, ridicule (...), bête (...) ou décalé (..) » (Bosséno, 2001 : 5), même s'il s'agit d'une technique de vraisemblance. Ces critiques pensent que ce sont des détracteurs « de gauche » du film » (Bosséno, 2001 : 5).

Gance parle aussi de cette conception politique. Il se déclare même « être bonapartiste sans être bien certain d'être favorable à l'Empereur » (Bosséno, 2001 : 4). Cette déclaration du metteur en scène reste confuse pour les critiques du cinéma.

4.3. La vision de Gance.

Abel Gance a toujours défendu son choix de ce personnage historique parce qu'il avait sacrifié « his peace of mind, his happiness and future for a greater cause » (Verstraten, 2012 : 55). Pour le metteur en scène, la vie de Napoléon était une complète tragédie et Napoléon a fait tout ce qu'il pouvait pour éviter les guerres qui ont suivi (Verstraten, 2012 : 62). Il voyait Napoléon comme le sauveur de la France et donc, l'interprétation que Moussinac avait n'était pas loin de celle de Gance.

Le metteur en scène voulait conformer toute une image de l'empereur : « (...) conforme à la tradition, héros républicain sous lequel n'a encore percé nul Napoléon » (Bosséno, 2001 : 4). Cependant, cette image que le cinéaste voulait donner n'a pas été unique. Les versions plus tardives ont changé cette originale. La version de 1983 est celle qui s'approche le plus au film original de Gance. De toute manière, ce film a été considéré le Saint Graal, avec le film de Fritz Lang, *Metropolis* (1927), des films de la Restauration (Verstraten, 2012 : 56).

Malgré ces succès et les défenses qu'il a faits, Gance a dû souffert en 1927 les mauvaises critiques et comme Napoléon, il a souffert des défaites, surtout dans le domaine du son (Verstraten, 2012 : 61).

« The arrival of sound in the cinema had dragged Gance, to paraphrase his vision on Napoléon, into an irresistible process which he had not envisioned and which he neither could have foreseen » (Verstraten, 2012 : 63).

Peut-être, le fait qu'il a abandonné le projet final est à cause de ces critiques. Il n'y a eu aucune étude sur cet abandon (Bosséno, 2001 : 3).

CONCLUSION

On peut constater que le monde cinématographique a souffert une vaste évolution depuis son invention. Les spectateurs n'ont pas aujourd'hui besoin d'aller dans une salle pour regarder un film parce qu'ils peuvent le faire chez eux. De cette façon, le public s'est élargi.

Le cinéma est un langage universel en images et il faut comprendre ces images parce qu'elles ne sont pas aléatoires. On considère que Gance a créé un nouveau langage dans *Napoléon*, comme si c'était une espèce d'Esperanto (Verstraten, 2012 : 60).

L'industrie d'Hollywood n'a pas créé des techniques considérées innovatrices comme le flashback ou les superpositions d'images. Elle a seulement réutilisé ce que les cinéastes des années 20 avaient fait, comme Abel Gance. Le metteur en scène français va insérer les techniques les plus modernes de l'époque de la réalisation de *Napoléon vu par Abel Gance*. On peut constater qu'un bon nombre de techniques cinématographiques considérées innovatrices aujourd'hui se sont inspirées des films historiques comme *Napoléon*.

Par ailleurs, ce film est le résultat des événements de la Grande Guerre. Abel Gance utilise le personnage de Napoléon pour récupérer l'idée de nation perdue. C'est ainsi qu'il veut récupérer la morale du peuple. Cette période de destruction va être suivie par les « années folles », où l'on essaie de chercher le bonheur.

La durée du film est d'environ quatre heures. En principe, la durée pensée par Gance était plus longue. Une solution pour développer ce premier projet aurait été réaliser plusieurs films plus courtes, comme si c'était un roman-feuilleton du XIX^{ème} siècle. De cette manière, il aurait reçu plus d'argent pour construire les prochains épisodes, qui pourrait être en plus destiné pour l'amélioration du son. C'est ainsi qu'il aurait évité réaliser le même film plusieurs fois.

Les techniques utilisées dans les montages cinématographiques sont ajoutés premièrement en 1895 et c'est dans *Napoléon*, où l'on les trouve réunies. Ces techniques vont se développer tout au long de l'histoire bien sûr, mais la base reste toujours la même.

La réception du film de *Napoléon* d'Abel Gance n'a pas été très bonne. Il a eu des problèmes même avant la première. Ces problèmes ont été provoqués par la date de

livraison du film et à cause de sa durée. Après la première, Gance a été critiqué dès le départ parce que le film était trop historique et même trop politique. Il a été accusé de défendre les idéologies d'extrême droite et la violence. Cependant, Gance va répondre à ces accusations et il va défendre toujours sa conception de Napoléon. Ce que le metteur en scène voulait faire était montrer le sacrifice personnel d'un individu pour un bien commun. Une des plus grandes accusations qu'il a reçues a été celle du son. C'est pour cette raison qu'il a fait autant de versions de *Napoléon*. Néanmoins, Abel Gance est un innovateur des techniques de montage. Malgré les problèmes (sonores surtout) et les accusations, il a réussi à passer dans l'Histoire du cinéma comme un metteur en scène de référence.

BIBLIOGRAPHIE :

- Albera, François. «Mille huit cent quatre-vingt-quinze.» *Cinéma et peinture, peinture et cinéma*. 2008 [en ligne] disponible sur <https://journals.openedition.org/1895/2932> (consultée le 5 Mai 2019).
- Allociné. 2019. [en ligne] disponible sur <http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-451/biographie/> (consultée le 2 Juin 2019).
- Alvarado, José Luis. *Cicutadry*. 2019. [en ligne] disponible sur <https://www.cicutadry.es/andre-gide-caminos/> (consultée le 18 Mai 2019).
- Ansón, Antonio. *El istmo de las luces*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Art Twenty. 2019 [en ligne] disponible sur <http://www.art-twenty.com/pourquoi-les-annees-1920-sont-elles-applees-les-annees-folles/> (consultée le 4 Mai 2019).
- Barnier, Martin et Laurent Jullier. *Une brève histoire du cinéma*. Pluriel, 2017.
- Biografías y Vidas. 2019. [en ligne] disponible sur <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/vuillermoz.htm> (consultée le 24 Mai 2019).
- Bosséno, Christian-Marc. «Napoléon vu par Abel Gance ou l'histoire en surimpression.» *Du Directoire au Consulat 3. Brumaire dans l'histoire du lien politique et de l'État-nation*, 2001.
- Code couleur. 2019 [en ligne] disponible sur <http://www.code-couleur.com/signification/bleu.html#signification> (consultée le 2 Mai 2019).
- Culture & Sens. 20 de Mai de 2010. [en ligne] disponible sur <https://www.culture-sens.fr/pour-se-faire-une-idee/1505/le-bauhaus-cest-quoi> (consultée le 15 Juin 2019).
- Napoléon. Dirigée par Abel Gance. Interprété par Albert Dieudonné. 1927.
- Colomé, J., et M. A. Maestro. «Tempo XXI. Música 4.» Barcelona: Casals, Mars de 2008.
- Espace Français. 2019 [en ligne] disponible sur <https://www.espacefrancais.com/le-surrealisme/> (consultée le 7 Mai 2019).
- Futura sciences. 2019. <https://www.futura-sciences.com/sciences/questions-reponses/homme-annees-1920-sont-elles-applees-annees-folles-5529/> (consultée le 4 Mai 2019).

- Gimenez Vaquero, Laura et Sonia Garcia Lopez. «Academia.» *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*. 2019 [en ligne] disponible sur https://www.academia.edu/1601539/Piedra_papel_y_tijera_el_collage_en_el_cine_documental (consultée le 8 Mai 2019).
- Hisour*. 2019 [en ligne] disponible sur <https://www.hisour.com/fr/surrealist-cinema-35140/> (consultée le 7 Mai 2019).
- Histoire de l'art*. 2019 [en ligne] disponible sur <http://www.histoiredelart.net/courants/le-futurisme-13.html> (consultée le 5 Mai 2019).
- Histoire pour tous*. 2019. [en ligne] disponible sur <https://www.histoire-pour-tous.fr/histoire-de-france/2782-la-france-des-annees-1920.html> (consultée le 4 Mai 2019).
- Historia del Arte*. 2019 [en ligne] disponible sur <http://www.historiadelarte.us/las-vanguardias/los-papier-colles/> (consultée le 8 Mai 2019).
- IMDb*. 2019. [en ligne] disponible sur https://www.imdb.com/name/nm0002206/bio?ref_=nm_ov_bio_sm (consultée le 23 Mai 2019).
- Infoamérica*. 2019. [en ligne] disponible sur <https://www.infoamerica.org/teoria/moussinac1.htm> (consultée le 24 Mai 2019).
- L'internaute*. 6 de Février de 2019. [en ligne] disponible sur <https://www.linternaute.fr/biographie/litterature/1775616-antonin-artaud-biographie-courte-dates-citations/> (consultée le 15 Juin 2019).
- Maire, Jérémie. *Télérama*. 12 de Avril de 2019 [en ligne] disponible sur <https://journals.openedition.org/1895/68> (consultée le 2 Mai 2019).
- Meusy, Jean-Jacques. «Mille huit cent quatre-vingt-quinze.» *La Polyvision, espoir oublié d'un cinéma nouveau*. 2000 [en ligne] disponible sur <https://journals.openedition.org/1895/68> (consultée le 11 Mars 2019).
- Morisset, Vanessa. *Centre Pompidou*. Août de 2007. [en ligne] disponible sur <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-cubisme/Cubisme.htm> (consultée le 5 Mai 2019).
- Napoléon.org*. 2018. [en ligne] disponible sur <https://www.napoleon.org/jeunes-historiens/napodoc/chronologie-consulatempire/#ancree1> (consultée le 17 Mai 2019).

- Rodriguez Blanco, Alicia, Oskar Galende García et Soledad Cueto Llames. « Música. 4º ESO » Madrid: Editex, 2008.
- Romain. *Apprendre le cinéma*. 2019 [en ligne] disponible sur <https://apprendre-le-cinema.fr/6082-2/> (consultée le 8 Mai 2019).
- UPN. *Universidad Privada del Norte*. 30 de Novembre de 2016. [en ligne] disponible sur <http://blogs.upn.edu.pe/comunicaciones/2016/11/02/el-leitmotiv-musical-como-recurso-cinematografico/> (consultée le 27 Mai 2019).
- Verstraten, Peter. «A new alphabet for the cinema: the Tragic Irony of Napoléon (Abel Gance, 1927).» 2012. [en ligne] disponible sur <http://www.revue-relief.org> (consultée le 11 Mars 2019).