

La cinématographie-attraction chez Méliès

Une conception durable¹

À l'origine de ce texte, il y a d'abord la fascination qu'ont suscité, il y a maintenant un peu plus de trente ans, ces jugements incongrus sur le cinéma de la fin des années 1920 de la part d'un observateur de l'époque :

« Or, que dire des vues actuelles, où l'objectif est censé suivre des personnages *de la vie réelle*, et les photographier à leur insu, quand on use à chaque instant des fondus, des surimpressions, de trous s'ouvrant dans une muraille pour laisser voir ce qui se passe de l'autre côté, de titres qui se gondolent ou se déforment sur l'écran, de sous-titres qui viennent constamment couper l'action et vous enlever toute illusion en vous rappelant que "vous êtes au

• 1 – Recherche effectuée dans le cadre des travaux du GRAFICS (Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique). Le GRAFICS est membre du partenariat international TECHINÈS, qui unit depuis 2012 les efforts de trois groupes de recherche universitaires de l'espace francophone, dont chacun est associé à une cinémathèque et à une école de cinéma : en France, le laboratoire de cinéma de l'équipe « Arts : pratiques et poétiques » de l'université Rennes 2 (sous la direction de Laurent Le Forestier), l'équipe « Histoire et critique des arts » de cette même université, la Cinémathèque française et la Fémis (École nationale supérieure des métiers de l'image et du son) ; en Suisse, le groupe « Dispositifs » de l'université de Lausanne (sous la responsabilité de Maria Tortajada), la Cinémathèque suisse et l'École cantonale d'art de Lausanne ; au Canada, le GRAFICS de l'université de Montréal (sous la direction d'André Gaudreault), la Cinémathèque québécoise et l'INIS (Institut national de l'image et du son). L'équipe québécoise a également comme partenaires la Faculté des arts et des sciences de l'université de Montréal, l'Observatoire du cinéma au Québec et le Canal Savoir. Le GRAFICS est subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et le Fonds de recherche du Québec – Société et culture. L'auteur remercie Emmanuel Jory, auxiliaire de recherche du GRAFICS, pour son assistance à la documentation.

cinéma” ? Que dire aussi des décors qui se déplacent horizontalement, ou de bas en haut, pour laisser voir les différentes parties d’une pièce, des personnages qui grossissent subitement, quand ce ne sont pas leurs pieds ou leurs mains qui deviennent énormes pour laisser voir un détail. Évidemment, on nous dira : c’est la technique moderne ! Est-ce la bonne ? Voilà la question : est-ce naturel² ? »

La fascination que ces lignes peuvent exercer, encore aujourd’hui, tient au caractère relativement mystérieux de ce qu’elles évoquent et au fait qu’elles mettent en perspective ce qui apparaît comme un décalage inattendu, une inadéquation surprenante, entre ces deux paradigmes que j’ai proposé d’appeler la *cinématographie-attraction* et le *cinéma-institution*³. C’est un peu comme si l’auteur de ces lignes regardait les films de la fin des années 1920 avec des yeux de 1900-1910, comme s’il n’était pas sorti du paradigme de la cinématographie-attraction et qu’il avait continué à évaluer le cinéma « moderne » à l’aune de ce paradigme.

Qu’est-ce que la personne qui écrivait ces lignes en 1930 pouvait bien vouloir dire, au juste ? *Que* visait-elle par ces propos ? *Qui* visait-elle ? Et que nous révèlent ces propos sur la personne qui les a tenus ?

Ces questions prenaient encore plus de relief du fait que l’auteur de ces lignes était censé être Georges Méliès... Comment expliquer le mystère d’un tel décalage, non pas en 1910-1915, mais au début des années 1930 ? Un mystère que rendait d’autant plus opaque cette question fort suspensive, du moins pour ce qui me concerne, par laquelle se termine le passage cité : « Est-ce naturel ? »

Est-ce naturel ? Méliès n’est-il pas, pourtant, ce « garnement » qui, toute sa vie durant, a donné dans le fantasmagorique, dans le fantastique, dans le surnaturel, dans l’absolu non-naturel ? Avec cette « clausule », la coupe était pleine, le mystère était complet, et je dois à la vérité de dire que j’avais l’impression de naviguer dans les eaux troubles d’un roman de Gaston Leroux... Comment pareille chose pouvait-elle s’expliquer ? Je pense avoir trouvé la clef de l’énigme, et c’est à l’explication des méandres de ma réflexion et de ma recherche d’une solution que les lignes qui suivent seront consacrées. Une bonne nouvelle chassant l’autre, mon « eureka » se révélera, au bout du compte, être ni plus ni moins qu’une *clef de voûte* (sinon *la* clef de voûte) de tout le système méliésien des vues animées...

L’interprétation que je proposerai ici de cette clausule, en apparente contradiction avec tout ce que nous savons sur Méliès et pensons de lui, aura plusieurs conséquences secondaires, d’immenses effets collatéraux, ne serait-ce que sur la

• 2 – « Le Gala Méliès », *Le Nouvel Art cinématographique*, n° 5, janvier 1930, p. 71-90 (le passage cité se trouve à la page 84).

• 3 – Voir André GAUDREAUET, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

« grille » d'interprétation qui est la mienne. Si mon eurêka s'est finalement révélé être la *clef de voûte* putative de tout le système méliésien des vues animées, c'est que j'ai été frappé de plein fouet par ce phénomène appelé « sérendipité », qui consiste à faire par hasard, au cours d'une recherche, une découverte inattendue. La sérendipité, c'est au fond la version savante de « visa le noir, tua le blanc » : je cherchais quelque chose (le sens d'un discours écrit tenu par Méliès), et j'ai trouvé autre chose (le sens du discours filmique tenu par le même Méliès).

J'étais donc loin de me douter que cette recherche allait me permettre de trouver les données que je cherchais par ailleurs désespérément pour enfin parvenir (ou avoir l'illusion de parvenir – je laisse aux éventuels commentateurs de mon texte le soin d'en décider...) à mettre Méliès dans l'une des « cases » de ce que j'appellerai, pour faire vite, ma « grille théorique » d'analyse des frontières entre ces deux grands paradigmes que sont la cinématographie-attraction et le cinéma-institution. On comprendra ici que le résultat de la recherche que j'ai effectuée pour le colloque à l'origine de la présente publication paraît inestimable à mes yeux. Je ne me serais d'ailleurs même jamais fixé pareil objectif, tant il me serait apparu démesuré, irréalisable (sérendipité, merci!) et insaisissable. Insaisissable comme Méliès d'ailleurs, dont je viens de dire que je croyais pourtant avoir enfin réussi à le mettre dans une case...

« Mettre Méliès dans une case... » N'est-ce pas là, au fond, le but ultime, conscient ou inconscient, de tout chercheur désireux de comprendre, de saisir l'œuvre de Méliès? Mettre Méliès dans une case, réussir à le caser, sans trop savoir si le coquin ne réussira pas à se sortir de la case, aussi vite qu'on l'y a mis... Car le bonhomme n'est pas facile à mettre en boîte... Car le bonhomme n'est pas facile à *saisir*, dans tous les sens du mot... Pas facile à saisir, si l'on songe que j'ai, pour ma part, mis trente ans à comprendre le sens profond de ces trois mots : « Est-ce naturel? » Trois petits mots, tout simples, suivis d'un point d'interrogation... et de plus de quatre-vingts ans de mystère, si l'on compte que le texte en question est paru en 1930. Un mystère qu'on pourra peut-être considérer comme étant enfin éclairci, si l'on s'accorde pour dire que mon eurêka est valable et que j'ai eu raison de placer Méliès dans telle case bien particulière de mon système d'explication...

Cela dit, on me permettra d'ajouter que le chemin que je parcourrai ici – pour essayer de faire entrer Méliès dans la petite case de la grille que je proposerai – sera d'autant plus bénéfique que les questionnements auxquels je me livrerai en cours de route devraient nous faire avancer, ne serait-ce qu'un peu, dans la compréhension que nous avons de Méliès, de son œuvre et, en passant, de ses écrits. Le dernier élément, la compréhension des écrits de Méliès, était justement l'un des objectifs, tout à fait conscient celui-là, de ma recherche. Réussir à accéder à une meilleure compréhension du discours tenu par Méliès dans ses écrits n'est d'ailleurs

pas une mince affaire puisque, comme ses films, les écrits de Méliès sont parfois remplis de mystères. Qui plus est, la façon nouvelle que j'aurai d'appréhender l'œuvre de Méliès, grâce aux enseignements que je tirerai de la présente réflexion, transformera ma propre manière d'aborder les films du magicien de Montreuil⁴.

En ce qui me concerne, les résultats de la présente recherche représentent donc une avancée que je peux déjà qualifier de déterminante. Je ne verrai plus jamais les films de Méliès de la même façon. Ni les films de ses contemporains. En effet, la case que j'ai réservée à Méliès dans mon système n'est pas occupée par le seul Méliès, même s'il y brille de tous ses feux, même s'il est vrai que Méliès représente quelque chose comme l'expression concentrée de la cinématographie-attraction, dont il est sans conteste le représentant le plus illustre et le plus prégnant. Malgré cela, il n'est pas seul à ramer dans la galère. Les autres rameurs rament dans le même sens que lui, ne serait-ce que partiellement. Partiellement, parce qu'il est évident que personne d'autre que Méliès n'a, au moment de s'embarquer dans la cinématographie, les pieds aussi résolument campés et aussi profondément enracinés dans des séries culturelles étrangères au cinéma. Personne d'autre que lui n'a en tout cas un attachement aussi intense et aussi résolu envers son ou ses ports d'attache. Personne d'autre n'a occupé comme lui une position dominante ou joué un rôle aussi prééminent dans l'une ou l'autre des séries culturelles ayant accueilli la cinématographie naissante.

« Maillot jaune » de la prestidigitation, Méliès était aussi le maillot jaune de la féerie, le maillot jaune du sketch magique. Et il est devenu le maillot jaune de la cinématographie. Méliès a en effet occupé de 1888 à 1914 le poste de *directeur-gérant-propriétaire* du Théâtre Robert-Houdin, véritable institution et établissement-phare d'une série culturelle spécifique dans laquelle il a donc joué un rôle prééminent. Il a aussi occupé une position dominante dans la série culturelle de la magie, puisqu'il fut aussi, de 1904 à 1934, *président* de la Chambre syndicale de la prestidigitation. C'est par ailleurs aussi Méliès qui a donné le *la* dans la série des féeries cinématographiques, *et cætera, et cætera*.

• 4 – La mienne et aussi, bien sûr, celle de mon « complice » depuis de nombreuses années, Philippe Marion, puisque la présente recherche se situe dans le prolongement de notre modèle de la double naissance du cinéma (voir notre article intitulé « Un média naît toujours deux fois... », *Sociétés & Représentations*, n° 9, 2000, p. 21-36), de notre hypothèse des *packages* attractionnels (voir « The Mysterious Affair of Styles in the Age of Kine-Attractography », *Early Popular Visual Culture*, vol. 8, n° 1, février 2010, p. 17-30) et de notre réflexion sur les facultés « archivisantes » du cinématographe (voir « Du filmage au tournage : débrayer l'effet-archives de l'enregistrement cinématographique », *Cinémas*, vol. 23, n° 1, 2012, p. 93-111, ainsi que le chapitre iv, « Du filmage au tournage : l'effet *Aufhebung* », de notre livre *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013).

Le texte qui est au cœur de la présente réflexion (« Le Gala Méliès », paru en janvier 1930 dans la revue dirigée par Maurice Noverre, *Le Nouvel Art cinématographique*) n'est pas signé. Les spécialistes de Méliès, Jacques Malthête au premier chef, sont convaincus que des parties de ce texte ont été inspirées directement par Méliès lui-même, et plus vraisemblablement qu'elles ont même été *directement écrites* par lui. C'est son style, c'est son genre, c'est sa plume même. Il n'empêche que certains segments du texte semblent difficilement attribuables à Méliès, et qu'ils seraient plutôt de Noverre lui-même. Nous ne pourrions probablement jamais être sûrs à cent pour cent de la paternité de certains passages. Notamment douteux, ce paragraphe qui formule des critiques à l'endroit de films contemporains comme, peut-on présumer, *Un chien andalou* (1929), par exemple :

« Que dire aussi des auteurs qui s'ingénient, sous prétexte d'originalité, à produire des vues qui n'ont aucun sens, où se trouvent pêle-mêle des tableaux sans aucun lien entre eux, vous montrant des quartiers de viande de boucherie, des ordures sur un piano, des mains coupées et couvertes de fourmis, un œil crevé d'un coup de rasoir, la poitrine nue d'une femme, remplacée par une cuisse (par fondu), etc., etc. (Tout cela est authentique⁵). »

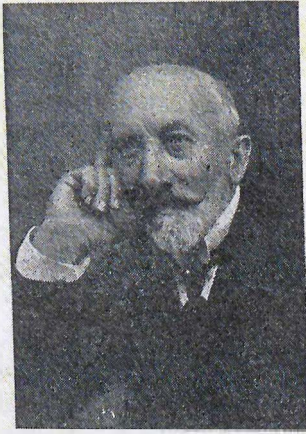
De toute façon, la question de savoir qui est réellement l'auteur du texte est au fond secondaire pour ce qui me concerne. Ce que je vais dire ici resterait valable même si le texte n'était pas de Méliès, même s'il était de quelqu'un comme Noverre, puisque ce dernier partage les idées de Méliès et puisqu'il est dans le même camp que lui. Selon Jacques Malthête, en effet, Méliès et Noverre « partageaient la même détestation du cinéma des années 1920⁶ ». On sait aussi que Noverre fréquentait abondamment Méliès, en ces temps-là, et qu'il se démenait comme un forcené pour la reconnaissance du magicien de Montreuil comme grand artiste du cinéma. Il n'est qu'à jeter un œil sur le papier à lettres de la revue de Noverre, *Le Nouvel Art cinématographique*, vers 1928-1929 (voir la figure 1), dont l'imposant en-tête, qui se lit comme un manifeste, rend hommage à Méliès en le désignant comme le « créateur du spectacle cinématographique actuel ». *Actuel*, rien de moins.

Pour en revenir à la question sur laquelle se termine le passage du texte de Méliès/Noverre que j'ai cité tout au début, ce qui ne serait pas « naturel », ce sont les « fondus », les « surimpressions », les « trous s'ouvrant dans une muraille pour

• 5 – « Le Gala Méliès », *op. cit.*, p. 85.

• 6 – Jacques Malthête (courrier électronique à Stéphane Tralongo, en copie à André Gaudreault) : « Avec Méliès et Noverre, Ducom partageait la même détestation du cinéma des années 20. D'où, probablement, la reprise de son chapitre "Les scènes à trucs" (p. 286-315) dans la réédition de son ouvrage en... 1924. »

Le Nouvel Art Cinématographique



GEORGES MÉLIÈS
Créateur du Spectacle Cinématographique actuel.

- Vérités indiscutables -

Ne confondons pas l'outillage cinématographique avec l'art cinématographique !

<p>L'appareil dénommé Cinématographe est l'enregistreur et le projecteur Photo-Mécanique des scènes ani- mées. C'est un instrument.</p>	<p>Le spectacle dénommé « Cinéma » est œuvre d'imagination et de composition théâtrale (enregistrée et projetée photo-mécaniquement). C'est un ART.</p>
--	---

Il y a

<p>d'une part :</p> <p>Les inventeurs et constructeurs de l'outillage.</p> <p>Caractéristiques de l'appareil</p> <p>Photo mécanique de précision Optique Electricité Construction, montage, réglage</p>	<p>d'autre part :</p> <p>Les cinéastes qui l'ont utilisé</p> <p>Caractéristiques du spectacle</p> <p>Composition - Décoration Mise en scène - Reconstitution Jeu des artistes (<i>imitation</i>) Sport, Ingéniosité, TRUQUAGES.</p>
--	--

Conclusion

Sans l'appareil, les Cinéastes seraient impuissants. Sans les Cinéastes, le Cinématographe serait demeuré un instrument de laboratoire et l'Industrie Cinématographique n'existerait pas....

Méliès *Noverre*

Figure 1 : Papier à lettre du *Nouvel Art cinématographique*, revue de Maurice Noverre (vers 1928).

laisser voir ce qui se passe de l'autre côté », les « sous-titres qui viennent constamment couper l'action », les « décors qui se déplacent horizontalement, ou de bas en haut », les « personnages qui grossissent subitement », les « pieds ou [les] mains qui deviennent énormes », etc. Tout cela, ce serait contre-nature, et représentatif de la « technique moderne » ! Pourtant, Méliès a pratiqué bon nombre de ces procédés. Ainsi y a-t-il bien sûr une pléthore de fondus et de surimpressions chez Méliès, mais on y trouve aussi des personnages qui grossissent subitement (comme dans *L'Homme à la tête en caoutchouc*, une vue de 1901), des décors qui se déplacent horizontalement ou de bas en haut (dans *Le Dirigeable fantastique*, tourné en 1907) et au moins une occurrence de muraille trouée (dans une vue de 1904 intitulée *Détresse et Charité*).

Il n'y a que deux des sept procédés cités par Méliès/Noverre qui semblent totalement étrangers à l'univers filmique de Méliès, les sous-titres et les gros plans (les « pieds ou [les] mains qui deviennent énormes »). On sait que les sous-titres n'ont pas eu la faveur de Méliès, si ce n'est au soir de sa carrière cinématographique, lorsqu'il produisit quelques films pour Pathé. Pour sa part, notre tandem Méliès/Noverre les juge totalement « déplacés », dans une formulation qui anticipe avec un certain génie, dirais-je, certaines théories du cinéma des années 1960-1970 : « de[s] sous-titres qui viennent [...] couper l'action et vous enlever toute illusion en vous

rappelant que “vous êtes au cinéma” ». Quant aux « gros plans », nos auteurs les considèrent comme caractéristiques de la « technique américaine », et les excluent nommément, avec les sous-titres d'ailleurs, de cet « art absolument différent », de cette « dramatique purement française dont [...] Méliès aura été le créateur⁷ ».

Ces sept procédés (dont cinq qui sont tout à fait représentatifs de la pratique méliésienne du tournant du siècle), ne seraient pas naturels et relèveraient d'une technique dite moderne (moderne en 1930, s'entend). Comment concilier toutes ces données et rendre l'ensemble cohérent ?

J'aurais deux pistes à proposer. Je crois en effet qu'on peut arriver à résoudre le problème en tenant compte (c'est ma *première piste*) du postulat énoncé au début du passage cité du texte de Méliès/Noverre, et en tenant compte aussi (c'est ma *deuxième piste*) du reste du texte d'où ce passage est tiré – un texte qui, en plus d'être fort intéressant, s'étale tout de même sur près d'une vingtaine de pages.

Suivons d'abord la première piste et étudions le postulat initial, que je trouve essentiel, puisqu'il sert de prémisse à la réflexion de notre tandem. Selon ce postulat, ces films sont censés « suivre des personnages *de la vie réelle* et les photographier à leur insu » :

« Or, que dire des vues actuelles, où l'objectif est censé suivre des personnages *de la vie réelle*, et les photographier à leur insu, quand on use à chaque instant des fondus, des surimpressions, de trous s'ouvrant dans une muraille pour laisser voir ce qui se passe de l'autre côté. »

On peut donc tirer comme première conclusion rapide que c'est dans un contexte propre à ce cinéma que l'on dit moderne *en 1930* – un cinéma qui aurait désormais pour mission de filmer subrepticement (caméra cachée ?) des personnages du monde réel – que l'usage des procédés cités serait déplacé. Cela aurait beau relever de la « technique moderne », ce ne serait pas *naturel*, dans les années 1920 et 1930, d'avoir recours à de tels procédés.

Pareille explication me semble tenir la route et constituer une solution satisfaisante. Si ce n'était que de cela, on pourrait dire que la montagne que j'ai annoncée un peu plus haut a accouché d'une simple souris. Que le lecteur ne désespère pas, l'éléphant est là, pas très loin, il se cache, si l'on peut dire, derrière la souris, il montre à peine le bout de sa trompe⁸ !

• 7 – Je paraphrase ici un passage du même texte (« Le Gala Méliès », *op. cit.*, p. 72) qui se lit comme suit : « Toutes les vues obtinrent un vif succès [...] chaque pièce laissant le public [...] charmé par des actions rapides, amusantes, intelligibles sans effort, sans sous-titres et sans gros plans, bref d'un art absolument différent de la technique américaine, d'une dramatique purement française dont Geo Méliès aura été le créateur. »

• 8 – Le lecteur est prié de ne pas rigoler, puisque dans le monde merveilleux de Georges Méliès, un éléphant peut très bien réussir à se cacher derrière une souris !

Poursuivons notre explication de texte en passant à la vitesse supérieure, pour nous engager sur la deuxième piste dont j'ai parlé. Il s'agira maintenant de se reporter à un autre passage du texte à l'étude, dans lequel notre tandem fait une critique virulente du cinéma moderne :

« Comment peut-on ne pas regretter, d'autre part, la trop grande importance qu'a pris [*sic*], dans les vues modernes, l'opérateur de prise de vue, lequel ne devrait être qu'un bon photographe, et rien de plus [mais qui aujourd'hui,] tenant à montrer sa maîtrise, en tant qu'opérateur, s'ingénie à prendre ses vues dans les positions les plus baroques et les plus invraisemblables. [...] Ne voit-on pas que toutes ces cocasseries n'ont pour effet que d'enlever tout naturel à l'action qui se déroule, et que d'attirer l'attention sur le photographe qui devrait rester impersonnel. [...] En un mot, ce n'est plus l'action du film qui intéresse, mais la personnalité d'un comparse dont le public ne devrait même pas avoir en tête l'existence, puisqu'il n'est là que pour assister à ce qu'on lui présente sur l'écran⁹. »

Ne sommes-nous point, ici, devant un véritable réquisitoire, bien avant Bazin et consorts, pour un cinéma de la transparence (« ce n'est plus l'action qui intéresse, mais la personnalité d'un comparse »)? Il y a, d'un côté, le « montré » et, de l'autre, le « montrant ». Ce qui compte au premier chef, c'est le *montré*, et non pas le *montrant*, qui doit se faire discret, qui doit se faire oublier. Pour Méliès, pour Noverre tout aussi bien, ce qui compte, c'est *ce que l'on peut montrer* par le truchement du cinématographe – à savoir « l'action du film » –, ce n'est surtout pas *la façon elle-même que l'on pourrait avoir de le montrer*.

D'où l'on peut présumer que tout ce qui est du côté de ce qu'on pourrait appeler la « superstructure langagière du cinéma », qui se superpose au montré depuis alors une vingtaine d'années dans le beau monde de la cinématographie, est considéré par Méliès et Noverre non seulement comme inutile, futile, superfétatoire, mais aussi comme nuisible. Au final, pour qu'elle paraisse « naturelle », l'action que montre un film doit être présentée sans « cocasseries » de caméra (« Toutes ces cocasseries [qui] n'ont pour effet que d'enlever tout naturel à l'action qui se déroule »).

Et ce n'est pas tout. Le texte se poursuit ainsi :

« Une des causes certaines de la décadence du spectacle cinématographique [...] est certainement [...] l'intervention trop indiscrète, dans la confection du film, des opérateurs et des monteuses qui veulent, chacun, imprimer au film sa marque personnelle. Le spectateur, au théâtre, s'occupe-t-il des machinistes, des metteurs en scène, des électriciens, du souffleur, des

• 9 – « Le Gala Méliès », *op. cit.*, p. 84-85.

habilleurs, etc. ? Évidemment non. Et ceux-là, du moins, ne cherchent pas à attirer l'attention sur eux-mêmes. [...] Pourquoi les opérateurs de prise de vue n'en font-ils pas autant ? Nous éviterions tous ces truquages inutiles qui flattent leur désir de montrer leur habileté professionnelle, mais qui nuisent au naturel et à l'apparence de vérité du sujet représenté. »

Où l'on répète que ce qui nuit au naturel du « montré », c'est notamment la marque personnelle des opérateurs et des monteurs, ces « montrants » qui veulent trop *montrer* leur habileté professionnelle, se *montrer* eux-mêmes en quelque sorte, plutôt que de *montrer* ce qu'il y a à *montrer* : l'action du film.

Qu'est-ce que cela peut bien vouloir dire que de tenir un tel discours en 1930 ? Cela veut dire que l'on a une certaine nostalgie du cinéma d'avant le big bang de l'institutionnalisation. Ce que Méliès et Noverre revendiquent, c'est le retour à la case départ, le retour à l'appareil de prise de vues considéré purement et surtout simplement comme appareil de *mise en registre*, comme simple procédé d'en-registre-ment.

Nos deux comparses le disent même en toutes lettres (« L'opérateur de prise de vue [...] ne devrait être qu'un bon photographe, et rien de plus »). On sait que, au fil du temps, au fil de l'institutionnalisation du cinéma, l'appareil de prise de vues est devenu autre chose qu'une machine vouée à la simple captation et à la simple reproduction de ce qui se produit devant elle, et qu'une nouvelle catégorie d'artistes, les cinéastes, ont commencé à superposer, au monde enregistré par les tourneurs de manivelle, une nouvelle couche de sens, comblant ainsi le manque décrit et décrié dès 1908 par Canudo : « Le Cinématographe [...] n'est pas encore de l'art, car lui manquent les éléments du choix typique, de l'*interprétation* plastique et non de la *copie* d'un sujet, qui feront toujours que la photographie ne sera jamais un art¹⁰. »

La « copie d'un sujet », sans recours à la *superstructure langagière du cinéma* – encore dans les limbes, si l'on peut dire – *versus* l'« interprétation plastique » exploitant, cette fois, ladite *superstructure langagière*, telle serait la rupture entre la cinématographie d'avant l'institutionnalisation et celle d'*après* l'institutionnalisation.

Pour leur part, Maurice Noverre et Georges Méliès sont restés bloqués, jusque dans les années 1930, au stade de la « copie d'un sujet », qui livre au spectateur ce qui se passe *devant* la caméra, et seulement cela. Ils ne veulent somme toute rien savoir de ce qui se passe *derrière* la caméra. Et ils se prononcent contre « l'interprétation plastique » spécifiquement cinématographique (au sens de l'institution bien entendu).

• 10 – Riccio CANUDO, « Lettère d'arte. Trionfo del cinematografo », *Il Nuovo giornale*, Florence, 25 novembre 1908 ; paru en français dans *L'usine aux images*, éd. intégrale établie par Jean-Paul MOREL, Paris, Séguier/Arte, 1995, p. 23-31 (le passage cité se trouve à la page 27). C'est l'auteur qui souligne.

En effet – pour poursuivre dans le sens de mes réflexions récentes, menées en collaboration avec Philippe Marion¹¹ –, non seulement la caméra de l'institution enregistre ce qui se passe devant elle (les évolutions de l'équipe *actorielle*), mais elle enregistre aussi en quelque sorte, cette caméra de l'institution, ce qui se passe *derrière elle* (les inspirations de l'équipe *créatorielle*). En livrant son « interprétation plastique », cet *interprète plastique* qu'est le cinéaste (mais aussi le preneur de vues, mais aussi le monteur) nous parlerait en quelque sorte de lui-même en tant que montrant, tout autant qu'il nous parlerait du montré. Ce que l'on ne devrait pas se permettre de faire au cinéma, selon notre duo.

Quant à cet autre duo, composé de Philippe Marion et du signataire du présent texte, il avait déjà abordé, au colloque d'Udine tenu en 2006¹², cette question de la conception, chez Méliès, de l'appareil de prise de vues comme appareil de mise en registre, par le truchement d'un texte vraiment programmatique, publié vers 1906-1907 et signé par un hypothétique « G. Ménard », mais vraisemblablement écrit par Georges Méliès lui-même (encore une fois!). Ce que Ménard-alias-Méliès décrit, ce sont en fait les différentes formes de la *première cinématographie* :

« Par les autres, le Cinématographe est employé simplement comme accessoire, c'est-à-dire comme enregistreur de leurs *Compositions personnelles*. M. Méliès appartient à cette seconde catégorie. »

Ce que Ménard-alias-Méliès dit en toutes lettres, c'est que Méliès emploie le Cinématographe « simplement comme accessoire, [...] comme enregistreur de [ses] *Compositions personnelles* ». Comme *enregistreur*, je le souligne. Ménard-alias-Méliès précise que Méliès utilise aussi le Cinématographe pour « photographier ses compositions théâtrales fantastiques » :

« L'idée lui vint d'utiliser la nouvelle invention dans un but tout spécial ; il l'employa à photographier ses compositions théâtrales fantastiques, ce qui lui permit de les faire figurer simultanément en projection dans d'innombrables théâtres¹³. »

• 11 – Voir A. GAUDREAU ET P. MARION, « Du filmage au tournage : débrayer l'effet-archives de l'enregistrement cinématographique », *op. cit.*

• 12 – Voir A. GAUDREAU ET P. MARION, « The Mysterious Affair of Styles in the Age of Kine-Attractography », *op. cit.*

• 13 – Les citations de « G. Ménard » sont tirées d'un programme du Théâtre Robert-Houdin (*Théâtre Robert-Houdin. Grandes Matinées de Prestidigitation*, programme, s. d., Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, 8-RO-17411). L'expression *Compositions personnelles* est soulignée dans le texte. Pour en savoir plus à ce sujet, voir A. GAUDREAU ET P. MARION, *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique*, p. 128 ; voir également l'échange de courriels entre Jacques Malhête et André Gaudreault à l'adresse suivante : <<http://finducinema.com/p-128>>.

Photographier, enregistrer... on reste toujours du même côté des choses. Quant au fait que le Cinématographe permit à Méliès de « faire figurer » ses compositions théâtrales fantastiques *dans d'innombrables théâtres*, j'y reviendrai plus loin. En clair, tel que nous l'avons avancé ailleurs¹⁴, à côté de la captation, à côté du simple *enregistrement* de tranches non préparées du vivant afilmique, la cinématographie-attraction va aussi chercher à *saisir* du profilmique déjà pré-scénarisé, déjà mis en scène.

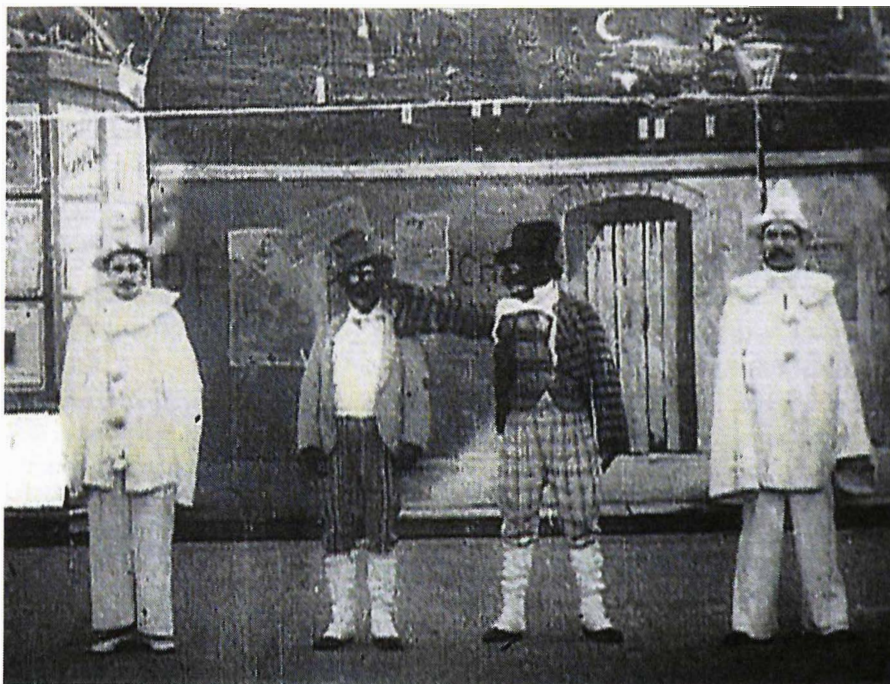


Figure 2 : *L'Omnibus des toqués ou Blancs et Noirs* (1901).

D'un côté, donc, les supposées tranches de vie des films Lumière; de l'autre, les performances captées par Edison dans son studio Black Maria, comme le fameux exemple de *Sandow* (Edison, 1894), dont nous avons dit, Philippe Marion et moi, qu'il s'agissait d'un exemple parfait de « *package attractionnel*¹⁵ », soit un exemple parfait de spectacle déjà prédéterminé, prédéfini et préformaté *dans et depuis* une

• 14 – Voir A. GAUDREAU et P. MARION, « The Mysterious Affair of Styles in the Age of Kine-Attractography », *op. cit.*

• 15 – A. GAUDREAU et P. MARION, *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique*, *op. cit.*, p. 133.

série culturelle extra-cinématographique, et que l'on s'emploie à enregistrer de façon à pouvoir ainsi le faire figurer à l'intérieur de la série culturelle des vues animées. Les performances captées par Edison dans son studio, certes, mais aussi les diverses prestations scéniques captées par Méliès dans le sien. Un exemple parmi plusieurs centaines : *L'Omni-bus des toqués ou Blancs et Noirs*, une vue assez peu connue de 1901, qui nous laisse apprécier le plancher de scène, ainsi que les décors (voir la figure 2).

Lorsque nous avons formulé notre hypothèse du « *package* attractionnel », nous n'aurions pas eu l'idée de considérer les films de Méliès comme des *packages* attractionnels. Pas du tout même. Tel n'est plus le cas maintenant, du moins en ce qui concerne le signataire du présent texte, depuis la « révélation » à laquelle il a eu droit en effectuant la présente recherche. Nous avons pourtant de nombreuses – et apparemment solides – raisons de rejeter les films de Méliès en dehors de la sphère du *package* attractionnel. Mais tout cela était illusoire et je pense que c'est Méliès qui nous a bien eu, encore une fois... je m'en rends compte aujourd'hui.

À l'instar de la prestation de *Sandow*, bon nombre des vues animées produites par Edison pour le kinétoscope sont des *packages* attractionnels. Ainsi en est-il de *Luis Martinetti*, d'*Imperial Japanese Dance*, de *Glenroy Bros.* [n° 2] et de *Robetta and Doretto* (toutes produites en 1894), qui consistent en saynètes ou en numéros directement importés d'une série culturelle extra-cinématographique. Qui plus est, la forme sous laquelle les *packages* attractionnels d'Edison se présentent semble être totalement dictée, à tous points de vue, par leur série culturelle d'appartenance (ce qui semblait ne pas être le cas chez Méliès – même si ses vues ont des affinités électives avec des séries culturelles extra-cinématographiques – puisqu'il ne s'agit pas, dans son cas, d'une « importation » *directe*, en tout cas pas aussi directe que dans le cas des vues d'Edison, pour lesquelles l'appareil de prise de vues ne sert que de relais) ; la forme des *packages* attractionnels d'Edison semble par conséquent ne pas devoir grand-chose à la série culturelle des « vues animées » (au contraire de ce qui se passe chez Méliès) ; le travail de mise en scène et de manipulation du profilmique, de la part de l'instance responsable du passage d'une série à l'autre, y serait somme toute assez limité (au contraire de ce qui se passerait chez Méliès).

Je considère aujourd'hui que nous avons à peu près tout faux et que c'est le génie illusionniste de Méliès qui nous a fait prendre des vessies pour des lanternes. Nous n'aurons pas été les premiers. Même si les vues de Méliès ne sont presque jamais des importations aussi directes, aussi « packagées » et aussi préformées que celles d'Edison, même si les vues de Méliès, dans leur déroulement même, dans leur organisation interne, doivent beaucoup plus à Méliès que les vues d'Edison ne doivent à Edison et à ses collaborateurs, je suis maintenant convaincu que *nous nous devons de considérer les vues de Méliès comme des packages attractionnels.*

Voilà l'éléphant qui se cachait derrière la souris, et pour moi il est géant, comme je tenterai de le démontrer ici même.

Nous savons depuis longtemps qu'il est généralement reconnu que les vues fabriquées par Méliès doivent beaucoup à la série culturelle du spectacle de scène ; nous savons depuis tout aussi longtemps que les féeries filmiques de Méliès doivent énormément aux féeries scéniques ; nous savons aussi que plusieurs de ses films ressemblent à s'y méprendre aux sketches magiques dont Méliès s'était fait une spécialité au Théâtre Robert-Houdin avant l'avènement du cinématographe. Il n'empêche que de là à considérer les vues de Méliès comme des *packages* attractionnels, au même titre que les vues d'Edison, il y avait un pas énorme à franchir, que je n'aurais personnellement jamais osé franchir jusqu'ici, de crainte de vider le concept de *package* attractionnel de tout son sens.

Mais j'ai fait ma petite révolution intérieure et, à la lecture des textes que Méliès a écrits autour des années 1930 (et de celui sur lequel nous nous sommes penchés ici même), et surtout à la faveur de l'exégèse que j'en ai faite, je change mon fusil d'épaule et je franchis allègrement le Rubicon, sans hésitation aucune, et sans faire subir quelque distorsion que ce soit au concept de *package* attractionnel.

Et ce, même si ces *packages* attractionnels sont chez Méliès des « compositions personnelles ». D'où ce retour à la case départ et à la question : « Est-ce naturel ? »

Je suis maintenant pour ma part convaincu qu'il faut, pour qu'une approche cinématographique paraisse naturelle aux yeux d'un Méliès, *qu'elle soit fondée sur un usage qui respecte la « nature » même de l'appareil de prise de vues.*

Qu'on se le dise une fois pour toutes, l'appareil de prise de vues, c'est un appareil de mise en registre, c'est un enregistreur, dont l'utilisation, si l'on se reporte à Ménard-alias-Méliès, relève de deux catégories : d'une part la catégorie que nous avons déjà citée, celle dans laquelle Méliès a donné, qui prévoit que l'instrument serve à enregistrer les compositions personnelles du cinématographe et, d'autre part, cette deuxième catégorie qui précède en fait la première – aussi bien sur le plan de son apparition à l'horizon de l'Histoire que dans le texte de Ménard-Méliès – et qui renvoie à l'approche, plutôt lumiérienne, d'un bon opérateur « qui se borne à photographier ou plutôt à cinématographier le spectacle qu'il a devant les yeux ».

Résumons-nous. *Il faut dorénavant prendre au pied de la lettre l'idée selon laquelle les « compositions personnelles » de Méliès mises en scène dans son studio ne font qu'un avec le Théâtre Robert-Houdin.* Littéralement. Oui, il nous faut bel et bien lire et relire Deslandes¹⁶ : « Tout film de Méliès doit être considéré d'abord comme

• 16 – Voir A. GAUDREAU, « Les vues cinématographiques selon Georges Méliès, ou : comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut

destiné à remplacer une expérience de prestidigitation au théâtre Robert-Houdin. Il n'est donc pas étonnant que ces trucs puissent sembler appartenir indifféremment au théâtre ou au cinéma¹⁷. »

Et encore :

« Si Georges Méliès, à partir de 1897, cesse de monter des grands “trucs” dans son théâtre-salon, il en réalise l'exact équivalent sur pellicule dans son théâtre cinématographique, qu'il projette alors en lieu et place de la grande illusion habituelle, sur l'écran de Robert-Houdin¹⁸. »

Il y a donc longtemps que nous sommes nombreux, de plus en plus nombreux, à soutenir qu'il ne faut pas considérer l'œuvre de Méliès à l'aune de ce qui se fera au cinéma à partir de son institutionnalisation. Il y a longtemps que nous disons qu'il faut nous départir des vieilles lunettes du regard téléologique, qui nous poussent à essayer de voir dans les œuvres de la cinématographie des débuts ce qui a bien pu nous mener là où nous en sommes aujourd'hui. Mais l'attitude téléologique a fâcheusement tendance à nous coller à la peau.

Il faut bien sûr continuer dans le sens du dépouillement de notre regard, mais il faut aussi, selon moi, radicaliser notre position, en cessant d'avoir *la moindre velléité* de voir les vues de Méliès comme si elles se situaient dans l'antichambre du cinéma à venir et ce – là je me parle à moi-même – même dans les cas où ces vues prennent des accents modernes. Ainsi en est-il par exemple d'un film comme *Le Diable noir* (une vue de 1905), qui nous éblouit par ses montages rapides, lesquels *ne sont pas des montages rapides* pour Méliès, lui qui, on le verra tout de suite, avait en horreur les montages rapides. Des montages que l'on ne doit pas, qui plus est, prendre comme des éléments nécessairement annonciateurs de l'art du montage.

Les vues de Méliès sont comme Méliès, elles sont en rupture avec le cinéma moderne. Les vues de Méliès sont fabriquées en respectant le mode d'emploi *naturel* de l'appareil de prise de vues, qui a été « naturellement » conçu pour l'enregistrement de ce que nous appelons, depuis Souriau, le profilmique. Le cinéma « moderne » (en 1930) fait un usage subversif dudit mode d'emploi et filme des choses contre-nature : des « mains qui deviennent énormes », quand elles ne sont pas « coupées et couvertes de fourmis », des yeux crevés, « des ordures sur un piano », et que sais-je encore!, dans un méli-mélo de « tableaux sans aucun lien entre eux ».

lire et relire)... », in Jacques MALHÉTE et Michel MARIE (dir.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?*, Paris, Colloque de Cerisy/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997.

• 17 – Jacques DESLANDES, *Le boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, Paris, Éditions du Cerf, 1963, p. 33.

• 18 – *Ibid.*, p. 29-30.

Dans une lettre qu'il a écrite dans la dernière année de sa vie¹⁹, Méliès nous livre une clef pour la compréhension de son œuvre :

« En tout cas, il est intéressant de voir, là, comment je comprenais le cinéma, et comment on le comprend aujourd'hui. [De nos jours, le cinéma,] dans lequel l'important est le *mouvement*, l'*action* [...] oblige les acteurs à l'inaction, et le metteur en scène à faire tourner les décors en tous sens, à prendre des vues sous tous les angles, à faire des gros plans, etc., etc., pour donner un semblant de mouvement.

Tout ceci est faux et enlève aux images toute apparence de réalité. Ajoutez à cela les montages rapides, faisant voir simultanément des roues de chemin de fer, des usines, des visages, des catastrophes, des bateaux, etc., superposés et marchant à une allure vertigineuse, nous arrivons alors à une absurdité fatigante, étourdissante, éblouissante, mais beaucoup plus inepte encore que mes féeries ! et ce n'est pas peu dire. »

Et Méliès d'ajouter cette phrase sublime : « Mais dans les féeries, *c'est permis !* »

Les compositions personnelles de Méliès mises en scène dans son studio ne font qu'un avec le Théâtre Robert-Houdin... Oui, nous avons raison de penser cela et nous avons raison de militer en faveur d'une lecture au pied de la lettre de cette formule.

Méliès nous envoie plein de signaux qui vont dans cette direction. Dès la toute première de ses vues à s'inscrire dans la série culturelle du Théâtre Robert-Houdin, il nous fait un clin d'œil et nous envoie un message subliminal. Le film en question ne s'intitule pas *Escamotage d'une dame*, mais bel et bien : *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin*. Implicitement, *Le Bourreau turc*, c'est *Le Bourreau turc chez Robert-Houdin*, *L'Omnibus des toqués*, c'est *L'Omnibus des toqués chez Robert-Houdin*, etc. Que voulait dire Méliès lorsqu'il déclarait : « Ma carrière cinématographique est tellement liée à celle du Théâtre Robert-Houdin, qu'on ne peut guère les séparer²⁰ » ? La même chose que lorsqu'il fait dire à Ménard que Méliès « photographi[ait] ses compositions théâtrales fantastiques » pour pouvoir « les faire figurer simultanément en projections dans d'innombrables théâtres » ? N'aurait-il pas pu ajouter tout de go : « et dans le Théâtre Robert-Houdin au premier chef » ?

Que voulait dire Méliès lorsqu'il disait de son studio qu'il était, « en petit, une image assez fidèle du théâtre de féerie²¹ » et qu'il écrivait ce qui suit ? « La construction est en fer vitrée [*sic* = vitré] ; à un bout se trouvent la cabine de l'appareil et

• 19 – Lettre à Carl Vincent datée du 16 janvier 1937, reproduite dans la correspondance de Georges Méliès publiée ici même. C'est Méliès qui souligne.

• 20 – Cité par J. DESLANDES, *op. cit.*, p. 30-31.

• 21 – Georges MÉLIÈS, « Les vues cinématographiques », éd. établie par J. Malthête, in A. GAUDREAU, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, *op. cit.*, p. 186-222 (le passage cité se trouve à la page 204).

l'opérateur, tandis qu'à l'autre extrémité se trouve un plancher construit exactement comme celui d'une scène de théâtre²². »

Cela veut dire que le plancher que nous voyons dans *L'Omnibus des toqués* est en quelque sorte en continuité avec le plancher de la scène du Théâtre Robert-Houdin, et que les deux planchers raccordent l'un avec l'autre, ne serait-ce que sur le plan symbolique. Ça, c'est la première forme de raccord qui intéresse Méliès.

Autrement dit, et cela explique tout je crois, et cela montre la mesure dans laquelle nous pouvons à juste titre considérer les vues de Méliès comme des *packages* attractionnels. Méliès, s'il l'avait pu, aurait tourné ses films directement au Théâtre Robert-Houdin ! Le Théâtre Robert-Houdin aurait ainsi été, avec le Black Maria d'Edison, l'un des tout premiers studios voués à la prise de vues cinématographiques. Mais, comme Méliès l'écrit dans son fameux texte de 1907, « l'absence de jour dans les théâtres²³ » rendait la chose impraticable.

Cette question du *package* attractionnel est une question très actuelle, en raison de la diffusion des opéras et des pièces de théâtre dans nos modernes salles de cinéma, une forme de spectacle présentant une configuration qui rappelle étrangement celle qui préside à l'œuvre de Méliès. Si ce n'est que c'est du direct, capté non pas, cette fois, depuis un studio, mais depuis une scène de théâtre.

Les discours critiques que suscitent ces transmissions dans les salles de cinéma font résonner comme en écho les critiques que Méliès opposait au cinéma moderne. On dit notamment de ces captations qu'elles n'ont surtout « pas besoin d'un cinéaste virtuose et agité²⁴ ». Les numéros, les sketches ou les pièces de Méliès n'en avaient pas besoin non plus... On dit que ce dont les diffusions des opéras et les performances scéniques de Méliès ont besoin, c'est « d'un simple *témoin* d'une action théâtrale²⁵ ». ... Pour respecter le spectacle originel, il faudrait ainsi privilégier une vision large : « la poésie de ce spectacle mise, en salle, sur une vue d'ensemble, ce qui est exactement contraire à l'esthétique de la diffusion au cinéma – qui use et abuse des effets de loupe²⁶ ». Il ne devrait s'agir, somme toute, que de « filmer » la performance scénique. À croire que ce critique a lu les textes de Méliès ! Lorsque le metteur en images d'un *package* attractionnel opératique s'investit à fond dans l'interprétation plastique, il risque de faire outrage à l'œuvre opératique originale, en superposant une nouvelle couche discursive au discours

• 22 – *Loc. cit.*

• 23 – *Ibid.*, p. 196.

• 24 – Christophe Huss, « *Metropolitan Opera* – Votre cinéma n'est pas un cinéma... Retransmissions en direct des représentations : le directeur général a fait entrer le Met dans une nouvelle ère », *Le Devoir*, 17 décembre 2007.

• 25 – *Ibid.*

• 26 – C. Huss, « *Metropolitan Opera* – La Damnation de Lepage : un échec affligeant », *Le Devoir*, 24 novembre 2008.

de la mise en scène spécifiquement opératique. Pour les puristes, les opéras filmés ne devraient donc pas être soumis à quelque forme que ce soit de « création cinéas-tique » et devraient résulter d'un simple enregistrement.

C'est Méliès qui serait d'accord et qui dirait :

« Évidemment, on nous dira : c'est la technique moderne ! Est-ce la bonne ?
Voilà la question : est-ce naturel ? »

Oui, voilà bien la question (*that is the question...*) : est-ce ou n'est-ce pas naturel ?