

La scène réfractée au travers de la lentille de Georges Méliès¹

Dans son texte célèbre sur Stroheim et la cruauté, André Bazin se livre à une réflexion intermédiaire où il commente la transposition cinématographique d'un contenu littéraire :

« Il convient ici de souligner que le message de Stroheim n'aurait eu à son époque, et n'aurait encore, que peu de portée en littérature. Il est évident que Stroheim serait bien en deçà de l'audace et de la profondeur psychologique de nombreux romans des cinquante dernières années. Mais il faut, ici encore, se garder de croire que ce qu'on appelle conventionnellement le "fond" jouit, fut-ce [*sic*] même virtuellement, d'une existence indépendante des moyens d'expression qui nous le rendent sensible. Stroheim eût sans doute été médiocre en littérature, mais son avènement à un certain moment du cinéma et le choix même de cet art, le rend [*sic*] comparable aux plus grands. La portée d'un thème, la puissance d'un sujet dépendent étroitement du temps de leur apparition relativement à l'histoire d'un art qui les supporte et à l'évolution des genres, c'est-à-dire encore des styles. S'il est permis de considérer Stroheim comme le marquis de Sade du cinéma, alors que son roman *Paprika* n'apporte rien de bien neuf, c'est que la grandeur et l'originalité d'une œuvre ne se mesure [*sic*] en définitive qu'à l'intérieur de l'art auquel elle appartient². »

Cette affirmation, pour évidente qu'elle soit, n'en demeure pas moins mystérieuse dans sa formulation. Si le naturalisme de Stroheim, venant des décennies après son équivalent littéraire, peut avoir une valeur, c'est que son « message »

• 1 – Ces recherches ont été rendues possibles grâce au soutien du FQRSC.

• 2 – André BAZIN, *Le cinéma de la cruauté*, Paris, Flammarion, 1975, p. 24-25.

aurait une charge d'audace dans « le temps » du cinéma en ouvrant ce moyen d'expression à toute une série de sujets. Est-ce suffisant ? Ce que Bazin ne dit pas, mais sous-entend lorsqu'il analyse ensuite l'« incantation charnelle³ » des plans, c'est que les thèmes du naturalisme sont transformés par des propositions plastiques et figurales qui ne sont possibles que dans la forme cinéma. Il faut donc questionner la nouveauté du naturalisme *au* cinéma, mais aussi celle du cinéma *pour* le naturalisme.

C'est sous ce double questionnement que je voudrais interroger l'œuvre de Méliès par rapport aux pratiques culturelles qu'elle mobilise. À la fois, se demander ce que veut dire pour la cinématographie son introduction dans « la voie artistique et théâtrale » (pour le citer), mais aussi, en quoi le dispositif cinématographique transforme la scène, puisque, nous dit Bazin, le contenu n'est pas indépendant « des moyens d'expression qui nous le rendent sensible ». Le *moment* Méliès est celui d'une transécriture séminale des arts scéniques (magie et féerie, mais pas seulement). Il nous faut donc discerner ce que *préforme* la scène, mais que *seul permet* le dispositif cinéma. Au modèle classique de la préfiguration, où l'on affirmait que Méliès avait *inventé* quantité de procédés (montage, gros plan, trucages, etc.) de la palette expressive du cinéma, on a tendance à préférer désormais le double modèle de la continuité avec les pratiques culturelles, en amont, et de la discontinuité avec le cinéma institutionnel, en aval. Si, pour les histoires générales, Méliès était l'inventeur du cinéma de fiction tel qu'on le connaît aujourd'hui, pour les théoriciens de Brighton il s'agit plutôt du prolongement de pratiques culturelles en cinématographie. Pour Deslandes déjà : « 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 du Robert-Houdin⁴. » Or, dans une entrevue de 1932, Méliès dit le contraire : « J'ai toujours considéré que nous devons utiliser le cinématographe pour faire autre chose que ce que l'on pouvait voir sur une scène et qu'il était inutile de faire un film s'il n'était pas toujours purement "cinématographique"⁵. »

Le modèle que convoque Deslandes est celui de la transparence, non pas du récit par rapport à l'histoire comme dans le cinéma classique, mais bien du nouveau dispositif technique par rapport aux pratiques culturelles comme contenu. Rick Altman a pointé cette intermédialité référentielle : « Toute nouvelle technique,

• 3 – *Ibid.*, p. 28.

• 4 – Jacques DESLANDES, *Le boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, Paris, Éditions du Cerf, 1963, p. 29-30.

• 5 – Pierre LAZAROFF, « Méliès, le premier metteur en scène, vend des bonbons et des jouets dans un kiosque de la gare Montparnasse », *Paris-Midi* [janvier 1932?].

avant de devenir média à part entière, doit faire ses preuves de capacité – elle doit se montrer compatible avec les médias existants, c'est-à-dire capable de citer dans leur intégralité les textes véhiculés par d'autres médias, ceux-là mêmes qu'elle cherche à remplacer⁶. »

Or, on peut se demander en quoi Méliès nous importerait si le cinématographe n'avait été employé que comme « *accessoire*, c'est-à-dire comme enregistreur⁷ ». Pourquoi s'en soucier encore si son œuvre n'est que fac-similé transparent de spectacles de la Belle Époque? Et si ce n'est pas « l'exact équivalent sur pellicule » de la scène, où la différence se loge-t-elle? Cet article vise donc à comprendre ce qui, des pratiques scéniques, passe dans les vues animées. On fait l'hypothèse que la disparition d'un personnage féerique à l'aide d'une trappe et celle du même personnage à l'aide d'une procédure d'*aboutage* de la pellicule, ce n'est pas tout à fait la même chose. Il sera intéressant de comprendre la nature de ce « pas tout à fait » en proposant un *modèle épistémologique* qui rende compte de cette différence. Au paradigme de la transparence, pour lequel la cinématographie naissante ne serait que la captation de pratiques culturelles préexistantes, nous voudrions proposer celui de la *réfraction*. Comme le bâton plongé dans l'eau voit son image légèrement déviée, une représentation (scénique en l'occurrence) plongée dans un nouveau milieu technique (le dispositif cinématographique) voit son contenu être réfracté.

Il faut convenir que ce n'est pas seulement le « fond » d'un art ancien qui passe dans le nouveau médium : les procédés formels aussi sont simulés par le nouveau moyen technique. Que se passe-t-il quand les trucs sont *réfractés* dans un milieu différent? Lorsqu'un procédé scénique passe au travers de la lentille cinématographique, la déviation qui s'ensuit est-elle en soi cinématographique? Quel est l'indice de réfraction pour chacun des procédés scéniques? Par rapport à la scène représentée, les vues de Méliès sont-elles pure transparence ou créent-elles précisément une *fracture* de la représentation? Notre hypothèse sera que cette transparence parfaite n'existe pas et ne serait toujours qu'une occultation de la réfraction : le cinéma n'est pas la fenêtre d'Alberti ou l'immédiateté par la transparence⁸, mais déjà toujours une déviation subtile d'une forme préexistante. Et l'on peut même faire l'hypothèse que c'est par la prise en compte ultérieure de cette légère réfraction, inapparente au début, qu'un média finit, à terme, par s'autonomiser.

• 6 – Rick ALTMAN, « Technologie et textualité de l'intermédialité », *Sociétés & représentations*, n° 9, avril 2000, p. 18.

• 7 – Programme du Robert-Houdin vers 1907 cité dans J. DESLANDES, *op. cit.*, p. 30. C'est ce dernier qui souligne.

• 8 – Jay David BOLTER et Richard GRUSIN, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999.

Par ailleurs, les chercheurs de Brighton ont vu la *cinématographie* surtout dans la narrativité du montage, narrativité venant en quelque sorte investir progressivement une cinématographie basée sur l'attraction. Il n'y aurait pas de difficulté si la narrativité ne faisait pas déjà partie du contenu de la féerie, ou même de la magie dont on dit que Méliès a renouvelé la forme en France en narrativisant les trucs pour en faire des sketches magiques. Or, je voudrais rester en deçà de la narrativité et du montage proprement dit pour voir s'il n'y a pas d'autres indices de *cinématographie* dans le cinéma premier, indices en quelque sorte constitutifs. Plus précisément, j'analyserai certains des procédés dont on a dit à tort, en les voyant dans les vues de Méliès, qu'ils préfiguraient le cinéma, pour voir en quoi quelque chose s'invente *malgré tout* par rapport aux pratiques antérieures qui les déterminent. Si Méliès est bien l'un des inventeurs de l'art cinématographique, ce n'est pas tant au sens de l'art du cinéma, mais au sens premier d'un art de la cinématographie, pratique qui ne serait possible qu'au sein du dispositif nouveau.

Passons en revue les divers procédés pour calculer cette réfraction, comme autant de couleurs qui se dispersent. Avant de parler de la théâtralité de Méliès, il faudrait se demander ce que ce dernier fait subir à la féerie et à la magie. Aussi, pour comprendre ce qui motive Méliès à produire des spectacles scéniques en cinématographie, revenons à ses propres mots :

« Le cinématographie a permis de donner des spectacles superbes, dans les pays dépourvus de théâtre ou de distractions quelconques, et à un prix très abordable, puisque l'*impresario*, une fois propriétaire de la pièce qu'il a achetée, n'a pas de frais d'artistes à payer journallement. Ah! s'il pouvait en être ainsi pour les directeurs de théâtre!!! Mais voilà, seuls les artistes photographiés et jouant imperturbablement et sans défaillance dans les vues cinématographiques sont d'aussi bonne composition. Ils ne peuvent pas être inégaux, bons un jour et mauvais l'autre; s'ils ont bien joué à la *première*, ils sont excellents à perpétuité. Quel avantage⁹!!! »

Un programme du Robert-Houdin vers 1907 avance le même propos : « L'idée lui vint d'utiliser la nouvelle invention dans un but spécial : il l'employa à photographier ses compositions théâtrales fantastiques, ce qui lui permit de les faire figurer simultanément dans d'innombrables théâtres¹⁰. » Par cette perfection rejouable, Méliès touche aux fondements économiques et esthétiques du futur cinéma, la reproductibilité technique – reproduction du mouvement certes, mais aussi d'une représentation qui lui préexiste. Comme le dit Altman, on ne repré-

• 9 – Georges MÉLIÈS, « Les vues cinématographiques », éd. établie par Jacques Malthête, in André GAUDREAU, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 222, souligné dans le texte.

• 10 – Cité dans J. DESLANDES, *op. cit.*, p. 30.

sente pas le réel ; on représente toujours une représentation préexistante en tentant d'approcher le réel¹¹. Au principe du cinématographe se trouvent quatre procédés techniques que l'on aurait tort de regrouper automatiquement : la captation, l'enregistrement, la représentation et la duplication. En effet, on peut *capturer* et *transmettre* sans enregistrer, c'est le cas du téléphone et, le cas échéant, de la radio et de la télévision en direct ; on peut *enregistrer* sans pouvoir représenter, c'est le cas du Phonautographe de Scott de Martinville ou du Kinetograph Edison ; on peut *représenter* sans nécessairement *dupliquer* un certain nombre de copies à partir d'une matrice. Le pouvoir que Méliès prête à la cinématographie tient à la coexistence de ces quatre données du dispositif. Économiquement, la captation et l'enregistrement lui permettent de sauvegarder une performance idéale ; il peut ensuite la représenter en différé, sans avoir à payer les artistes « journallement », comme il le précise ; finalement, il peut la dupliquer pour faire une importante économie d'échelle, économie qui permettra l'essor industriel des vues animées (notamment lorsqu'on copiera les Star films sans la permission de l'auteur).

Par l'enregistrement, Méliès perd au change ce qui fait la raison esthétique de la scène : l'acte performatif conditionné par les circonstances. Qu'un comédien soit bon un jour, mauvais l'autre, c'est le charme de toute performance – miracle du moment où l'on touche à la perfection d'un événement unique. Cette unicité spatio-temporelle de la performance n'est pas sans analogie avec l'aura picturale dont Benjamin a bien analysé la disparition lors de la reproduction. Au surplus, la représentation filmique perd la présence des acteurs, leur mise en danger et ce que Barthes appelait la « vénusté » de leur corps désirable à portée de main. Or, cette défection au cinéma de la présence corporelle permet paradoxalement, disait Metz, une plus grande impression de réalité de la fiction¹². On peut gager que Méliès s'était aperçu qu'il gagnait une plus grande efficacité de la dimension imaginaire. Si l'impression de réalité permet une plus grande illusion de la vie, elle suppose également un surplus de vie à l'illusion.

Pour compenser la perte de la présence réelle, Méliès va mettre en place un dispositif complexe. M'intéressant aux vues scéniques, j'avais remarqué que celles de Méliès reconduisaient les règles que les peintres avaient trouvées empiriquement pour créer des fresques en trompe-l'œil¹³. Méliès incruste en quelque sorte

• 11 – R. ALTMAN, *op. cit.*, p. 13.

• 12 – Christian METZ, « À propos de l'impression de réalité au cinéma », in *Essais sur la signification au cinéma*, t. I, Paris, Éditions Klincksieck, 1968, p. 19.

• 13 – Jean-Pierre STROIS-TRAHAN, « Trompe-l'œil et réception spectatorielle du cinéma des premiers temps : l'exemple du dispositif de représentation scénique chez Méliès », in Leonardo QUARESIMA et LAURA VICINI (dir.), *La decima musa / The Tenth Muse. Il cinema e le altre arti / Cinema and Other Arts*, Udine, Forum, 2001, p. 221-241.

la scène du Robert-Houdin dans les théâtres du monde entier comme Giovanni Bellini peignait une fausse abside qu'il intégrait à l'architecture réelle d'une église. Cherchi Usai a bien montré combien l'imaginaire de Méliès participait de l'esthétique baroque avec sa peur du vide, son mouvement toujours recommencé. On peut mettre aussi le trompe-l'œil au compte de ses effets baroquaisants. Les vues de Méliès ouvrent les salles réelles de vues animées sur l'espace de la scène du Robert-Houdin, comme les plafonds d'Andrea Pozzo ouvrent la nef sur des ciels baroques. Elles créent un espace immersif où la représentation scénique englobe la salle et les coulisses réelles, le hors-champ se rabattant sur le hors-cadre du spectateur. Par l'illusion immersive, la représentation devient réelle, et la salle réelle, fictive. Quand l'acteur Méliès s'adresse aux spectateurs, il ne s'adresse pas à des figurants à son studio de Montreuil, encore moins à des spectateurs diégétiques comme on peut le lire parfois ; il s'adresse directement aux spectateurs réels qui regardent ses vues et qu'il immerge fictivement dans son Théâtre Robert-Houdin (ce n'est donc pas du documentaire).

S'il perd l'aura que constitue la performativité, Méliès essaie donc de la préserver par son trompe-l'œil immersif, de la même façon que le Cinéorama ou les Hale's Tours. Les photographes pictorialistes essayaient eux de compenser la perte auratique en copiant l'esthétique picturale. Selon Benjamin, une nouvelle technique qui rivalise avec un art ancien installe pour un temps une *fantasmagorie*. Peut-être fallait-il passer par le trompe-l'œil scénique pour pouvoir ensuite retrouver le cadre libre lumiériste et développer ainsi le découpage. Pour réussir ses trompe-l'œil, Méliès crée l'une des premières règles langagières importantes, à tout le moins pour les scènes d'intérieur, règle que j'ai appelée la barre¹⁴. Dans les manuels de cinématographie, on mentionne que les opérateurs de l'époque plaçaient au sol une planche, une ficelle ou une marque à la craie pour empêcher les acteurs de s'avancer dans les *premiers plans*, préservant ainsi la « grandeur naturelle ». Cette naturalité des figures « en pied » est l'une des règles importantes du trompe-l'œil pictural puisqu'un personnage ou un objet en amorce détruit l'illusion. Méliès respecte pratiquement toujours cette règle, assurant ainsi le trompe-l'œil scénique ; les exceptions sont le plus souvent motivées par le sujet de la représentation.

En transposant la féerie et les sketches magiques par le biais du trompe-l'œil, Méliès se trouve quand même confronté aux carences du cinématographe. D'une part, la mutité des images force à modifier la dynamique de la représentation. Il ne peut plus faire ses boniments et ses invocations magiques, interagir verbale-

• 14 – J.-P. SIROIS-TRAHAN, « Le passage de la barre : transformation de la mise en scène dans le cinéma des premiers temps », in L. VICHI (dir.), *L'uomo visibile / The Visible Man*, Udine, Forum, 2002, p. 33-41.

ment avec le public et préciser de vive voix le déroulement des sketches comme au théâtre. Deslandes rapporte que Méliès soulignait ses trucs scéniques par un coup de pistolet, redoublant l'effet magique par un choc sonore. On pourra bien sûr compenser la mutité par le bruitage et un bonimenteur, mais force est de constater que la dynamique de ses spectacles, où les bruits et les mots étaient à l'honneur, accusait la pression médiatique de la nouvelle technologie.

D'autre part, le noir et blanc amoindrait le spectaculaire de ses vues, mais Méliès compensait cet achromatisme, dans ses œuvres cardinales, par le coloriage. On sait que la couleur ajoutait une dimension imaginaire, artificieuse, proche en cela des pratiques lanternistes, mais on la vendait paradoxalement comme réaliste. Le manque de sensibilité de la pellicule obligeait à éclairer en plein jour, ce qui empêchait le savant jeu d'éclairage théâtral. Finalement, en passant par la pellicule, Méliès se trouvait à changer de cadre. Sur les photos, le format du cadre théâtral du Robert-Houdin est plus ou moins de 1.83:1, proportion qu'on pouvait modifier avec le manteau d'Arlequin. Le ratio Edison de la pellicule du *Voyage dans la Lune* (1902) est de 1.33:1, soit un cadre plus carré. La différence, de 27 %, est énorme. La question du ratio n'est pas une mince affaire. On sait que le passage du *Academy ratio* au CinemaScope a généré des enjeux plastiques importants. Méliès dut donc faire avec le cadre filmique. Déjà, le Robert-Houdin était une scène lilliputienne qui forçait une mise en scène concentrée. Les conséquences du cadre filmique sur l'art de Méliès restent à évaluer.

À ces réfractions en quelque sorte constitutives du dispositif technique, Méliès ajouta celles qu'il avait trouvées ou aménagées. Laissons de côté les trucages théâtraux que Méliès s'est contenté de restituer : éclair, maquette, décor mouvant, toile déroulante, comédien suspendu ou même les trappes qu'il a utilisées parfois ; concentrons-nous sur les trucages photographiques et cinématographiques. Pour tenter d'y voir clair, il faut distinguer : 1) le truc ou trucage, c'est-à-dire le procédé employé ; 2) l'effet¹⁵, c'est-à-dire l'illusion produite ; et 3) les significations engendrées. Ainsi, l'arrêt de caméra avec aboutage est un truc cinématographique qui peut produire plusieurs effets (disparition, substitution, etc.) à même de générer plusieurs significations avec leurs connotations nombreuses. Par exemple, dans les *Nouvelles Luttes extravagantes* (1900), il permet entre autres l'effet de substitution générant une signification particulière – une femme se transformant en homme. Chez Méliès, si le truc est cinématographique, l'effet visé serait toujours théâtral.

Les trucages chez Méliès sont de deux ordres : ceux par exposition multiple ; ceux par arrêt de caméra avec aboutage¹⁶. Si les deuxièmes sont plus manifestement

• 15 – Méliès parle « des effets qui porteront sur le public ». Voir G. MÉLIÈS, *op. cit.*, p. 206.

• 16 – Pour une description des trucages, voir Jacques MALTIÈRE, *Méliès, images et illusions*, Paris, Exporégie, 1996, p. 53-74, et Laurent L.E. FORESTIER, « L'enregistrement fantastique ou

cinématographiques, les premiers sont d'ordre photographique. Les expositions multiples sont un procédé utilisé déjà en photographie spirite, ce que Méliès ne devait pas ignorer. Or, en bornant ses expositions multiples par deux aboutages et surtout en comptant les tours de caméra pour avoir la bonne longueur pelliculaire et assurer la *synchronicité* de ses multiplications de personnages, il rend cinématographique ce trucage photographique.

L'exposition multiple lui permet aussi de rendre plusieurs effets scéniques dont il tente la transcriture exacte. Par la surimpression, c'est-à-dire la superposition en transparence de deux images, il reproduit le *Pepper's ghost*, truc qu'on présentait déjà au foyer du Robert-Houdin et au Châtelet : par une glace sans tain placée en biais, les rayons lumineux d'un comédien, fortement éclairé et situé généralement sous la rampe, étaient réfléchis vers l'assistance, donnant l'impression qu'un spectre lumineux se promenait sur scène au milieu des acteurs vus directement en transparence. Illusion d'une illusion, la surimpression est donc la réfraction métaphorique d'une réflexion.

L'exposition multiple est souvent couplée avec le truc du fond noir pour faire des « superpositions » nettes (sans « transparence » d'une image sur l'autre). Elle permet plusieurs effets essentiellement corporels : démembrement, agrandissement, rapetissement, lévitation, personnage acéphale, tête décollée, dédoublement, etc. La plupart de ces effets venaient encore de la scène où l'on utilisait pour ce faire illusions d'optique, fils transparents, mannequins, masques, meubles truqués, trappes, etc. Mais l'exposition multiple permet une plus grande effectivité et la création d'illusions plus réalistes tenant du prodige, par exemple la multiplication des têtes de Méliès dans *Le Mélomane* (1903).

Autre effet réfracté par l'exposition multiple : le changement à vue des décors par un fondu enchaîné, soit pendant une scène, soit entre les tableaux. Dans le théâtre-machine, par un mécanisme consistant en des volets manœuvrés par des fils, on pouvait transformer à vue un décor ou une partie du décor. On pouvait également utiliser un trucage pour transformer un personnage : des cordelettes tirées d'une trappe permettaient le changement de costume d'un comédien pour sa métamorphose subite. Par rapport à ce procédé théâtral, le fondu permet une magie plus saisissante. Les changements à vue sont compliqués à réaliser au théâtre et le fondu permet une grande facilité d'exécution, et donc la multiplication de ces trucs chez Méliès. Cette facilité du fondu lui permet aussi de substituer un comédien à un autre, ce qui amène toute une série de significations inédites : changement de sexe, de grandeurs, etc. Par ailleurs, le fondu des décors et des

personnages, au lieu de se produire rapidement, peut se produire lentement et donner l'impression d'assister à une métamorphose progressive.

Le truc de l'arrêt de caméra avec aboutage permet quant à lui des transformations instantanées, soit la substitution et le couple apparition-disparition. Dans les féeries et les spectacles de magicien, ces effets se produisent grâce à des trappes ou la dissimulation dans un objet truqué (notamment par un miroir). On peut aussi produire l'apparition par le *Pepper's ghost*, de façon spectrale. Il est difficile d'évaluer ce que le public théâtral pouvait percevoir réellement lors des disparitions, mais normalement il devait voir le comédien qui descendait dans la trappe. Pour que l'escamotage par la trappe ne se voie pas, on devait, soit détourner l'attention, soit dissimuler la trappe par quelque chose qui fait obstacle : de la fumée, des flammes, un drap, un jeu de lumière, etc. Par l'aboutage, Méliès introduit une célérité absolue qui n'a plus besoin de paravent. On le voit mieux par la réfraction de la magie. Dans *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* (1896), dont le titre même dénote le trompe-l'œil, il utilise encore un drap à l'instar du fameux numéro de Buatier de Kolta. Or, le drap ne recouvre pas parfaitement la dame : clairement, la robe dépasse et disparaît instantanément. Était-ce voulu par Méliès ? En tous les cas, cela ne le gêne point. Tout de suite après, il va plus loin que de Kolta, car il ajoute l'apparition d'un squelette sans les besoins du drap ; puis, remplaçant le drap, il substitue au squelette la dame en chair et en os, suggérant par ce *memento mori* une signification qui n'existait pas dans le numéro original. Dans la légende de la Place de l'Opéra, il y a la même signification, qui est le fond figural de toute l'œuvre : l'omnibus se transforme en corbillard et des hommes en femmes. La mort, le sexe, le changement toujours.

Dans un autre numéro de magie, *Le Thaumaturge chinois* (1904), Méliès commence par dissimuler ses disparitions-apparitions par un parasol posé sur le plancher, censé cacher la trappe. Après un certain temps, Méliès se passe du parasol pour faire apparaître les choses et les êtres instantanément, signifiant par là sa supériorité sur les autres magiciens. Dans *Les Cartes vivantes* (1905), il exécute le truc de l'agrandissement d'une carte à jouer. Il est quand même surprenant qu'il utilise l'aboutage pour ce tour qu'il faisait déjà parfaitement sur scène. D'une certaine façon, Méliès ne regarde plus en arrière : il a trouvé le truc à sensation qui dépasse ceux de tous les autres truquistes.

Par l'aboutage filmique, donc, Méliès gagne en vélocité et en facilité d'exécution. Cette réfraction filmique a des conséquences esthétiques importantes. Les disparitions-apparitions-substitutions sont des trucs scéniques compliqués. Pour cette raison, elles sont surtout l'un des clous des numéros. Or, Méliès les multiplie dans une folie anarchisante (remarquons qu'à la scène, Méliès devait constamment se déguiser, jouant surtout les utilités, ce qui expliquerait son goût

des transformations infinies). Déjà dans *Escamotage d'une dame*, il y a trois transformations au lieu d'une seule chez de Kolta. Par la suite, il va saturer ses bandes de trucs. Dans certaines de ses vues, comme *Le Diable noir* (1905), il y a des dizaines de transformations instantanées, ce qui est impensable au théâtre. La transformation cinématographique chez Méliès n'est plus toujours le clou comme sur scène. Ainsi gagne-t-elle en narrativité ce qu'elle perd en force attractionnelle. En effet, dans *Le Diable noir*, une apparition du démon n'est qu'une modulation de l'historiette.

Cette analyse de la *cinématographicité* des procédés ouvre sur la question de la pertinence de Méliès pour le cinéma, pas seulement pour la féerie. On dit parfois que les vues de Méliès sont les derniers temps de la féerie et les premiers du cinéma. Que veut-on dire par là? Peut-on vraiment penser cet héritage sans tomber dans le péché téléologique et la manie des « premières fois »? Déjà, on peut voir que, pour la plupart des procédés, les indices de réfraction – que ce soit la perte de la présence concrète et le trompe-l'œil, la surimpression, la multiplication des transformations ou le coloriage –, plaident paradoxalement pour une plus grande impression de réalité liée à un plus grand artifice, une accentuation de l'effet imaginaire par rapport au théâtre féerique. Comme l'écrivait Méliès, son métier « consiste à réaliser tout, même ce qui semble impossible, et à donner l'apparence de la réalité aux rêves les plus chimériques, aux inventions les plus invraisemblables de l'imagination¹⁷ ». En cela réside le pouvoir du cinéma.

Question subsidiaire : était-ce vraiment les derniers temps de la féerie? On pourrait se demander si elle a disparu après Méliès – ne la retrouve-t-on pas en filigrane dans la science-fiction, les dessins animés et les comédies musicales? Dans un entretien récent avec les *Cahiers du cinéma*, Alain Badiou s'interroge sur le retour de la féerie :

« Je crois qu'il faut vraiment accepter et assumer que le cinéma part d'un matériau contemporain, d'un bazar du visible, et qu'il travaille avec ça. D'autant plus maintenant. Est-ce que tout ça va être transformé par l'imagerie virtuelle, son caractère éventuellement de plus en plus construit? Je me demande si l'imagerie virtuelle et les moyens technologiques modernes ne vont pas inaugurer une époque du cinéma qui va de nouveau ressembler à celle du studio, où tout serait fabriqué en intérieur, dans un coin, avec des moyens artificiels. L'époque du plein air aura été comme l'impressionnisme en peinture, quand on mettait son chevalet dehors. On serait dans un pompiérisme transitoire, qui est tout de même frappant dans la grande production, mais qui aboutirait à une réapparition du cinéma de l'artifice.

• 17 – G. MÉLIÈS, *op. cit.*, p. 203, je souligne.

Ce serait de nouveau l'ouverture d'une période Méliès après une longue période Lumière¹⁸. »

Pour paraphraser Badiou, de quoi Méliès serait-il le nom ? Pour le philosophe, il symbolise le retour d'un « cinéma de la manipulation, du montage, de la construction, de l'artifice », d'une imagerie « plus proche du cinéma antérieur à celui de ces cinquante dernières années » et qui démontrerait « un fabulisme de plus en plus sophistiqué, construit, détaché du matériau », c'est-à-dire des fragments du « réel » auxquels était attaché le réalisme bazinien¹⁹. Un cinéma du collage, de l'artifice et de l'imaginaire *réalisé*, en somme. Quand on voit la résurgence de contes de fées contemporains comme *Le Labyrinthe de Pan* (Guillermo del Toro, 2006) ou de voyages impossibles comme *Avatar* (James Cameron, 2009), on ne peut que donner raison à Badiou. Jusqu'à un récent *Harry Potter* (David Yates, 2011) qui cite *Les Affiches en goguette* (1906), cependant que Scorsese sort *Hugo* (2011). Dans la vogue nouvelle de la 3D (stéréoscopie), ne peut-on voir des effets trompe-l'œil qui aménageraient une fantasmagorie industrielle au sens de Benjamin ? Devrait-on se promener dans les multisalles d'aujourd'hui comme un flâneur de jadis dans les passages à la rencontre d'attractions mort-nées ? Peut-être manque-t-il seulement, dans ces premiers temps du retour de la féerie, un artiste qui troquerait le pompiérisme actuel pour une poésie singulière qui ferait de l'imagerie une vision au-delà des clichés.

Là où la réfraction irisait dans tous les sens, c'est lorsque Méliès combinait plusieurs trucages pour un résultat sur-théâtral, pour ne pas dire surnaturel. En cela, il annonce les nouvelles images. Puisqu'ils sont la réfraction des trucages cinématographiques de naguère, eux-mêmes trompe-l'œil des trucs scéniques de jadis, les trucages numériques d'aujourd'hui ne sont que des réfractions de réfractions, de l'imagerie au cube donc, auxquelles il ne manque souvent que l'invention, la subversion et la « puissance du faux » du sorcier de Montreuil. Du fond noir au *green screen*, il y a double réfraction des effets et du sens.

• 18 – Nicolas AZALBERT et Stéphane DELORME, « La visite. Entretien avec Alain Badiou », *Cahiers du cinéma*, n° 663, janvier 2011, p. 91-92.

• 19 – *Ibid.*, p. 92.