

Faiseurs de féeries.
Mise en scène, machinerie et pratiques cinématographiques
émergentes au tournant du XX^e siècle

par

Stéphane Tralongo

Thèse de doctorat effectuée en cotutelle

au

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Université de Montréal

et

Département des Arts de la scène, de l'Image et de l'Écran

Université Lumière Lyon 2

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.)
en Études cinématographiques
et à

l'Université Lumière Lyon 2 en vue de l'obtention du grade de Docteur
en Lettres et arts

Novembre 2012

© Stéphane Tralongo, 2012

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

et

Département des Arts de la scène, de l'Image et de l'Écran
Université Lumière Lyon 2

Cette thèse intitulée :

Faiseurs de féeries.
Mise en scène, machinerie et pratiques cinématographiques
émergentes au tournant du XX^e siècle

présentée et soutenue à l'Université Lumière Lyon 2 par :

Stéphane Tralongo

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur : Richard Bégin, professeur adjoint, Université de Montréal
Directeur de recherche : André Gaudreault, professeur titulaire, Université de
Montréal

Directeur de recherche : Martin Barnier, professeur des universités, Université Lyon 2

Examineur externe : Laurent Guido, professeur, Université de Lausanne

Examineur externe : Mireille Losco-Lena, professeur des universités, ENSATT

Membre du jury : Jean-Claude Seguin, professeur des universités, Université Lyon 2

À Maité

Résumé

Cette thèse se donne comme objectif de renouveler la *conception historique* qu'on s'est généralement faite jusqu'à présent des rapports que le monde des arts de la scène a établis avec les pratiques cinématographiques émergentes au tournant du xx^e siècle, en remettant profondément en question les idées de *primitivité* des films, de *crédulité* des spectateurs et de *pré-cinématographicité* des formes. Notre recherche vise en particulier à replacer les *féeries cinématographiques* de Georges Méliès dans le *cadre institutionnel* du théâtre parisien de cette époque, de façon à montrer que leur histoire s'inscrit plus largement dans celle des techniques, des savoir-faire et des métiers du spectacle de scène tel qu'on le conçoit alors au Châtelet, à la Gaîté ou aux Folies-Bergère. Nous développons pour ce faire une *approche historiographique* qui ne part plus du principe qu'il s'agit d'étudier les relations entre deux arts concurrents – ce que laissaient entendre les travaux qui mettaient d'emblée « théâtre » et « cinématographe » sur le même plan –, mais qui propose de considérer les relations en question d'abord et avant tout comme celles qui s'engagent entre une *institution culturelle ancienne* et une *toute nouvelle technologie*. Nous cherchons ainsi à montrer que le cinématographe vient s'ajouter à la longue série culturelle des *attractions lumineuses* qui apparaissent avec l'avènement de l'éclairage électrique. Dans la

première partie (« Le spectacle de l'électricité »), nous nous intéressons aux *pratiques d'éclairage* et aux *habitudes de vision* qui ont permis aux spectateurs de féeries de comprendre et d'apprécier le spectacle cinématographique. Dans la deuxième partie (« L'illusion de la technique »), nous examinons comment différentes formes d'*intégration* et d'*hybridation* des techniques dans les féeries vont faciliter l'appropriation précoce du cinématographe par les gens de théâtre. Dans la troisième partie (« L'art du cinématographe »), nous montrons que l'esthétique des tout premiers films a été façonnée par des *règles de création* et des *critères d'appréciation* qui relevaient de l'institution théâtrale et qui, de ce fait, pouvaient déjà donner une certaine *valeur artistique* à ces films. L'enjeu principal de la présente recherche est donc d'offrir une vision plus juste et plus nuancée de ce qu'a été le spectacle de scène dans son rapport aux technologies et, en particulier, à cette nouvelle *machine* qu'est le cinématographe.

Mots-clés : histoire ; esthétique ; cinéma ; théâtre ; féerie ; mise en scène ; illusions ; technologies ; électricité ; machinerie ; éclairage ; montage ; Châtelet ; Folies-Bergère ; Georges Méliès ; Eugène Frey ; Clémançon.

Abstract

The goal of this dissertation is to renew our *historical view* of the exchanges occurring between theatre and early film practices at the turn of the twentieth century, by questioning the ideas of *primitive cinema*, *credulous audiences* and *precinematic forms*. Our research aims to put more specifically Georges Méliès' *féeries* back into the *institutional framework* of the parisian theatre, in order to show how these films are part of the history of techniques which were used at the Châtelet, the Gaîté and the Folies-Bergère. Previous studies have generally postulated that theatre and cinema were, from the very beginning, two rival art forms. However, our *historiographical approach* differs from this assumption, seeing the relationship instead as that between an *old cultural institution* and a *brand new technology*. We think our understanding of early cinema could be improved if we acknowledge that the cinematographic technology belonged to the broad cultural series of *luminous attractions* appearing with the emergence of electric lighting. In the first part (« The spectacle of electricity »), we study *lighting practices* and *habits of vision* that helped *féeries'* spectators to understand and enjoy early cinema. In the second part (« The illusion of technique »), we investigate how the *integration* and *hybridization* of technologies in *féeries* led theatre workmen to use the cinematograph on stage. In the third part (« The art of cinematography »), we

prove that early cinema aesthetics has been shaped by *rules of creation* and *assessment criteria* belonging to the institution of theatre, such that films could already be seen by spectators and critics as *artistic forms*. The main challenge of this research is to offer a more accurate vision of the history of theatre in its relation to technologies and, in particular, to this new *machine* that was, at the time, the kinematograph.

Keywords : history ; aesthetics ; cinema ; theatre ; *féerie* ; staging ; illusions ; technologies ; electricity ; machinery ; lighting ; editing ; Châtelet ; Folies-Bergère ; Georges Méliès ; Eugène Frey ; Clémançon.

Table des matières

RÉSUMÉ.....	5
ABSTRACT.....	7
ILLUSTRATIONS.....	12
REMERCIEMENTS.....	14
INTRODUCTION.....	17
PREMIÈRE PARTIE	
LE SPECTACLE DE L'ÉLECTRICITÉ.....	33
CHAPITRE 1. APPROPRIATIONS DE LA LUMIÈRE ÉLECTRIQUE. LE RÔLE DE LA MAISON CLÉMANÇON ET DES ÉLECTRICIENS DANS LE DÉVELOPPEMENT D'UNE ESTHÉTIQUE DE L'ÉBLOUISSEMENT.....	39
1. La tradition de l'éclairage au gaz.....	43
1.1. Lumière électrique ou simili-électrique ?.....	44
1.2. De nouvelles façons de voir.....	49
2. L'accélération du processus d'électrification.....	53
2.1. L'accroissement des contrastes lumineux.....	55
2.2. Un aveuglement à relativiser.....	60
3. La pérennisation des équipements électriques.....	63
3.1. Dramaturgie de la lumière et attractions lumineuses.....	65
3.2. La reconnaissance d'une esthétique de l'éclairage.....	70
Des pratiques d'éclairage aux habitudes de vision.....	75
CHAPITRE 2. EXHIBITIONS DU CORPS FÉMININ. LE RAPPORT SENSIBLE AUX ACROBATES, AUX DANSEUSES ET AUX ACTRICES DANS LES COSTUMES DE L'ATELIER LANDOLFF.....	78
1. L'expressivité sensationnelle des acrobates.....	82
1.1. L'intercalation des pantomimes anglaises.....	85
1.2. L'assimilation de la gestuelle clownesque.....	90
2. L'expressivité sensuelle des danseuses.....	94
2.1. Le goût de l'exotisme fantaisiste.....	96

	10
2.2. Recherche archéologique et invention chorégraphique.....	101
3. Un nouveau rapport au corps.....	107
3.1. Création vestimentaire et esthétique carnavalesque.....	108
3.2. Mélange des styles, variété des effets.....	113
Réhabiliter le regard des spectateurs.....	117
DEUXIÈME PARTIE	
L'ILLUSION DE LA TECHNIQUE.....	120
CHAPITRE 3. RECYCLAGES DE LA MACHINERIE SCÉNIQUE. LA LOGIQUE DE RÉCUPÉRATION DES ILLUSIONS TRADITIONNELLES SOUS LA HOULETTE DES CHEFS-MACHINISTES.....	
126	
1. Les artisans de la mise en scène.....	129
1.1. La condition et la fonction des machinistes.....	130
1.2. L'appréciation biaisée des trucs.....	134
2. L'héritage des anciennes machinations.....	138
2.1. Les déclinaisons du changement à vue.....	139
2.2. La « mouche d'or » et ses avatars.....	145
3. Au croisement des disciplines artistiques.....	151
3.1. Magie, cirque et spectacle optique.....	152
3.2. La mise en scène comme synthèse spectaculaire.....	156
Circulation et persistance des techniques.....	160
CHAPITRE 4. PERPÉTUATIONS DE LA LANTERNE MAGIQUE. LA THÉÂTRALISATION DES IMAGES PROJETÉES PAR LA TECHNIQUE DES DÉCORS LUMINEUX D'EUGÈNE FREY.....	
164	
1. La série culturelle des attractions lumineuses.....	169
1.1. Les ombres en couleurs du Chat Noir.....	171
1.2. Les décors à transformations de la Boîte à Musique.....	174
2. Une foire aux dispositifs mixtes.....	178
2.1. Une expérimentation à l'Exposition universelle.....	180
2.2. Une convention à l'Opéra de Monte-Carlo.....	184
3. Acceptations et résistances du milieu.....	190
3.1. La picturalité des images projetées.....	191
3.2. Le complexe des origines populaires.....	196
Le côtoïement des techniques et l'illusion de progrès.....	202

TROISIÈME PARTIE	
L'ART DU CINÉMATOGRAPHE.....	205
CHAPITRE 5. INTÉGRATIONS DES PROJECTIONS CINÉMATOGRAPHIQUES. LA COLLABORATION ARTISTIQUE DE GEORGES MÉLIÈS À LA CRÉATION DE PIÈCES DE THÉÂTRE ET DE MUSIC-HALL.....	211
1. La réévaluation d'une pratique mésestimée.....	215
1.1. Une lanterne magique perfectionnée.....	216
1.2. Les merveilleuses photographies animées.....	222
2. Modes d'intégration et attitudes spectatorielles.....	226
2.1. Un procédé scénique récurrent.....	227
2.2. Un nouvel auxiliaire des machinistes.....	233
3. Reconnaissance institutionnelle et légitimation artistique.....	237
3.1. Partage des idées, échange des techniques.....	239
3.2. La persistance d'une attraction prestigieuse.....	245
Entre tradition et innovation.....	248
CHAPITRE 6. MANIPULATIONS DE LA PELLICULE PHOTOGRAPHIQUE. ÉMERGENCE ET DÉFINITION D'UNE CONCEPTION DU MONTAGE SPÉCIFIQUE AU RÉGIME DES ATTRACTIONS.....	252
1. Secrets de fabrication et vulgarisation des connaissances.....	256
1.1. Méliès vu par lui-même : un technicien du collage.....	259
1.2. Méliès vu par ses contemporains : un expert en machinerie.....	263
2. Leçons de théorie et de pratique.....	268
2.1. Éclaircissements techniques et terminologiques.....	270
2.2. D'une intuition diffuse à un système cohérent.....	274
2.3. Un mauvais procès.....	279
La confusion des genres.....	284
CONCLUSION.....	288
BIBLIOGRAPHIE.....	295
1. Ouvrages de référence.....	295
2. Articles et chapitres de livres.....	298
3. Travaux universitaires.....	307

Illustrations

Figure 1 : Photographie de scène de *La Chatte blanche* au Châtelet obtenue grâce à l'éclairage de scène à la lumière Jablochkoff, [1888]. Source : G. Mareschal, « La première photographie au théâtre », *La Revue théâtrale*, n° 54, mars 1906, p. 1388.

Figure 2 : Lettre de [Lehouitel] à l'architecte Antoine Soudée au sujet du matériel d'éclairage loué par la maison Clémançon à la Gaîté, 2 octobre 1887. Source : Archives de Paris, V4M⁸⁷ 1.

Figure 3 : Photographie de l'acteur Désiré Pougau dédicacée à la famille du régisseur Gabriel Flammand, 1927. Source : Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Association de la Régie Théâtrale, fonds Gabriel Flammand.

Figure 4 : Couverture du manuscrit de la censure des *Cascades du diable* pour les Folies-Bergère, 1878. Source : Archives nationales, F¹⁸ 1044.

Figure 5 : Affiche de Jules Chéret pour *L'Arc-en-ciel* aux Folies-Bergère, [1893]. Source : Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie, ENT DN- 1 (CHERET, Jules /16) -ROUL.

Figure 6 : Costume de la maison Landolff pour les *Quat'cents coups du diable* au Châtelet, [1905]. Source : Association d'éducation populaire de Saint-Paul-du-Bois, fonds Théâtre du Châtelet.

Figure 7 : Une actrice entourée d'un pompier et de trois machinistes attend sur un tampon dans le premier dessous du Châtelet. Source : Raymond Bissieu, « Les dessous de la scène », *L'Illustré théâtral*, n° 4, 12 décembre 1896, p. 5.

Figure 8 : Schéma de plantation de l'atelier Amable pour le tableau de « La Forteresse des Carpathes » des *Quat'cents coups du diable* au Châtelet (détail), 1905. Source : Bibliothèque historique de la Ville de Paris, fonds Amable.

Figure 9 : Miss Ænea renouvelle le truc de la mouche d'or en s'élevant vers les frises depuis le décor d'un volcan en éruption. Source : Adrien Marie, « Le théâtre illustré. – La Fille du feu », *Le Monde illustré*, n° 1224, 11 septembre 1880, p. 160.

Figure 10 : Le dispositif de projection d'Eugène Frey utilisé au début du siècle sur la scène de l'Opéra de Monte-Carlo dans *La Walkyrie* de Wagner. Source :

Albert Guimbert, « Les décors lumineux marquent un progrès considérable dans l'art de la décoration scénique », *La Science et la vie*, n° 61, février-mars 1922, p. 238.

Figure 11 : Disque en carton incrusté de morceaux de verre réalisé par Frey pour *La Damnation de Faust* d'Hector Berlioz. Source : Nouveau Musée National de Monaco, 2009.5.3.

Figure 12 : Un décor lumineux projeté sur la scène de l'Opéra de Paris dans le conte de fées *Le Sortilège*. Source : Henri de Curzon, « *Le Sortilège* », *Le Théâtre*, n° 341, mars 1913, p. 6.

Figures 13 et 14 : Première et seconde versions de la scène du cinématographe dans le manuscrit de la censure de *La Biche au bois* au Châtelet, 1896. Source : Archives nationales, F¹⁸ 982.

Figure 15 : Liste des scènes cinématographiques de Georges Méliès indiquée dans la nomenclature des tableaux d'un programme de *Pif ! Paf ! Pouf ! ou Un Voyage endiablé* au Châtelet, s.d. Source : Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, WNA-25.

Figure 16 : Photographie truquée d'un homme gonflant sa propre tête au moyen d'une pompe à bicyclette. Source : Baillot et Foy, « Un coup de pompe, S.V.P. », *Photo pêle-mêle*, n° 6, 8 août 1903, p. 41.

Figure 17 : Page de titre du traité pratique de Jacques Ducom. Source : Jacques Ducom, *Le cinématographe scientifique et industriel. Traité pratique de cinématographie*, L. Geisler, Paris 1911, s.p.

Figure 18 : Photogrammes avec collure du film *Le Bourreau turc* de Méliès, 1903. Source : GRAFICS/Library of Congress.

Remerciements

Je tiens à remercier en tout premier lieu mes directeurs de recherche, Martin Barnier et André Gaudreault, de la confiance qu'ils m'ont tous les deux constamment témoignée depuis le début de mon projet de thèse. Je leur suis sincèrement reconnaissant de m'avoir encouragé à développer ma propre approche de l'histoire du cinéma, qui a été largement façonnée par leurs écrits, leurs cours et leurs communications, tout aussi bien que par les discussions que nous avons partagées à Lyon, à Paris et à Montréal. C'est sans conteste grâce aux conseils, aux idées et aux indications qu'ils m'ont continuellement prodigués pendant ces années de recherche que ce travail d'écriture a pu être mené à bien.

À l'origine de cette thèse, il y a d'abord une rencontre avec Madeleine Malthête-Méliès à Paris en mai 2006, qui m'a incité à poursuivre mes recherches sur l'émergence du cinématographe. Je souhaite la remercier tout spécialement ici de m'avoir aimablement permis de visionner les films de son grand-père Georges Méliès à un moment où beaucoup n'étaient pas encore disponibles dans le commerce. Mes remerciements vont en même temps à l'association « Les Amis de Georges Méliès – Cinémathèque Méliès », plus précisément à Jacques Malthête et Anne-Marie Quévrain avec qui j'ai notamment eu la chance de collaborer à l'organisation du troisième colloque

sur Méliès qui s'est tenu à Cerisy-la-Salle en 2011.

J'exprime ensuite toute ma gratitude aux chercheurs, aux conservateurs et aux étudiants qui m'ont généreusement offert leur aide tout au long de la préparation de cette thèse, en particulier Mathias Auclair, Nathalie Bonnard, Rémy Campos, Pierre Chemartin, Francine Delacroix, Marie-Claude Delmas, Bérengère de l'Épine, Bernadette Gaudicheau, Philippe Gauthier, Marie-Odile Gigou, André Habib, Santiago Hidalgo, Frank Kessler, Jean-Marc Larrue, Laurent Le Forestier, Céline Legeay, Joël Lehmann, Sabine Lenk, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Isabelle Moindrot, Jean-Michel Nectoux, Aurélien Poidevin, Louis Pelletier, Giusy Pisano, Caroline Renouard, Régis Robert, Nathalie Rosticher-Giordano, Hubert Sabino, Matthew Solomon, Frédéric Tabet, Emmanuelle Toulet et Sophie Ventas.

Les recherches qui ont abouti à la rédaction de cette thèse n'auraient plus généralement pas été possibles sans le concours bienveillant du personnel des institutions suivantes : Archives de la préfecture de police, Archives de Paris, Archives françaises du film, Archives nationales, Association d'éducation populaire de Saint-Paul-du-Bois, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Bibliothèque nationale de France, Cinémathèque française, Cinémathèque québécoise, Institut Lumière, Institut national de la propriété industrielle, Musée de Montmartre et Nouveau Musée National de Monaco.

En réagissant avec intérêt aux films que je leur ai présentés, les

étudiants de l'Université de Montréal à qui j'ai enseigné le cours « Culture et documentation du cinéma » en 2009 et 2010 n'ont enfin pas manqué de stimuler ma réflexion. Je leur dois notamment de m'avoir poussé à approfondir mes recherches sur la réception de l'œuvre de Méliès dont les résultats sont présentés au sein de cette étude.

Cette thèse est dédiée de tout mon cœur à celle qui, par sa beauté, sa grâce et sa joie de vivre, est depuis toujours la muse à l'origine de mon inspiration, Maité Néel.

Introduction

Depuis le tournant du siècle, l'introduction massive des technologies numériques dans le domaine du spectacle de scène nous force à admettre sans ambages que le théâtre actuel se présente plus que jamais comme un lieu de croisement entre les médias. Cet état de faits ne peut que nous renvoyer, de façon inéluctable, à des processus déjà enclenchés, plus de cent ans en arrière, par l'installation de l'électricité dans les salles de spectacle¹. Bon nombre de productions récentes rejouent ainsi l'histoire du théâtre grâce au numérique, en faisant même explicitement référence à ces spectacles hybrides incluant des images projetées qui se sont multipliés avec l'avènement de l'éclairage électrique. Tout dernièrement encore, les projections de films de Georges Méliès dans les productions *Cendrillon* de Jules Massenet au Théâtre de l'Opéra-Comique², d'une part, et *Arturo Brachetti fait son cinéma* d'Arturo Brachetti au Théâtre des Folies-Bergère³, d'autre part, sont venues nous rappeler, plus clairement et distinctement, que l'intégration du cinématographe s'était bel et bien concrétisée dans les genres dramatiques populaires dès la fin du XIX^e siècle. Ces productions nous poussent en fait à nous demander si, comme l'a suggéré l'historien du théâtre David Mayer, les pratiques cinématographiques émergentes dans les années 1900 n'auraient pas été plus profondément ancrées dans la culture théâtrale qu'on a pu le penser

¹ Voir Jean-Marc Larrue, « Théâtre et intermédialité. Une rencontre tardive », *Intermédialités*, n° 12, automne 2008, p. 13-29.

² Des extraits de *L'Homme à la tête en caoutchouc* (1901) et du *Cake-walk infernal* (1903) étaient projetés dans ce spectacle mis en scène par Benjamin Lazar. Nous avons assisté à la répétition générale du 3 mars 2011.

³ Un extrait du *Voyage dans la lune* (1902) était projeté dans ce spectacle mis en scène par Serge Denoncourt. Nous avons assisté à la représentation du 7 juin 2011.

rétrospectivement⁴. Les recherches minutieuses et enrichissantes menées récemment⁵ sur les rapports que les magiciens ont longtemps entretenus avec le cinéma sont venues confirmer l'idée selon laquelle l'étude des débuts de la cinématographie, ce doit être, aussi et surtout, l'étude de techniques, de conventions et de théories qui relèvent de cadres institutionnels différents de celui qui établira le cinéma narratif classique comme modèle dominant. Certains usages précoces de cette nouvelle technologie qu'est le cinématographe sont en effet à ce point en adéquation avec les règles et les normes de l'institution théâtrale que leur histoire est tout simplement indissociable de celle des arts de la scène.

Le contexte médiatique et artistique actuel nous aide donc à ouvrir les yeux sur la *variété*, la *vivacité* et la *réciprocité* des relations que les gens de théâtre ont engagées avec les tout premiers fabricants de films. Il nous incite surtout à voir que le cinématographe, malgré sa nouveauté, malgré les réactions de surprise qu'il a provoquées, est apparu dans une conjoncture où il a été considéré, d'abord et avant tout, comme un dispositif technologique parmi d'autres, en particulier comme un dispositif qui venait s'ajouter au large ensemble des *technologies électriques* en usage au théâtre à l'époque. Les possibilités de la lumière électrique étaient plus précisément déjà fortement

⁴ Voir David Mayer, « Learning to See in the Dark », *Nineteenth Century Theatre*, vol. 25, n° 2, hiver 1997, p. 92-114.

⁵ Voir notamment Matthew Solomon, *Disappearing Tricks: Silent Film, Houdini, and the New Magic of the Twentieth Century*, Urbana, University of Illinois Press, 2010 ; Frédéric Tabet, *Circulations techniques entre l'art magique et le cinématographe avant 1906*, thèse de doctorat, Université Paris-Est Marne-la-Vallée, 2011.

exploitées au sein d'un genre dramatique établi, celui de la féerie⁶. Ceux que les critiques avaient pris l'habitude de surnommer les « faiseurs de féeries⁷ » (on a aussi parlé, plus rarement, de « féeristes⁸ »), c'est-à-dire les auteurs dramatiques qui fournissaient aux théâtres des manuscrits de féeries, mais qui contribuaient aussi souvent à l'élaboration de la mise en scène de ce genre de pièces, vont ainsi faire partie, avec les directeurs des théâtres à grand spectacle, des premiers intéressés par le cinématographe. Là où l'on a tendance à voir *a posteriori* un médium artistique intégré à la pratique théâtrale, eux ne trouvaient en fait qu'une *attraction lumineuse* de plus, qui venait s'inscrire dans la longue série des dispositifs visuels déjà présents dans le spectacle féerique : illuminations électriques, fontaines lumineuses, feux d'artifice, etc. Leur conception de la mise en scène a ainsi conduit les faiseurs de féeries à faire appel à de multiples occasions à ce spécialiste réputé de la lanterne magique qu'est Eugène Frey (1864-[1940]). Au même moment, le célèbre directeur du Théâtre Robert-Houdin, Georges Méliès (1861-1938), est devenu, en tant que fabricant de films pour des féeries et des revues, un collaborateur artistique reconnu au sein de l'institution théâtrale. Les nombreux spectateurs

⁶ Voir Roxane Martin, *La féerie romantique sur les scènes parisiennes, 1791-1864*, Paris, H. Champion, 2007.

⁷ Cette expression, déjà utilisée par Théophile Gautier dans les réflexions que lui inspirent la féerie *La Corde de pendu* (« Feuilleton de La Presse », *La Presse*, s.n., 21 octobre 1844, p. 3), est toujours employée par les feuilletonistes à la fin du siècle, notamment par Jules Claretie dans sa critique du *Miroir magique* (« Revue théâtrale », *La Presse*, s.n., 21 août 1876, s.p.), Charles Bigot dans sa critique des *Pilules du diable* (« Revue des théâtres », *Le Siècle*, n° 17 285, 12 avril 1880, s.p.) et Francisque Sarcey dans sa critique de *Coco fêlé* (« Chronique théâtrale », *Le Temps*, n° 8916, 28 septembre 1885, s.p.).

⁸ Voir par exemple Panserose, « Paris la nuit », *L'Événement*, n° 4967, 30 octobre 1885, s.p.

qui fréquentent, au tournant du xx^e siècle, les théâtres du Châtelet, de la Porte Saint-Martin ou des Folies-Bergère, ce sont donc, en même temps que des spectateurs de théâtre, des *habitues des images projetées* et, plus généralement, des *effets lumineux* exécutés dans la pénombre ou l'obscurité de la salle.

Il n'a pourtant pas fallu attendre l'avènement du numérique pour que des historiens se penchent sur les modalités selon lesquelles le milieu théâtral s'était non seulement approprié le cinématographe, mais avait également façonné et régulé, plus ou moins directement, les pratiques cinématographiques émergentes et, par là même, ce que l'on a appelé par la suite le « spectacle cinématographique⁹ ». L'ouvrage de A. Nicholas Vardac *Stage to Screen: Theatrical Method from Garrick to Griffith* publié en 1949¹⁰ a ainsi constitué la première étude de référence sur les rapports entre le théâtre et le cinématographe, étude qui a d'ailleurs fait autorité sur la question pendant près de cinquante ans. En explorant les fonds d'archives de la Harvard Theatre Collection, Vardac avait bien saisi tout l'intérêt qu'il y a, pour notre compréhension de l'histoire du cinéma, à examiner de plus près la mise en scène des pièces à grand spectacle : mélodrames, pièces historiques, drames shakespeariens, etc. Il consacrait même déjà, malgré le peu de documents dont on disposait alors, un chapitre tout entier à l'œuvre cinématographique de Méliès, en s'attachant à faire des rapprochements éclairants avec le genre de la

⁹ Voir par exemple Madeleine Malthête-Méliès (dir.), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris, Klincksieck/Colloque de Cerisy, 1984.

¹⁰ A. Nicholas Vardac, *Stage to Screen: Theatrical Method from Garrick to Griffith*, Cambridge, Harvard University Press, 1949.

pantomime anglaise¹¹. Tout en reconnaissant la richesse de cet ouvrage pionnier, les historiens des générations suivantes, notamment David Brewster et Lea Jacobs¹², David Mayer¹³ et Joseph Sokalski¹⁴, ont formulé plusieurs critiques légitimes à l'encontre du modèle historiographique sur lequel il s'est fondé. La perspective évolutionniste suivie par Vardac l'avait en effet conduit à dévaloriser les différentes pratiques dramatiques, parce que ces pratiques lui semblaient tendre vers un idéal esthétique que seul le cinématographe pouvait réaliser. Elle l'avait en même temps amené à démontrer que le théâtre anticipait avec ses moyens l'arrivée du cinéma narratif classique. En poussant ce raisonnement jusqu'au bout, Vardac avait fini par substituer au vocabulaire théâtral de l'époque une terminologie développée à partir du cinéma institutionnel qui venait brouiller la connaissance des phénomènes. Le modèle vardacien recoupait en fait une *vision téléologique* qui s'était plus largement imposée dans les histoires du cinéma à l'époque, comme l'a brillamment montré la lecture critique qu'en a faite Jean-Louis Comolli :

Inéluctablement semble-t-il, l'opération décisive de ces

¹¹ Vardac écrit par exemple : « Méliès, then in terms of production and staging, simply continued nineteenth-century methods, carrying them, through his use of camera techniques, to a certain perfection. He went beyond the appropriation of nineteenth-century productional techniques. He borrowed material which formed the nucleus of the spectacle stage, both pantomime and historical, and found it particularly adaptable to his method of filming. » (*op. cit.*, p. 176).

¹² Ben Brewster et Lea Jacobs, *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 6-9.

¹³ David Mayer, « Learning to See in the Dark », *op. cit.*, p. 93-94.

¹⁴ Joseph Sokalski, « From Screen to Stage: A Case Study of the Paper Print Collection », *Nineteenth Century Theatre*, vol. 25, n° 2, hiver 1997, p. 116-118.

« histoires » est d'élire et passer en revue le plus grand nombre possible d'innovations techniques, stylistiques, formelles, données (et recherchées) chacune comme initiatrices d'une suite de développements esthétiques (de « progrès » de « langage ») dont la finalité, l'aboutissement, la *perfection* sont le cinéma tel qu'il se pratique au moment où chaque historien en écrit l'histoire¹⁵.

La redécouverte d'un nombre croissant de films conservés en archives a en même temps décidé les historiens du cinéma à remettre en question les anciens présupposés pour finalement mieux les abandonner¹⁶. Les recherches historiques se sont alors basées en particulier sur les propositions théoriques qu'André Gaudreault et Tom Gunning ont formulées en vue d'adopter une « nouvelle attitude¹⁷ » à l'égard de l'histoire du cinéma. Dans leur essai fondateur, les deux chercheurs ne se sont pas contentés de montrer la nécessité d'identifier les différentes pratiques cinématographiques qui s'étaient constituées en systèmes cohérents avec leurs règles de création et leurs critères d'appréciation. Ils ont aussi apporté du même coup un élément de réponse, et non des moindres, en définissant le mode dominant dans les premières années de l'histoire du cinéma comme un *système d'attractions monstratives*. Le concept d'attraction, en plus de permettre une meilleure compréhension des films fabriqués à cette époque, a plus généralement contribué à légitimer

¹⁵ Jean-Louis Comolli, « Technique et idéologie », *Cahiers du cinéma*, n° 231, août-septembre 1971, p. 45.

¹⁶ Voir André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

¹⁷ André Gaudreault et Tom Gunning, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? », dans Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (dir.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, p. 49-63.

l'étude du *spectaculaire* au cinéma : « L'attraction [...] contrebalance la tendance à privilégier les structures narratives dans l'analyse du cinéma, à faire comme si l'histoire fournissait le noyau de la majorité des films et que les autres aspects visuels et formels offrent tout au plus un revêtement décoratif¹⁸. » Comme en témoigne l'étude de Laurent Guido sur le Film d'Art, cette revalorisation des processus de *spectacularisation* aide à déterminer les conventions artistiques et les attentes spectatoriennes propres aux pratiques cinématographiques émergentes¹⁹. L'attraction permet tout aussi bien, selon la définition qu'en donne Viva Paci, de servir de « lien intermédial entre le cinéma et les autres institutions qui partagent avec lui le paradigme culturel et social du spectacle fin de siècle²⁰ », pour nous amener à saisir plus justement les échanges qui s'engagent avec les arts de la scène pendant cette période. C'est pourquoi nous avons essayé de rendre compte ici de ces échanges en suivant la démarche recommandée par Gunning :

Seul un examen rigoureux du contexte historique de ces premières images peut nous aider à comprendre le pouvoir inquiétant et troublant qu'elles ont exercé sur leurs spectateurs. Ce contexte comprend les premiers modes d'exhibition des films, les divertissements visuels traditionnels de la fin du siècle et une esthétique de base du

¹⁸ Tom Gunning, « Rendre la vue étrange : l'attraction continue du cinéma des attractions », dans Viva Paci, *La machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2012, p. 19.

¹⁹ Laurent Guido, « “Quel théâtre groupera jamais tant d'étoiles ?” . Musique, danse et intégration narrative dans les attractions gestuelles du Film d'Art », *1895*, n° 56, décembre 2008, p. 149-172.

²⁰ Viva Paci, *La machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*, *op. cit.*, p. 38.

cinématographe que j'ai appelée « cinéma des attractions », selon laquelle le cinéma était envisagé comme une série de chocs visuels²¹.

Le retour aux archives filmiques a aussi été déterminant pour le renouvellement de l'approche théorique des débuts de la cinématographie qu'ont enclenché au même moment les historiens du théâtre. Au cours d'une étude préliminaire de la Paper Print Collection conservée à la Library of Congress, il est ainsi apparu de façon évidente à David Mayer que les films du tournant du xx^e siècle pouvaient constituer des sources de première main du plus grand intérêt pour documenter l'histoire du théâtre²². Cette expédition en archives allait avoir des conséquences non seulement sur les idées que les historiens s'étaient faites des pratiques théâtrales, dont on n'avait encore rarement pu observer les traces aussi directement, mais également sur la conception des pratiques cinématographiques elles-mêmes, dont on avait tôt fait de déléguer l'étude à d'autres – les historiens du cinéma – qui semblaient plus qualifiés. Loin d'assimiler hâtivement ce que montrent les images aux pratiques théâtrales, Stephen Johnson a alors rappelé que les films sont justement le résultat d'un processus d'enregistrement qui n'a pas laissé intactes

²¹ Tom Gunning, « An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator », *Art & Text*, n° 34, printemps 1989, p. 33. C'est nous qui traduisons. Le texte original complet est : « Only a careful consideration of the historical context of these earliest images can restore an understanding of the uncanny and agitating power they exerted on audiences. This context includes the first modes of exhibition, the tradition of turn-of-the-century visual entertainments, and a basic aesthetic of early cinema I have called "the cinema of attractions", which envisioned cinema as a series of visual shocks. »

²² David Mayer, « The Victorian Stage on Film: A Description and a Selective List of Holdings in the Library of Congress Paper Print Collection », *Nineteenth Century Theatre*, vol. 16, n° 2, hiver 1988, p. 111-122.

les pratiques en question, mais qui leur a fait au contraire subir différentes altérations²³. En suivant ces propositions méthodologiques, Joseph Sokalski a entrepris de réexaminer une pantomime anglaise de la troupe des Hanlon-Lees à partir des films de Méliès, sans chercher à y retrouver la reconstitution à l'identique du spectacle des acrobates, mais plutôt en essayant d'y entrevoir les rares éclats d'une tradition encore en vigueur²⁴. Ces différents travaux ont finalement conduit Mayer à délaisser complètement le modèle de pensée qui s'était imposé avec le livre de Vardac, non pas pour le remplacer par un nouveau modèle, mais, à tout le moins, pour proposer une approche articulée autour de l'idée-clé d'*échanges multidirectionnels*²⁵, qui permet cette fois d'envisager les phénomènes dans toute leur complexité, leurs nuances, leurs dynamiques :

Ce que nous devons chercher à comprendre, c'est de quelles façons le théâtre et le cinéma se sont rencontrés, ont interagi, se sont chevauchés, ont co-existé, se sont menacés l'un l'autre, se sont battus pour leur reconnaissance et pour l'approbation du public, se sont échangés des technologies et sont finalement devenus des dispositifs technologiques largement différents et des industries commerciales séparées²⁶.

²³ Stephen Johnson, « Evaluating Early Film as a Document of Theatre History: The 1896 Footage of Joseph Jefferson's *Rip Van Winkle* », *Nineteenth Century Theatre*, vol. 20, n° 2, hiver 1992, p. 101-122.

²⁴ Joseph Sokalski, *op. cit.*

²⁵ David Mayer, « Learning to See in the Dark », *op. cit.*, p. 99. C'est nous qui traduisons. Le texte original complet est : « It is an environment where influences of the stage upon film and film upon the stage and all sorts of further permutations are irregularly frequent and subtle – in other words, a multi-directional exchange comparable to the electrolytic particle-flow generated when water gets between two bits of metal. »

²⁶ *Ibid.*, p. 93. C'est nous qui traduisons. Le texte original complet est : « What we need to

Alors que les connaissances sont longtemps restées dispersées entre les disciplines académiques, nous voyons que nous avons tout intérêt à construire notre réflexion dans une perspective interdisciplinaire. En invitant les historiens à prendre comme champ d'investigation les relations entre les médias, le concept d'*intermédialité*²⁷ a déjà permis à des études historiques sur les arts du spectacle de se baser sur un partage des savoirs qui, à la suite des critiques du modèle vardacien, était devenu nécessaire. Nous reconnaissons ainsi comme Jean-Marc Larrue que le théâtre est une « [p]ratique fertile où se croisent et se mêlent, de temps immémoriaux, les arts et les technologies²⁸ », affirmation qui, malgré son apparente évidence, a souvent été niée par des discours qui visaient à défendre l'*essence* de l'art dramatique pour les uns et à définir la *spécificité* de l'art cinématographique pour les autres. Or, certaines pratiques du cinématographe de la fin du XIX^e siècle sont si implantées dans l'institution théâtrale qu'il n'est plus pensable d'en écrire l'histoire sans les réinscrire dans celle des techniques, des savoir-faire et des métiers du spectacle de scène tel qu'on le conçoit à cette époque. Réinscrire les féeries cinématographiques de Méliès dans ce cadre institutionnel du théâtre, c'est précisément l'objectif que se donne notre recherche en identifiant les habitudes techniques, les normes esthétiques, les critères appréciatifs, les conventions

know is in what ways theatre and film met, interacted, overlapped, co-existed, threatened one another, battled for recognition and audience approval, exchanged technologies, and, eventually, became largely distinct technologies and separate commercial industries. »

²⁷ Voir Éric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1, printemps 2003, p. 9-27.

²⁸ Jean-Marc Larrue, « Théâtre et intermédialité. Une rencontre tardive », *op. cit.*, p. 14.

sociales et les logiques commerciales qui structurent le genre dramatique de la féerie. Nous pensons en effet qu'une telle recherche historique peut apporter des éléments de réponse à plusieurs questions qui n'ont pas encore été clairement élucidées. Comment pouvons-nous expliquer, par exemple, que des cinématographistes tels que Méliès aient si tôt conçu l'idée d'enregistrer des *scènes théâtrales* et, dans la foulée, de monter des films découpés, comme au théâtre, en tableaux ? Que savons-nous en outre vraiment de la réception de ces films par des spectateurs que l'on a souvent qualifiés de *crédules* ? Pouvons-nous d'ailleurs envisager un tant soit peu que ces films aient été considérés comme *artistiques* ?

Afin de comprendre l'émergence des pratiques cinématographiques, nous devons donc reprendre à notre compte cette idée formulée par Gunning dans son étude sur la *fantasmagorie* : « Il m'apparaît possible [...] d'emprunter à la fois le chemin de la recherche historique détaillée et celui de la spéculation théorique, de s'éloigner de notre centre d'intérêt – l'histoire du cinéma – sans jamais toutefois le perdre de vue, évitant dès lors de le dissiper dans un *topos* indéfinissable²⁹. » Nous saisissons mieux toutes les conséquences de cette proposition dès lors que nous considérons le cinématographe comme l'une des technologies que les faiseurs de féeries s'approprient. En d'autres termes, pour penser les premiers films dans leurs rapports à ce genre dramatique qu'est la féerie, nous devons avant tout replacer le cinématographe dans une *série* de

²⁹ Tom Gunning, « Fantasmagorie et fabrication de l'illusion : pour une culture optique du dispositif cinématographique », *Cinémas*, vol. 14, n° 1, automne 2003, p. 71.

dispositifs visuels qui, comme lui, sont devenus des techniques de la mise en scène théâtrale plus ou moins courantes, plus ou moins légitimées, ce que nous allons faire ici en décrivant tour à tour les illuminations, les machinations et les projections. La notion de « série culturelle³⁰ » développée par Gaudreault nous sera particulièrement utile lorsqu'il s'agira de relier entre elles différentes technologies de la féerie qui, une fois mises sur le même plan que le cinématographe, aident à en fixer le statut, à en préciser le fonctionnement, à en déterminer les spécificités. Nous souhaitons ainsi nous demander, à la suite de Frank Kessler, « pourquoi une machine presque flambant neuve [...] et une technique [du truc à arrêt] tout juste découverte étaient utilisées pour recréer un genre de spectacle déjà vieux de plus d'un siècle, basé sur des sujets relevant explicitement du domaine du merveilleux³¹ ». Nos recherches porteront pour ce faire sur les créations et les reprises parisiennes de féeries, depuis l'avènement

³⁰ Voir André Gaudreault, « 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 lire et relire)... », dans Jacques Malthête et Michel Marie (dir.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle ?*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle/Colloque de Cerisy, 1997, p. 111-131.

³¹ Frank Kessler, « On Fairies and Technologies », dans John Fullerton et Astrid Söderbergh Widding (dir.), *Moving Images: From Edison to the Webcam*, Sydney, J. Libbey, 2000, p. 39. C'est nous qui traduisons. Le texte original complet est : « This, however, leads leads to the question why an almost brand-new machine – the first of the films Méliès mentions is from 1896, the other two are from 1899 – and a newly discovered technique were used to recreate a type of stage show which, already more than a century old, dealt with subject matter which explicitly referred to the world of the fantastic. » Voir aussi Frank Kessler, « La féerie – un genre des origines », dans Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo et Laura Vichi (dir.), *La nascita dei generi cinematografici*, Udine, Forum, 1999, p. 229-238 ; Frank Kessler « *A Trip to the Moon as Féerie* », dans Matthew Solomon (dir.), *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination: Georges Méliès's Trip to the Moon*, Albany, State University of New York Press, 2011, p. 115-128 ; Frank Kessler, « The Féerie between Stage and Screen », dans Nicolas Dulac, André Gaudreault et Santiago Hidalgo (dir.), *A Companion to Early Cinema*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012, p. 64-79. Il faut signaler aussi l'étude de Katherine Singer Kovács, « Georges Méliès and the Féerie », dans John L. Fell (dir.), *Film Before Griffith*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1983, p. 244-257.

de l'éclairage électrique dans les années 1880 jusqu'à la raréfaction des pièces de ce genre dans les années 1910. Plutôt que de découper cette période en une succession de phases qui refléterait un transfert des techniques du théâtre au cinématographe, nous avons choisi de suivre plusieurs axes de recherche qui témoignent de la complexité des phénomènes historiques.

Il nous semble néanmoins important, avant de présenter ces axes, d'exposer succinctement notre méthodologie, car on sait qu'une recherche historique se mène d'abord et avant tout en collaboration avec des institutions patrimoniales : archives, bibliothèques, musées, etc. La nôtre s'est fondée sur le dépouillement d'archives théâtrales qui, à l'image de celles du Châtelet, de la Gaîté et des Folies-Bergère, ont été largement dispersées (quand elles n'ont pas tout bonnement été détruites), mais qui ont pu être repérées, notamment au gré de rencontres et de discussions, dans plusieurs collections spécialisées. Outre les manuscrits de la censure qui constituent une source d'informations incontournable, nous avons tenu à retrouver d'autres traces laissées par les répétitions et les représentations de féeries, telles que des schémas d'implantation, des programmes et des costumes. Nous avons en même temps passé en revue les comptes rendus critiques de la presse généraliste, pour voir ce qu'ils avaient à nous apprendre sur la mise en scène de ces spectacles, ainsi que les critères d'appréciation établis pour les juger. Le faisceau de déterminations sociales et économiques dans lequel sont prises les techniques nous a conduits à pousser nos recherches du côté des archives familiales et des

archives d'entreprises. Celles-ci peuvent en effet nous aider à saisir l'évolution de techniques qui restent toujours soumises aux fluctuations des activités humaines. La diversité des sources rassemblées pendant nos recherches a surtout permis de rendre compte du caractère éphémère et instable du spectacle féerique, qui évolue à chaque représentation et se renouvelle grâce à l'intercalation d'attractions inédites.

De telles recherches n'ont pas été sans remettre en cause un certain nombre d'idées reçues, comme celle de la *primitivité* dont on se sert pour évoquer non seulement les premiers films, mais aussi les spectateurs qui les découvrent. Dans la première partie, « Le spectacle de l'électricité », nous tentons ainsi d'évaluer l'impact des technologies électriques sur les pratiques d'éclairage, les habitudes de vision et les conceptions de la lumière, en démontrant que les spectateurs, loin d'être *vierges* de tout choc visuel, trouvent au contraire un plaisir certain et durable à être éblouis par les attractions lumineuses se succédant dans les féeries et développent en même temps un nouveau rapport au corps féminin en scène. Dans la deuxième partie, « L'illusion de la technique », nous nous efforçons ensuite de redonner leur valeur, leur légitimité et leur cohérence à ces formes encore souvent considérées comme *pré-cinématographiques* que sont les machinations (le « panorama mouvant », par exemple), mais aussi les projections de lanterne magique d'Eugène Frey, tout un ensemble de techniques de l'illusion scénique qui ne seront pas rendues obsolètes par l'arrivée du spectacle

cinématographique : elles continueront en fait à être longuement utilisées et à circuler aisément, au gré des collaborations, d'une pratique à l'autre. Dans la troisième partie, « L'art du cinématographe », nous questionnons enfin le caractère artistique de films longtemps tenus pour *rudimentaires*, mais qui, dès lors qu'ils sont étudiés à partir du cadre institutionnel qui les a accueillis, se présentent à l'historien sous un nouveau jour et lui réservent même bien des surprises, comme celle d'avoir été jugés – et applaudis – par les grands critiques dramatiques de l'époque. L'enjeu principal de cette recherche, on l'aura compris, est d'offrir une vision plus juste et plus nuancée de ce qu'a été le spectacle féerique du tournant du *xx^e* siècle dans son rapport aux technologies et, en particulier, à une nouvelle *machine*³², le cinématographe.

³² Nous faisons ici référence au terme utilisé par Viva Paci (*La machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition, op. cit.*).

Première partie
Le spectacle de l'électricité

Dans l'opinion courante comme dans les livres de vulgarisation, l'œuvre cinématographique de Georges Méliès est aujourd'hui encore communément considérée comme celle d'« une sorte de prophète³³ » ainsi que l'a justement remarqué Dan North il y a peu de temps. Cette dimension prophétique se reconnaîtrait facilement à une esthétique du spectaculaire qui serait singulièrement *devancière*, *novatrice* et, tout compte fait, *annonciatrice* de rien de moins que le cinéma hollywoodien à grand spectacle. Les hommages régulièrement rendus par des professionnels de l'industrie du cinéma, tels que les témoignages publiés encore tout récemment dans l'ouvrage *Georges Méliès, à la conquête du cinématographe*³⁴, contribuent, il est vrai, à la construction d'un mythe, celui du créateur à l'inventivité sans bornes (quand ce n'est pas la figure de l'*auteur*, au sens cinéphilique du terme, qui ressurgit dans les discours). Que reste-t-il en fait de la « culture visuelle³⁵ » de la fin du XIX^e siècle pour que les films de Méliès – qui continuent à être vus, mais dans des conditions bien différentes de celles de leurs contextes historiques de fabrication et de projection – ne semblent avoir été créés *ex nihilo* ? Comment penser une nouvelle histoire du cinéma qui soit *intégrée*³⁶ à celle des arts du

³³ Dan North, *Performing Illusions: Cinema, Special Effects and the Virtual Actor*, Londres, Wallflower Press, 2008, p. 26. C'est nous qui traduisons. Le texte original complet est : « This view actually tends to single him out as some sort of prophet, an early adopter too forward-thinking to be influenced by the conventions of his age. »

³⁴ Julien Dupuy, *Georges Méliès, à la conquête du cinématographe*, Paris, StudioCanal, 2011, p. 99-117.

³⁵ Voir Vanessa R. Schwartz et Jeannene M. Przyblyski, « Visual Culture's History: Twenty-First Century Interdisciplinarity and Its Nineteenth-Century Objects », dans Vanessa R. Schwartz et Jeannene M. Przyblyski (dir.), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, New York, Routledge, 2004, p. 3-14.

³⁶ Voir Charles Musser, « Towards a History of Theatrical Culture: Imagining an Integrated History of Stage and Screen », dans John Fullerton (dir.), *Screen Culture: History and*

spectacle, pour ne plus inscrire l'œuvre de Méliès en rupture avec les conceptions artistiques de son époque, mais au contraire dans la continuité de techniques plus anciennes et de conventions déjà en place ? C'est précisément ce à quoi le milieu de la recherche académique s'efforce de répondre depuis plusieurs années, en examinant, de manière de plus en plus détaillée, les différentes pratiques culturelles dans lesquelles la production cinématographique de Méliès et d'autres fabricants de films est profondément ancrée au tournant du XX^e siècle.

Si des études sur la magie³⁷, la danse³⁸ et la pantomime³⁹ sont ainsi venues enrichir notre connaissance de l'histoire du cinéma et de l'œuvre de Méliès, le théâtre, qu'il soit dramatique ou lyrique, est toutefois resté relativement en marge du renouvellement des recherches. Cette marginalisation s'explique notamment, nous l'avons dit, par le cloisonnement historique des disciplines académiques, qui implique une séparation assez franche entre les domaines de compétences des spécialistes du théâtre et de ceux du cinéma. La connaissance des uns doit dans une certaine mesure nécessairement s'arrêter là où commence celle des autres, ce qui limite évidemment le partage des savoirs, la comparaison des méthodologies et la confrontation des théories. Joseph

Textuality, Eastleigh, J. Libbey, 2004, p. 3-19.

³⁷ Matthew Solomon, *Disappearing Tricks: Silent Film, Houdini, and the New Magic of the Twentieth Century*, *op. cit.*

³⁸ Laurent Guido, *L'âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot, 2007.

³⁹ Ariane Martinez, *La pantomime, théâtre en mineur*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008.

Sokalski avait déjà signalé, il y a plus de dix ans, que « les historiens du cinéma ne se rendent généralement pas compte de la place que le théâtre a dans les films parce qu'ils n'ont pas la connaissance requise du théâtre de cette époque⁴⁰ ». Force est de reconnaître que cet état de choses n'est plus tout à fait le même aujourd'hui dans le milieu de la recherche anglo-saxonne, mais des travaux sur les échanges entre théâtre et cinématographe continuent de faire largement défaut dans les recherches francophones. Patrick Désile soulignait en outre récemment que les historiens du cinéma font régulièrement allusion à des genres de spectacles comme la pantomime de cirque qui, même en Études théâtrales, sont assez mal connus et fort peu documentés : « On semble faire comme si ces spectacles avaient fait l'objet de travaux abondants, précis, fiables, comme si ces travaux étaient connus de tous, comme s'il était par conséquent inutile d'en dire davantage⁴¹. » Or, de tels travaux sont en réalité bien rares, de sorte qu'il s'agira précisément ici d'étudier l'histoire des féeries jouées à la fin du siècle dans de grands théâtres parisiens comme le Châtelet, la Porte Saint-Martin ou la Gaîté.

La première partie de cette thèse vise donc à esquisser le contexte culturel dans lequel prennent place les savoir-faire des praticiens collaborant à la création de féeries comme les habitudes de vision des spectateurs assistant à

⁴⁰ Joseph Sokalski, *op. cit.*, p. 116. C'est nous qui traduisons. Le texte original complet est : « Additionally, film scholars often do not recognise the theatrical importance of the films because they lack the necessary background in theatre of the period. »

⁴¹ Patrick Désile, « Une "atmosphère de nursery du diable". Pantomime de cirque et premier cinéma comique », *1895*, n° 61, septembre 2010, p. 116.

ce genre de pièces. Nous partons pour cela du postulat de David Mayer selon lequel « la réception des spectateurs [du cinématographe] a été facilitée parce qu'ils avaient auparavant été exposés, en marchant ou en s'asseyant dans le noir, à des formes semblables de récits⁴² ». Autrement dit, la compréhension de films dans lesquels est développée une histoire, tels que les féeries cinématographiques, est dès le départ largement conditionnée par un ensemble de connaissances qui a été acquis au préalable dans la pénombre ou l'obscurité des salles de spectacle. L'émergence du *paradigme de l'électricité*⁴³ a plus particulièrement entraîné une redéfinition des modes de création et de réception du spectacle féerique. La généralisation de la lumière électrique va en effet de pair avec une restructuration des processus de création artistique et de réception spectatorielle. Les artistes et les spectateurs ont par conséquent pris l'habitude de *voir* – c'est-à-dire de *percevoir* par la vue, mais aussi de *concevoir* par la pensée – dans des conditions qui les ont bien préparés à l'expérience des projections cinématographiques. Au premier chapitre, nous examinons ainsi en détail comment certains changements technologiques dans l'éclairage de scène sont venus modifier les formes de pensée aussi bien que les expériences de vision de la lumière au théâtre. Au deuxième chapitre, nous

⁴² David Mayer, « Learning to See in the Dark », *op. cit.*, p. 97. C'est nous qui traduisons. Le texte original complet est : « I will argue that audience acceptance was facilitated because audiences, walking or sitting in darkness, had previous and similar experiences of encountering narratives in wax-work tableaux, live music-hall playlets or dramatic sketches, and recited narratives linked to these sketches or magic-lantern slides. »

⁴³ Voir Silvestra Mariniello et Anne Lardeux, « Introduction », dans Olivier Asselin, Silvestra Mariniello et Andrea Oberhuber (dir.), *L'ère électrique/The Electric Age*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2011, p. 1-30.

considérons ensuite la façon dont s'établit au même moment un nouveau rapport au corps de la femme en scène, par le truchement de stratégies d'exposition renouvelées par la lumière électrique. En nous intéressant en particulier aux archives de corporations (celles des électriciens au chapitre 1, puis celles des costumiers au chapitre 2), nous voulons replacer les féeries cinématographiques dans l'histoire des métiers du spectacle de scène, en retraçant notamment le fonctionnement d'un théâtre comme le Châtelet avec lequel Méliès lui-même a collaboré⁴⁴. Nous souhaitons tout autant contribuer à l'écriture d'une histoire de l'appréciation des spectacles de scène qui aidera, espérons-le, à *réhabiliter* le regard des spectateurs qui découvrent le cinématographe à la même époque.

⁴⁴ La collaboration de Méliès aux féeries du Châtelet est analysée en détail au chapitre 5.

Chapitre 1. Appropriations de la lumière électrique. Le rôle de la maison Clémançon et des électriciens dans le développement d'une esthétique de l'éblouissement⁴⁵

En 1881, année de l'Exposition internationale d'électricité au Palais de l'Industrie, les spectateurs qui se rendent au Théâtre de la Porte Saint-Martin pour assister à la reprise de la féerie *La Biche au bois* peuvent déjà s'attendre, d'après la liste des collaborateurs qu'ils trouvent dans le programme du spectacle, à découvrir des « effets électriques de M. Clémançon [*sic*]⁴⁶ ». Avant la généralisation de l'éclairage à l'électricité, la lumière électrique installée par différentes sociétés parisiennes a en effet déjà servi, pendant plusieurs années, à illuminer des scènes de théâtre, principalement pour produire « des effets spéciaux et momentanés⁴⁷ ». Dans les années 1880, des générateurs électriques particuliers sont ainsi exploités pour l'éclairage des espaces publics parisiens, puis sont remplacés par des stations centrales d'électricité qui assurent l'approvisionnement en courant des différents quartiers de la ville. La maison Clémançon, dont un important fonds d'archives postérieures à 1900 a été

⁴⁵ Je remercie Nathalie Bonnard, Marie-Claude Delmas et Bérengère de l'Épine pour l'aide qu'elles m'ont offerte au cours de la préparation de ce chapitre.

⁴⁶ *Le Journal des théâtres. Programme spécial du théâtre de la Porte Saint-Martin*, programme, [1881], Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, 4-RF-39697.

⁴⁷ Frank Géraldy, « L'électricité au théâtre », *La Lumière électrique*, n° 14, 15 juillet 1880, p. 285.

déposé à la Bibliothèque nationale de France⁴⁸, mais dont les documents de la période antérieure ont été dispersés entre les lieux de conservation ou perdus, a activement contribué, dans ce domaine, à la construction d'appareils d'éclairage, à la transition du gaz à l'électricité et à la recherche toujours constante d'effets de lumière⁴⁹. Les électriciens de la maison Clémançon, qui deviendra plus tard la Compagnie générale de travaux d'éclairage et de force, et, plus largement, ceux d'autres sociétés comme la Compagnie Continentale Edison, la Compagnie Électro-Mécanique et la Société L'Éclairage Électrique, ont concouru non seulement à pérenniser l'usage de la lumière électrique au théâtre, mais aussi à en définir une esthétique, celle de l'*éblouissement*. Cette esthétique de l'éblouissement permise par l'électricité induit un double mouvement de transformation, car ce sont à la fois les façons de *concevoir* le spectacle et celles de le *percevoir* qui sont profondément affectées par l'arrivée de la lumière électrique.

L'augmentation de la luminosité que l'on obtient grâce aux nouveaux appareils électriques, notamment avec les lampes à arc, mais aussi grâce au gaz oxyhydrique (ce que l'on appelle la « lumière Drummond »), n'est certes pas la seule des modifications de l'éclairage de scène qui s'opèrent au XIX^e siècle⁵⁰.

⁴⁸ Voir l'*Inventaire sommaire de la collection Clémançon* au département des Arts du spectacle.

⁴⁹ Georges Moynet, *La machinerie théâtrale : trucs et décors*, Paris, Librairie illustrée, s.d., p. 248-249. Dans les années 1890, les travaux d'éclairage de la maison Clémançon listés dans l'annuaire Didot-Bottin comprennent l'installation de la lumière électrique et le développement d'appareils spéciaux pour les théâtres.

⁵⁰ Voir Jean-Marc Larrue, « Le jeu électrique », dans Olivier Asselin, Silvestra Mariniello et Andrea Oberhuber (dir.), *op. cit.*, p. 229-243.

Ces lumières peuvent néanmoins atteindre une intensité telle qu'il est difficile, voire insupportable, d'en soutenir l'éclat à l'œil nu, ce qui incite Gaston Tissandier à parler de « soleils artificiels⁵¹ ». Si le processus de substitution de l'électricité au gaz peut se traduire par la reconduction de l'esthétique de l'éclairage au gaz⁵², il donne aussi lieu, en particulier dans les féeries, à une multitude d'appropriations de la lumière électrique et à l'exploitation de ses propriétés : « La lumière électrique n'a pas seulement l'avantage de produire un éclairage dont nul autre foyer ne peut égaler l'intensité, elle vient merveilleusement en aide au décorateur pour l'imitation des phénomènes physiques ou la réalisation d'effets féeriques⁵³ ». La volonté de jouer avec les sensations des spectateurs pour les plonger dans une « griserie de lumière⁵⁴ » pousse les électriciens à spectaculariser l'électricité en construisant spécialement des *attractions lumineuses*, mais aussi à la mettre au service du récit en élaborant une *dramaturgie de la lumière*, sans qu'une ligne de démarcation entre ces tendances puisse être précisément tracée. Les tensions entre ces deux modes d'appropriation de l'électricité apparaissent dès le processus de création, à travers les documents de travail, puis au moment de la réception, dans les critiques des journalistes qui décrivent, analysent et formulent des recommandations au sujet l'éclairage.

⁵¹ Gaston Tissandier, *Causeries d'un savant*, Paris, Hachette, 1910, p. 97.

⁵² Julien Lefèvre, *L'électricité au théâtre*, Paris, A. Grelot, [1894], p. 6.

⁵³ *Ibid.*, p. 188.

⁵⁴ V. Trudelle, *La lumière électrique et ses différentes applications au théâtre*, Paris, H. Dunod et E. Pinat, 1914, p. 14.

L'histoire de l'introduction des nouvelles technologies électriques et du passage à l'électricité dans les théâtres de Paris est ainsi loin d'être seulement celle, technique, des travaux d'électrification des salles. Elle se joue en effet aussi sur le plan économique, à travers la gestion des frais d'installation et d'approvisionnement de l'électricité, sur le plan juridique, à travers le règlement des litiges qui se manifestent avec des entrepreneurs d'éclairage, et, bien sûr, sur le plan esthétique, à travers la collaboration d'électriciens, la création d'effets de lumière et leur réception par les critiques. Il est donc important de mettre en relation des documents aussi variés que des brevets d'invention, des rapports d'ingénieur ou des minutes de jugement avec les archives des théâtres proprement dites pour mieux saisir les changements de l'éclairage de scène et, surtout, pour rendre compte des *spécificités lumineuses* de chaque spectacle. L'éclairage particulier à chaque tableau de féerie est lui-même réglé au moyen de l'installation fixe du théâtre et de différents appareils volants qui la complètent selon les besoins. La notion de *variabilité de l'éclairage* introduite dans ce chapitre permet justement de construire une réflexion sur la lumière électrique au plus près de l'instabilité des phénomènes caractérisant l'histoire des spectacles. Par conséquent, nous ne chercherons à dresser ni un inventaire des technologies, ni une typologie des effets que l'on peut repérer dans des féeries. Il s'agira plutôt de penser l'éclairage de scène en restituant les nuances des jeux de lumière au cas par cas dans ces moments de redéfinition que sont l'arrivée de la « lumière Jablochhoff » en 1878, l'incendie

de l'Opéra-Comique en 1887 et la réfection de certaines installations électriques une dizaine d'années plus tard. Nous pensons que ce n'est qu'au prix de cette étude historique minutieuse que nous pouvons aider à mieux comprendre le conditionnement des spectateurs qui constitueront plus tard le public des féeries cinématographiques de Georges Méliès.

1. La tradition de l'éclairage au gaz

L'arrivée des lampes à incandescence, qui remplacent progressivement les becs de gaz à la fin du XIX^e siècle et dont l'usage a persisté dans les théâtres jusqu'à aujourd'hui, ne doit pas faire oublier l'ancien mode d'éclairage au gaz. Comme l'a justement rappelé Isabelle Moindrot, le gaz introduit sur les scènes parisiennes à partir des années 1820 avait longtemps permis de réaliser des effets de lumière pour le moins novateurs⁵⁵. Les essais d'éclairage à l'électricité font certes ressortir, à la fin des années 1870, les problèmes que pose l'emploi du gaz, comme le risque permanent d'inflammation, mais aussi l'élévation de la température, la viciation de l'air et la dénaturation des couleurs. Le service de l'éclairage continue néanmoins de se faire au gaz, si bien que le « gazier » reste encore maître des lumières, comme le rappelle un journaliste à la création de la féerie *L'Arbre de Noël* en septembre 1880 : « Placé devant tout un clavier de robinets, c'est lui qui lance des flots de lumière sur les cortèges, les

⁵⁵ Isabelle Moindrot, « La fabrique du fantastique sur la scène de l'Opéra de Paris au XIX^e siècle : truquages, effets, techniques spectaculaires », dans Hervé Lacombe et Timothée Picard (dir.), *Opéra et fantastique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 215.

apothéoses et les ballets, c'est lui qui fait les clairs de lune, les crépuscules, les couchers de soleil et les levers de l'aurore⁵⁶ ». La généralisation de l'éclairage au gaz dans les salles de spectacle, avec les avantages économiques qu'elle procure aux directeurs, n'encouragent pas vraiment un renouvellement complet des installations, mais elle n'empêche pas pour autant de compléter le luminaire par de nouvelles technologies électriques. Déjà associée au monde du merveilleux dans les descriptions de démonstrations publiques comme l'a montré Carolyn Marvin⁵⁷, la lumière électrique est ainsi devenue une attraction supplémentaire dans les féeries, que l'on annonce parfois même précisément dans les programmes⁵⁸. Ce n'est toutefois que dans ses relations aux autres techniques d'éclairage, anciennes ou récentes, qu'elle se définit alors pour les praticiens comme pour les spectateurs.

1.1. Lumière électrique ou simili-électrique ?

L'utilisation précoce de l'électricité dans l'éclairage de scène conduit Francisque Sarcey à dresser en 1876 le constat suivant : « le public des féeries

⁵⁶ Un monsieur de l'orchestre, « La soirée théâtrale », *Le Figaro*, n° 266, 22 septembre 1880, p. 6.

⁵⁷ Carolyn Marvin, *When Old Technologies Were New: Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*, New York, Oxford University Press, 1988, p. 165.

⁵⁸ *Programme polyglotte. Théâtre du Châtelet. Cendrillon*, programme, s.d., Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, WNA-25. On relève dans le résumé analytique de ce programme datant des années 1860 la description suivante : « 12^e TABLEAU. – *Les Nuages d'or*. – Décor magnifique. – La fée apparaît, éclairée par la lumière électrique. – Elle dit au prince de chercher le pied qui pourra chausser la pantoufle. – (*Entracte.*) ».

aime le paillon et la lumière électrique⁵⁹ ». Il arrive toutefois que les commentateurs confondent la lumière électrique avec un autre mode d'éclairage très puissant qui ne repose pas sur la production d'électricité. Ce qu'ils prennent pour le rayonnement d'appareils électriques dans certains spectacles n'est en fait rien d'autre que la lumière oxhydrique, aussi connue sous le nom de « lumière Drummond », que l'on obtient par la combustion d'un mélange de gaz, l'oxygène et l'hydrogène⁶⁰. Compte tenu que la lumière oxhydrique est généralement utilisée de la même façon que la lumière électrique, c'est-à-dire en complément de l'éclairage traditionnel au gaz, il n'est pas facile pour les critiques de les distinguer l'une de l'autre dans une mise en scène, à moins qu'ils aient des informations techniques récentes sur le luminaire du théâtre. Georges Delaporte, un ingénieur qui s'est chargé d'installer la lumière oxhydrique sur plusieurs grandes scènes, en fait précisément la promotion en la présentant comme une « lumière simili-électrique⁶¹ », dont l'éclat est très proche de celui d'une lampe fonctionnant à l'électricité. Le système de Delaporte permet d'emprunter les canalisations du gaz déjà en place dans les théâtres sans opérer des transformations qui seraient onéreuses, mais le coût de production de l'oxygène en font encore un mode d'éclairage luxueux réservé à certains effets de lumière⁶². Les spectateurs ont

⁵⁹ Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, n° 5661, 16 octobre 1876, s.p.

⁶⁰ Émile Durand, « Fiat lux !!!... », *Le Gaz*, n° 12, 31 janvier 1868, p. 187.

⁶¹ Georges Delaporte, *Nouvel éclairage par l'Electric-Gas lumière simili-électrique sans électricité applicable à toute installation de gaz existante*, Paris, Imprimerie Lapirot et Boullay, 1886. Le nom « Electric-Gas » que Delaporte donne au système d'éclairage qu'il exploite avec sa société favorise encore les malentendus.

⁶² *Ibid.*, p. 7.

notamment pu observer les effets mis au point par Delaporte lors de la reprise de *La Chatte blanche* en août 1869⁶³ au Théâtre de la Gaîté :

THÉÂTRES

Éclairages oxy-hydriques

PARIS. – *Porte Saint-Martin*, Direction Marc-Fournier : Étoiles électriques apparaissant et disparaissant instantanément sur la tête des danseuses du ballet des Parisiens à Londres.

Gaîté, direction Koning et direction Boulet : la Madone des roses et la Chatte-Blanche.

Vaudeville, direction Harmant : l'Abîme.

Lyrique, direction Carvalho : effet de lune du Freyschutz.

Folies-Bergère, direction Sari.

Menus-Plaisirs, direction Dejallais.

Café-Concert de l'Horloge aux Champs-Élysées.

Salle Valentino, direction Ducarre,

Etc., etc.

LONDRES. – *Royal Lyceum*, direction E. T. Schmidt.

Royal Holborn's : Éclairage oxy-hydrique, effets électriques.

BORDEAUX. – *Grand-Théâtre* : Fourniture et installation, pour le compte de la Ville, du matériel complet de lumière oxy-hydrique. Éclairage de Peau-d'Âne et de la Chatte-Blanche, à ce même théâtre.

MARSEILLE. – *Grand-Théâtre Valette* : Fourniture et installation complète du matériel oxy-hydrique. Éclairage de la Chatte-Blanche à ce même théâtre.

Alcazar, direction Comy : Fourniture du matériel oxy-hydrique.

NANTES. – *Théâtre de la Renaissance* : Peau-d'Âne.

Grand-Théâtre, direction Coulon : Fourniture du matériel oxy-hydrique.

Etc., etc⁶⁴.

Cette liste des travaux d'éclairage réalisés par Delaporte montre que la lumière oxyhydrique a été adoptée par les directeurs à Paris comme en province

⁶³ Gustave Lafargue, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, n° 190, 10 juillet 1869, p. 4.

⁶⁴ Georges Delaporte, *op. cit.*, p. 45.

pour la mise en scène de féeries, mais elle rappelle en même temps que cette technique a circulé à travers d'autres genres et a été perçue par différents publics, car elle a été utilisée aussi bien à l'Opéra de Paris qu'aux Folies-Bergère. En janvier 1877, des appareils au gaz oxhydrique sont installés au Théâtre des Variétés, cette fois par « M. Clémençon [*sic*]⁶⁵ », pour la création du *Docteur Ox*, un opéra-bouffe (certains journaux parlent aussi d'« opérette-féerie⁶⁶ ») sur un livret de Philippe Gille et Arnold Mortier et une partition de Jacques Offenbach. Dans ce spectacle tiré d'une nouvelle de Jules Verne, le docteur Ox doit justement mener dans la ville de Quiquendone une expérience d'éclairage au gaz oxhydrique qui lui apportera la notoriété. L'action dramatique rejoint ici la réalité des répétitions, puisque c'est aussi un vrai défi technique que doit relever Clémançon pour que la lumière oxhydrique illumine le tableau de « La Kermesse » : « (*À ce moment au moyen d'une pile électrique, tous les pots à feu de la scène sont éclairés au gaz oxyhydrique. On en voit partout, même à travers les arbres de la place.*)⁶⁷ » Aussi l'annonce de cette expérience au début de la pièce par le bourgmestre Van Tricasse suscite-t-elle une attente chez les spectateurs qui est d'autant plus forte que les essais d'éclairage⁶⁸ et les problèmes de réglage des effets de lumière qui ont suivi⁶⁹

⁶⁵ Un monsieur de l'orchestre, « La soirée théâtrale », *Le Figaro*, n° 27, 27 janvier 1877, p. 3.

⁶⁶ Voir par exemple Jules Claretie, « Les premières représentations », *Le Petit Journal*, n° 5147, 28 janvier 1877, p. 3.

⁶⁷ [Philippe Gille et Arnold Mortier], *Le Docteur Ox*, manuscrit, 1877, Archives nationales, F¹⁸ 810.

⁶⁸ Jules Prével, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, n° 18, 18 janvier 1877, p. 3.

⁶⁹ Un monsieur de l'orchestre, « La soirée théâtrale », *Le Figaro*, n° 27, 27 janvier 1877, p. 3 ; Parisine, « La soirée parisienne », *Le Gaulois*, n° 3022, 28 janvier 1877, s.p.

ont été exposés dans la presse.

La combinaison de l'oxygène et de l'hydrogène est toutefois au point pour les représentations, si bien que les critiques ne manquent pas de constater l'intensité de la lumière blanche produite par le mélange de ces deux gaz. Hippolyte Hostein tient cependant à rappeler que leur usage n'est pas nouveau, sa carrière dans l'administration théâtrale, notamment à la direction du Châtelet, lui ayant permis d'observer les développements de l'éclairage de scène : « Depuis assez longtemps, ils figurent dans les ballets qu'ils inondent de clartés splendides mais aveuglantes⁷⁰. » La lumière oxhydrique ne brille en fin de compte pas longtemps sur la scène des Variétés, car *Le Docteur Ox* cède la place à une autre pièce au début du mois de mars avant même d'avoir atteint la cinquantième représentation⁷¹. La maison Clémançon continue néanmoins de fournir cette lumière à différents théâtres parisiens pendant plusieurs années, mais elle doit pour cela renégocier ses tarifs avec les directeurs pour couvrir les frais d'installation et d'approvisionnement en gaz d'appareils d'éclairage supplémentaires. Pour la reprise de *Michel Strogoff* à la Porte Saint-Martin en août 1882 par exemple, un désaccord survient avec Paul Clèves, le directeur du théâtre, à propos du paiement du « service extraordinaire au gaz oxyhydrique⁷² ». L'affaire est portée devant le tribunal de commerce, qui

⁷⁰ Hippolyte Hostein, « Causeries d'un ancien directeur », *Le Figaro*, n° 27, 27 janvier 1877, p. 3.

⁷¹ Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les annales du théâtre et de la musique*, Paris, G. Charpentier, 1878, p. 417.

⁷² S.a., « Tribunaux », *Le Temps*, n° 7816, 18 septembre 1882, s.p.

condamne Clémançon à payer des dommages-intérêts, ainsi qu'à reprendre momentanément le service du gaz oxyhydrique qu'il avait brusquement cessé en réduisant notablement, du coup, la qualité des effets de lumière de la pièce⁷³. L'emploi de l'expression « simili-électrique » par les entrepreneurs, tout comme les erreurs d'appréciation des spectateurs sur la nature de l'éclairage, reflètent bien, en somme, les transformations qui s'opèrent dans la façon de penser la lumière avec le passage au paradigme de l'électricité. Il importe peu en fait que la source d'éclairage ne soit pas l'électricité, tant que les paramètres de réglage et les différents effets lumineux qu'ils permettent d'obtenir sont assimilables à ceux de la lumière électrique.

1.2. De nouvelles façons de voir

Un autre mode d'éclairage fonctionnant bien à l'électricité fait, à partir de 1877, son apparition dans les rues de Paris où il est expérimenté. Cette lumière, aujourd'hui tombée dans l'oubli, est celle des bougies électriques inventées par Paul Jablochkoff, dites « bougies Jablochkoff ». En partant de l'idée qu'il était possible de disposer les charbons non plus bout à bout mais l'un à côté de l'autre⁷⁴, Jablochkoff a élaboré un système simplifié de lampe à arc qui ne repose plus sur l'emploi d'un « régulateur de lumière », ce dispositif

⁷³ *Audience publique du Tribunal de Commerce du département de la Seine*, manuscrit, 26 septembre 1882, Archives de Paris, D2U³ 2826.

⁷⁴ Le courant alternatif est utilisé dans la bougie Jablochkoff pour que les charbons se consomment à la même vitesse.

qui sert à rapprocher, dans les anciens modèles, les charbons au fur et à mesure qu'ils se consomment. C'est cette simplification du procédé qui est mise en évidence dans la brochure de présentation des bougies électriques publiée en 1877 : « Les foyers lumineux sont obtenus à l'aide d'une bougie, formée de deux baguettes cylindriques de charbon, placées l'une à côté de l'autre et séparées par un colombin isolant⁷⁵. » C'est aussi ce que fait valoir Théodore du Moncel lorsqu'il en explique le fonctionnement dans son ouvrage *L'éclairage électrique* paru en 1879 : « Si l'on place parallèlement, l'un à côté de l'autre, deux charbons bien droits en les séparant par une lamelle isolante susceptible de se volatiliser ou de se fondre [...], on peut obtenir une lampe électrique sans aucun mécanisme⁷⁶ ». La lumière d'une bougie électrique construite sur ce principe est assez intense pour remplacer celle de plusieurs becs de gaz, mais elle est aussi plus douce et plus fixe, donc plus agréable pour les yeux, que celle des autres lampes à arc⁷⁷. C'est pour toutes ces raisons que Castellano, le directeur du Châtelet, fait modifier le luminaire de son théâtre afin d'éclairer la féerie *Les Sept Châteaux du diable* à la lumière Jablochkoff dès le mois de mai 1878 :

Une révolution dans l'éclairage théâtral.
La lumière électrique, obtenue au moyen de nouveaux
appareils, vient, pour la première fois, d'être utilisée sur une

⁷⁵ S.a., *Note sur les procédés d'éclairage électrique de M. Paul Jablochkoff*, Paris, Imprimerie administrative de Paul Dupont, 1877, p. 25-26.

⁷⁶ Th. du Moncel, *L'éclairage électrique*, Paris, Hachette, 1879, p. 212.

⁷⁷ L. Charmolue, « Chronique scientifique », *Le Gaulois*, n° 3114, 30 avril 1877, s.p.

scène parisienne, celle du Châtelet.

Elle était déjà employée à l'extérieur, sur la place de l'Opéra et sur la façade du Châtelet, où elle produit le plus bel effet ; mais on n'était pas encore parvenu à s'en rendre maître au point de s'en servir sur la scène. Depuis trois semaines, l'inventeur et M. Castellano se livraient tous les jours à des expériences qui, enfin, ont pleinement réussi.

Depuis hier, les ballets et les grands décors des *Sept Châteaux du Diable* sont éclairés par cette splendide lumière et l'on peut dire qu'on n'en a jamais vu sur un théâtre d'aussi éclatante et d'aussi douce à la fois.

Cette nouvelle application va faire un grand pas à la mise en scène et à la décoration théâtrales⁷⁸.

Ce communiqué de presse annonce avec emphase – et cela à des fins publicitaires – l'inauguration de l'éclairage à la lumière Jablochhoff comme une « révolution », point de vue que la confusion précédemment identifiée avec le gaz oxhydrique permet de relativiser. La modification du luminaire du Châtelet a néanmoins incontestablement des répercussions sur les pratiques artistiques comme sur les habitudes spectatorielles. D'un côté, le regard des régisseurs, des décorateurs, des costumiers, bref de tous ceux qui participent à l'élaboration de la mise en scène, doit s'adapter à de nouvelles conditions d'éclairage, marquées par une plus forte luminosité et des contrastes lumineux importants. De l'autre, les spectateurs doivent accommoder leur vision, au sens propre comme au sens figuré de cette expression, à des effets de lumière qui dépassent, à la fois en quantité et en qualité, ce qu'ils ont connu jusqu'à présent. L'emploi de la lumière Jablochhoff va ainsi dans le sens du développement d'une esthétique de l'éblouissement, car l'éclairage à pleine

⁷⁸ Jules Prével, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, n° 128, 8 mai 1878, p. 3.

intensité des tableaux les plus spectaculaires des féeries vise proprement à *éblouir*, à *aveugler*, à *étourdir*. Dans cette logique qui fait de l'éblouissement une fin en soi, la lumière électrique devient une attraction à part entière. De nouveaux modes de conception et de perception du spectacle féerique émergent ainsi avec l'avènement de l'électricité. Ils sont symbolisés par les essais de photographie (fig. 1) menés au cours d'une représentation de *La Chatte blanche* au Châtelet en 1888 grâce à l'éclairage de scène du théâtre⁷⁹. Georges Mareschal rappellera plus tard le rôle déterminant qu'avaient joué les bougies Jablochhoff dans la réalisation de ces photographies instantanées pendant le déroulement même du spectacle⁸⁰. Il n'y avait en effet, selon lui, que dans ce théâtre éclairé à l'électricité que l'on trouvait une luminosité assez intense pour pouvoir obtenir des clichés de bonne qualité avec la sensibilité des plaques disponibles à l'époque.

⁷⁹ Voir G. Mareschal, « La photographie au théâtre », *La Nature*, n° 762, 7 janvier 1888, p. 93-94.

⁸⁰ G. Mareschal, « La première photographie au théâtre », *La Revue théâtrale*, n° 54, mars 1906, p. 1388.



Figure 1 : Photographie de scène de *La Chatte blanche* au Châtelet obtenue grâce à l'éclairage de scène à la lumière Jablochhoff, [1888]. Source : G. Mareschal, « La première photographie au théâtre », *La Revue théâtrale*, n° 54, mars 1906, p. 1388.

2. L'accélération du processus d'électrification

L'usage généralisé de l'éclairage au gaz dans les théâtres cède le pas à la lumière électrique au tournant des années 1880, après qu'une herse a déclenché, pendant une représentation de *Mignon*, l'incendie qui a complètement détruit l'Opéra-Comique le 25 mai 1887⁸¹. Les visites effectuées par la Commission supérieure des théâtres et la série de mesures qui en découle conduisent les directeurs à trouver des accords avec des entreprises d'électricité pour transformer leurs installations, adjoindre des électriciens à leur personnel

⁸¹ S.a., « Incendie de l'Opéra-Comique », *Le Petit Journal*, n° 8918, 27 mai 1887, p. 1-2.

et adapter le nouveau mode d'éclairage aux pièces qu'ils font jouer sur leur scène. Le processus d'électrification des salles, s'il prend dès lors la forme d'une course à l'électricité, était toutefois déjà lancé avant cet incendie et ses répercussions, comme le montre l'ordonnance de police du 21 février visant à réglementer l'utilisation de l'éclairage électrique dans les lieux de spectacle⁸². La maison Clémançon est aussi très active cette année-là dans le domaine de la recherche, et ce même avant que soient prises les décisions de la Commission, en développant différents appareils d'éclairage qui sont spécialement conçus pour illuminer des scènes de théâtre à l'électricité. Ses employés élaborent ainsi un système de commutateur pour jeu d'orgue servant à contrôler indépendamment chaque appareil électrique ou, au contraire, de manière groupée pour obtenir des effets d'ensemble⁸³, ainsi que des procédés de coloration de la lumière pour les portants⁸⁴ et les herses⁸⁵ avec des panneaux recouverts d'un matériau coloré transparent (du verre ou de la gélatine, par exemple)⁸⁶.

⁸² S.a., « Éclairage électrique », *La Lumière électrique*, n° 13, 26 mars 1887, p. 646-648.

⁸³ Claude Édouard Clémançon, *Système de commutateur de jeu d'orgue électrique*, brevet d'invention, n° 185 044, 28 juillet 1887, Institut national de la propriété industrielle, microfilm n° 2699.

⁸⁴ Claude Édouard Clémançon, *Portant électrique ou au gaz ou à l'huile pour l'éclairage de scène, pouvant donner plusieurs couleurs*, brevet d'invention, n° 181 570, 16 février 1887, Institut national de la propriété industrielle, microfilm n° 2643.

⁸⁵ Claude Édouard Clémançon, *Herse électrique à effets colorés*, brevet d'invention, n° 185 843, 14 septembre 1887, Institut national de la propriété industrielle, microfilm n° 2711.

⁸⁶ L'artiste-peintre Eugène Frey, dont la carrière fait l'objet d'une étude spécifique au chapitre 4, cherche encore en 1901 à résoudre le problème de la coloration de la lumière électrique. Voir Hugues Eugène Frey, *Nouveau système de herses et portants pour théâtres permettant d'obtenir progressivement toutes les couleurs dans l'éclairage de la scène dans n'importe quel ordre*, brevet d'invention, n° 316 009, 16 novembre 1901, Institut national de la propriété industrielle, microfilm n° 5167.

2.1. L'accroissement des contrastes lumineux

Au Châtelet, les décisions prises par la municipalité forcent les directeurs du théâtre, Joseph-Antoine Flourey et Paul Clèves, à interrompre brusquement le 8 juin 1887 une série de représentations de la féerie *La Chatte blanche* qui avait débuté le 2 avril⁸⁷. L'obligation dans laquelle ils se trouvent de fermer le théâtre pour le mettre aux normes de sécurité, après avoir été sommés de supprimer la lumière Jablochkoff, suscite leur incompréhension. Dans une lettre qu'ils adressent au Préfet de Police, ils rappellent que ce mode d'éclairage adopté depuis longtemps au Châtelet fonctionne bel et bien à l'électricité, cette énergie qui a justement été choisie pour écarter les dangers du gaz⁸⁸. La reprise de *La Chatte blanche* leur avait d'ailleurs encore permis de montrer le parti qu'ils tirent de cet éclairage, complété par des lampes à incandescence installées sur scène, dans un tableau nouveau intitulé « Les Régates de la Ville Joyeuse »⁸⁹. Ce tableau d'une grande fête vénitienne est présenté comme le clou du spectacle avec son immense cuve remplie d'eau, surmontée d'un pont praticable et illuminée « *a giorno*⁹⁰ » par de nombreuses lampes électriques. La lumière y est utilisée pour représenter la tombée de la nuit, mais aussi pour transfigurer l'eau qui est déversée sur scène, en l'éclairant et en la colorant de telle sorte qu'elle paraisse aussi artificielle que le reste : « La nuit vient, la ville s'illumine, un feu d'artifice éclate au lointain, pendant

⁸⁷ Jules Prével, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, n° 92, 2 avril 1887, p. 3.

⁸⁸ Jules Prével, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, n° 160, 9 juin 1887, p. 3.

⁸⁹ Lazarille, « La soirée parisienne », *Gil Blas*, n° 2694, 4 avril 1887, p. 3.

⁹⁰ S.a., « Spectacles et concerts », *Le Temps*, n° 9438, 8 mars 1887, s.p.

qu'à l'avant-scène la pluie tombe à flots, une pluie véritable que les rayons de la lumière électrique transforme en cascade de diamants⁹¹. » La façon dont l'éclairage est réglé pendant la pièce fait, plus généralement, l'objet de commentaires de la part des critiques, qui n'hésitent pas à donner des conseils pour que l'on ajuste l'intensité, la répartition ou la coloration de la lumière⁹².

Devant la fermeture du Châtelet pour cause de « transformation du système d'éclairage électrique⁹³ », certains remettent en question les mesures de la Préfecture de Police et de la Commission supérieure des théâtres, s'interrogent sur les compétences de ces instances en matière d'électrification des salles et les accusent même de faire « le procès de l'électricité⁹⁴ ». Il est vrai que les bougies Jablochkoff, qui fournissent une bonne part de l'éclairage de scène du Châtelet, y brûlent « à feu nu », ce qui n'a pas échappé aux membres de la Commission⁹⁵. Cependant, le gaz continue d'être utilisé dans les autres théâtres parisiens sans que l'on ait décidé de le faire supprimer sur le champ. Quelques mois après, Floury et Clèves signent donc un traité avec la Société L'Éclairage Électrique, qui va se charger d'apporter, d'installer et d'entretenir tous les appareils du théâtre, mais qui va aussi lui fournir un personnel d'électriciens⁹⁶. Ce traité prend toutefois bien en compte la

⁹¹ Frimousse, « La soirée parisienne », *Le Gaulois*, n° 1678, 3 avril 1887, p. 2.

⁹² Voir par exemple Charles Bigot, « Revue des théâtres », *Le Siècle*, n° 18 737, 11 avril 1887, s.p.

⁹³ Jules Prével, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, n° 161, 10 juin 1887, p. 3.

⁹⁴ S.a., « La commission supérieure des théâtres », *Le Temps*, n° 9557, 5 juillet 1887, s.p.

⁹⁵ S.a., « L'incendie de l'Opéra-Comique », *Le Temps*, n° 9532, 10 juin 1887, s.p.

⁹⁶ *Traité pour l'éclairage électrique du Théâtre du Châtelet*, manuscrit autographié, 21 [septembre] 1887, Archives de Paris, V2M⁸⁷ 2. Le traité est daté du 21 novembre 1887, mais les autres archives municipales qui font référence à ce document le datent du 21 septembre, ce

variabilité de l'éclairage de scène, car il est prévu que les frais entraînés par certains effets de lumière nécessitant l'ajout de matériel ou l'intervention d'ouvriers supplémentaires seront à la charge des directeurs. En juillet 1891, la Société L'Éclairage Électrique propose de céder à la municipalité l'exploitation de l'éclairage du Châtelet et de celui de l'Opéra-Comique, qui a provisoirement été installé juste en face, au Théâtre des Nations⁹⁷. Le rapport que remet l'ingénieur ordinaire chargé d'étudier cette question va dans le sens d'une utilisation durable de l'électricité, en signalant notamment la place désormais fixe des électriciens qui exécutent les effets de lumière :

Dans les deux théâtres se trouvent, au premier plan de la scène et à droite du rideau, des postes pour les électriciens chargés de régler les effets de lumière. Ces agents disposent à cet effet :

1° d'interrupteurs à mercure.

2° de rhéostats de réglage de chaque circuit, avec résistance métallique.

3° d'un rhéostat général pour les effets de nuit avec cuve d'eau acidulée servant de résistance.

Le service d'éclairage comprend encore au cours des représentations, l'alimentation des portants mobiles appropriés à chaque tableau. Ces portants réunis à des prises de courant par des conducteurs souples et des raccords à broche, sont munis de trois séries de lampes à incandescence, blanches, bleues et rouges, ou bien de bougies Jablochhoff. Leur maniement, tant soit peu brutal, crée un avantage précieux pour ses dernières, comparativement aux régulateurs à arc, qui ne résisteraient pas aux secousses et aux chocs auxquels les machinistes ne regardent guère.

qui semble plus plausible.

⁹⁷ Malgré cette proposition, la Société L'Éclairage Électrique continuera d'éclairer ces théâtres pendant les années suivantes. Voir Maréchal, *Rapport de l'Ingénieur ordinaire*, manuscrit, 7 septembre 1895, Archives de Paris, Tri Briand 222.

Quant aux herSES et à la rampe, elles sont fixes. Leur allumage total ou partiel, ainsi que les effets de couleur se font par de simples manœuvres de commutateurs⁹⁸.

Ce rapport rend compte de la substitution de l'électricité au gaz au Châtelet, qui est alors équipé d'un ensemble de plus de mille deux cents lampes à incandescence, dont cinq cent vingt, les plus puissantes (64, 128 et 200 watts), servent à l'éclairage de scène. Il montre aussi la persistance de la lumière Jablochkoff dans ce théâtre, où l'on dispose encore d'un ensemble de cinquante foyers, dont trente-huit sont répartis entre la rampe et les portants. Le luminaire n'est pas pour autant utilisé à pleine puissance pendant toute la durée des spectacles, de sorte que les variations d'éclairage d'un tableau à l'autre soumettent les yeux des spectateurs à de forts *contrastes lumineux*, une illumination brillante, cet effet qui est notamment signalé dans les manuscrits par la didascalie « *Embrassement général.* », pouvant même succéder à une extinction partielle, voire complète, des lumières sur la scène et dans la salle. En octobre 1893, les spectateurs du *Chat du Diable* sont par exemple étonnés de découvrir la danse des « ombres phosphorescentes⁹⁹ » qui est exécutée au tableau des « Invisibles » alors que le théâtre est plongé dans l'obscurité¹⁰⁰. Dick Wittington, le protagoniste de cette féerie, est sur le point d'épouser

⁹⁸ Mommerqué, *Rapport de l'Ingénieur ordinaire*, manuscrit, 6 octobre 1891, Archives de Paris, Tri Briand 222.

⁹⁹ Dom Blasius, « Premières représentations », *L'Intransigeant*, n° 4847, 21 octobre 1893, p. 3.

¹⁰⁰ Les critiques insistent sur le fait que les lumières sont éteintes sur la scène comme dans la salle pendant ce tableau. Voir notamment Hector Pessard, « Les premières », *Le Gaulois*, n° 4076, 20 octobre 1893, p. 3 ; Marcel Fouquier, « Les premières », *Le XIX^e Siècle*, n° 7950, 21 octobre 1893, s.p. ; Henry Fouquier, « Les théâtres », *Le Figaro*, n° 294, 21 octobre 1893, p. 3.

Hirvaïa, la princesse de l'île où il a trouvé refuge, quand un chœur de brahmanes, suivant la volonté d'un rival jaloux, barre la route du cortège au fond d'une crypte pour empêcher le mariage¹⁰¹. Ces brahmanes se manifestent d'abord par la voix en parlant et en chantant sur la musique d'Offenbach¹⁰², puis ils prennent une forme visible en apparaissant comme « des êtres tout blancs, les uns sans tête, les autres sans bras, fantoches disloqués et bizarres¹⁰³ ». Un produit phosphorescent appliqué sur les costumes des acteurs a vraisemblablement servi à faire luire ces figures blanches sur scène¹⁰⁴.

¹⁰¹ [Charles Nutter et Étienne Tréfeu], *Le Chat du diable*, manuscrit, 1893, Archives nationales, F¹⁸ 982.

¹⁰² *Théâtre municipal du Châtelet. Direction : J. Flouvy. Première représentation. Le chat du diable*, programme, s.d., Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, 4-RF-46306.

¹⁰³ Richard O'Monroy, « La soirée parisienne », *Gil Blas*, n° 5086, 21 octobre 1893, p. 3.

¹⁰⁴ Marcel Fouquier, « Les premières », *Le XIX^e Siècle*, n° 7950, 21 octobre 1893, s.p.

2.2. Un aveuglement à relativiser

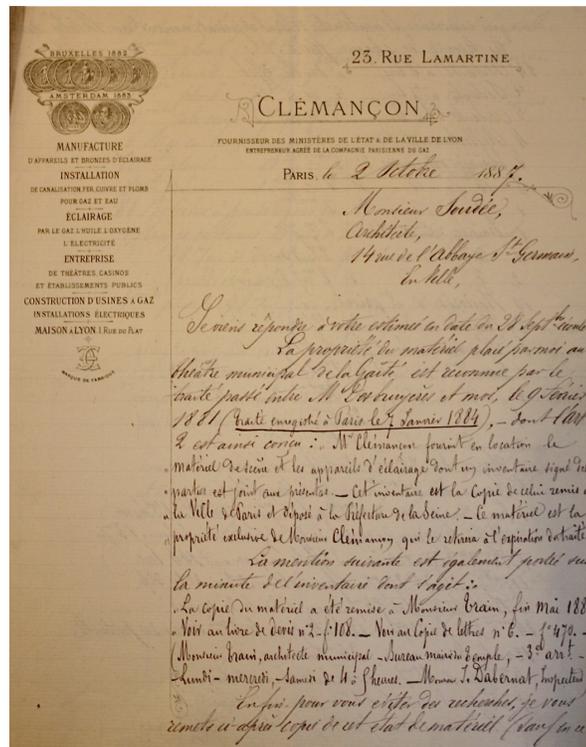


Figure 2 : Lettre de [Lehouitel] à l'architecte Antoine Soudée au sujet du matériel d'éclairage loué par la maison Clémançon à la Gaîté, 2 octobre 1887. **Source :** Archives de Paris, V4M⁸⁷ 1.

Du côté de la Gaîté, l'entrepreneur Claude Grivolos, profitant des mesures urgentes imposées par la municipalité, soumet dès le 9 juin 1887 une proposition au directeur des travaux de la Ville de Paris, Adolphe Alphand, pour une installation rapide de l'éclairage électrique à la Gaîté. Il fait valoir la proximité de son usine à vapeur, située au 16, rue Montgolfier, la qualité de ses machines de modèle Corliss, ainsi que ses propres connaissances techniques :

« Comme électricien je suis à même d'installer tous les appareils d'éclairage

avec tout le confort désirable, et de vous promettre un fonctionnement régulier¹⁰⁵. » Malgré les signes positifs envoyés par la municipalité qui encouragent Grivolos à établir un devis¹⁰⁶, le choix de l'entrepreneur revient, en dernier lieu, au directeur de la Gaîté, qui signe en septembre un traité de dix ans avec la Compagnie Électro-Mécanique¹⁰⁷. Cette société semble sous-traiter l'affaire pour le compte de la Compagnie Continentale Edison, à laquelle est attribuée l'installation de l'éclairage électrique de la Gaîté dans la presse¹⁰⁸. Ce sont d'ailleurs des employés de cette société¹⁰⁹ qui préparent le remplacement des appareils au gaz que la maison Clémançon loue au théâtre, notamment la rampe avec éclairage à la lumière oxhydrique, les herses, les portants, les traînées et les réflecteurs (fig. 2)¹¹⁰. Le projet se concrétise en octobre après que la municipalité a donné son accord pour l'utilisation des appareils électriques fournis par la société Edison :

Scène

Six herses spéciales pour l'électricité, les herses à gaz étant supprimées.

Portants. Portants spéciaux pr l'électricité de même que les traînées et réflecteurs.

Pour l'éclairage des dessous ponts et grils il sera placé des lanternes grillagées spéciales à côté des lanternes à gaz.

Rampe spéciale pour l'électricité.

¹⁰⁵ Lettre de Claude Grivolos à Adolphe Alphand, 9 juin 1887, Archives de Paris, V4M⁸⁷ 1.

¹⁰⁶ Lettre de Claude Grivolos à Adolphe Alphand, 15 octobre 1887, Archives de Paris, V4M⁸⁷ 1.

¹⁰⁷ *Traité pour l'éclairage électrique du Théâtre de la Gaîté*, manuscrit autographié, 12 septembre 1887, Archives de Paris, V4M⁸⁷ 1.

¹⁰⁸ Voir l'article de *L'Éclairage* conservé aux Archives de Paris sous la cote V4M⁸⁷ 1.

¹⁰⁹ On trouve plusieurs lettres envoyées par des employés de la Compagnie Continentale Edison dans la correspondance conservée aux Archives de Paris.

¹¹⁰ Lettre de [Lehouitel] à Antoine Soudée, 2 octobre 1887, Archives de Paris, V4M⁸⁷ 1.

Nota. Pour le réglage (allumage et effets de lumière sur la scène) il sera nécessaire de placer un appareil appelé jeu d'orgue dans le local situé sous l'avant-scène au côté jardin, local symétrique à celui employé par les appareils servant à la manœuvre du rideau de fer¹¹¹.

Le passage à l'électricité, bien qu'il soit ressenti comme nécessaire, n'est toutefois pas encore envisagé comme un changement définitif, car il est demandé aux électriciens de préserver l'ensemble des canalisations, ce qu'ils font grâce à des pièces servant de raccord avec les becs de gaz¹¹². C'est pourtant bien dans un théâtre éclairé à l'électricité que Debruyère continue à rechercher, pendant les saisons suivantes, des effets de lumière proches de l'éblouissement, comme ceux du ballet du « Rêve d'Yvette » dans l'opéra-comique *La Fée aux chèvres* en 1890. À la fin du deuxième acte, la bergère Yvette, interprétée par Françoise Samé, s'est endormie au bord d'un étang quand lui apparaissent en songe d'abord des lutins au milieu des éclairs d'un orage, puis des fées sortant de l'eau dans la lumière d'un arc-en-ciel¹¹³. L'intensité, la flexibilité et la variété de l'éclairage fourni par les différents appareils électriques permettent de frapper fortement la vue des spectateurs à ce moment du spectacle, quitte à éblouir littéralement certains critiques qui en jugent la clarté aveuglante¹¹⁴. Cet *aveuglement* dont parlent fréquemment les comptes rendus est néanmoins à remettre dans le contexte de réception de

¹¹¹ Lettre de [Varlet] à Antoine Soudée, 23 octobre 1887, Archives de Paris, V4M⁸⁷ 1.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ [Paul Ferrier et Albert Vanloo], *La Fée aux chèvres*, manuscrit, 1890, Archives nationales, F¹⁸ 934.

¹¹⁴ Voir notamment Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, n° 10 811, 22 décembre 1890, s.p.

l'époque, car le modèle de référence à partir duquel le public de la fin du siècle a développé ses habitudes de vision reste celui de l'éclairage au gaz. David Mayer souligne en outre que l'obscurcissement de la salle augmente les contrastes lumineux entre les deux parties d'un théâtre¹¹⁵. Il faut donc relativiser le degré d'aveuglement des spectateurs par rapport à leur longue expérience de la lumière produite par les becs de gaz au théâtre. L'éclairage est aussi étudié pour mettre en valeur les corps des danseuses, dont les costumes ornés de paillettes sont spécialement conçus pour étinceler sur scène en renvoyant des éclats de lumière¹¹⁶. Ce ballet complexe, dans lequel la chorégraphie est organisée autour des jeux de lumière et des trucs de machinerie, cause du reste une belle frayeur aux spectateurs de la première, qui voient l'un des fils retenant une danseuse en l'air se détacher de sa taille¹¹⁷.

3. La pérennisation des équipements électriques

Les baux de plusieurs théâtres municipaux arrivant à échéance au tournant du siècle, notamment ceux du Châtelet et de la Gaîté, les employés de la ville doivent prendre des dispositions en vue d'établir le matériel d'éclairage qui sera utilisé après le renouvellement des contrats de location. L'ingénieur ordinaire qui a examiné les installations de la Gaîté constate qu'il n'est de toute

¹¹⁵ David Mayer, « Learning to See in the Dark », *op. cit.*, p. 100.

¹¹⁶ Jules Lemaître, « La semaine dramatique », *Journal des débats politiques et littéraires*, s.n., 22 décembre 1890, s.p.

¹¹⁷ Frimousse, « La soirée parisienne », *Le Gaulois*, n° 3034, 19 décembre 1890, p. 3.

façon plus possible de remettre en service dans ce théâtre l'ancien système d'éclairage au gaz, devenu hors d'usage à la suite des modifications qu'il a subies depuis 1887¹¹⁸. Des travaux de réfection des équipements électriques sont alors engagés au Châtelet comme à la Gaîté, pour améliorer ou remplacer des installations qui avaient parfois été faites un peu hâtivement, les électriciens s'étant généralement contentés de placer les lampes à incandescence en suivant la disposition des becs de gaz dans une *logique de perpétuation*. En entreprenant ces travaux, les directeurs assurent donc un usage durable de l'électricité dans ces théâtres, mais ils réfléchissent aussi à une meilleure distribution de la lumière, une distribution qui prenne cette fois en compte les spécificités de l'éclairage électrique. Au Congrès international de l'Art théâtral, organisé dans le cadre de l'Exposition universelle de 1900, Édouard Clémançon¹¹⁹, qui a été nommé vice-président de la section d'électricité, présente justement des rapports qui font état des changements que la lumière électrique a permis d'apporter à l'éclairage dans la salle et sur la scène. Avec l'électricité, certaines pratiques de l'éclairage sont en effet devenues de plus en plus courantes, comme l'*atténuation* de la lumière dans la salle¹²⁰ et l'*extinction* complète des feux pendant les changements de décors¹²¹.

Les spectateurs se trouvent donc dans des conditions de vision et d'écoute qui

¹¹⁸ Saint Paul, *Rapport de l'Ingénieur ordinaire*, manuscrit dactylographié, 27 mai 1899, Archives de Paris, **XX**.

¹¹⁹ Édouard Clémançon est alors directeur de la Compagnie générale des travaux d'éclairage et de force.

¹²⁰ S.a., *L'Art théâtral. Congrès international de 1900 tenu à l'Exposition universelle au Palais des Congrès du 27 au 31 juillet 1900*, Paris, Imprimerie C. Pariset, 1901, p. 73.

¹²¹ *Ibid.*, p. 78.

favorisent leur accommodement rapide au récit des féeries cinématographiques présentées à la même époque aux Grands Magasins Dufayel, notamment¹²².

3.1. Dramaturgie de la lumière et attractions lumineuses

L'état des lieux du Châtelet qui a été dressé en 1899 donne une idée des modifications que l'éclairage de la salle, de la scène et des loges de ce théâtre a connues au tournant du siècle, car le nombre de lampes électriques installées dans chaque partie du bâtiment y a été précisément consigné. L'éclairage de scène se répartit ainsi entre une rampe de cent quatre-vingt lampes électriques et une série de dix herses comportant, en partant de la salle, quatre-vingt-sept lampes pour la première, cent quarante lampes pour les huit suivantes et cent treize lampes pour la dernière¹²³. Cet état des lieux témoigne de l'augmentation importante du nombre de lampes à incandescence, mais il ne mentionne toutefois pas l'éclairage électrique volant qui est utilisé pendant les représentations et qui varie donc selon les choix de mise en scène. La variabilité de l'éclairage d'une féerie est à considérer dans la recherche

¹²² Les Grands Magasins Dufayel sont en effet l'un des lieux de projection où le public est assuré d'assister à des féeries cinématographiques au début du siècle : « Le cinématographe le plus parfait, celui des Grands Magasins Dufayel, donne, tous les jours, quatre séances : à 2, 3, 4 et 5 heures. Son programme, toujours du meilleur goût, en fait un spectacle de famille intéressant pour tous, et ses vues d'actualité, panoramiques, documentaires, comiques et féeriques donnent l'impression de la réalité, d'autant mieux que tous les bruits sont rigoureusement imités. Chanteuses, chanteurs et musiciens rivalisent de zèle dans l'exécution de la belle musique spécialement adaptée. » (Pierre Mortier, « Courrier des théâtres », *Gil Blas*, n° 9942, 8 janvier 1907, s.p.).

¹²³ *État des Lieux. Théâtre du Châtelet*, manuscrit, 1899, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Association de la Régie Théâtrale, fonds Théâtre du Châtelet.

historique non seulement sur le plan diachronique de l'évolution des jeux de lumière d'une reprise à l'autre, mais aussi sur le plan synchronique des changements de réglages au cours d'un même spectacle. À l'automne 1898, la réouverture du théâtre après restauration¹²⁴ doit coïncider avec une reprise de *La Poudre de Perlinpinpin*, dont la mise en scène bénéficiera des derniers aménagements techniques, mais le retard que prennent les travaux de réfection, avec le remplacement des équipements électriques, perturbe le déroulement des répétitions¹²⁵. L'installation d'un nouveau jeu d'orgue pour l'éclairage de scène oblige notamment Rochard à repousser la répétition générale du spectacle pour prendre le temps d'en régler les effets de lumière¹²⁶. Ces réglages sont d'autant plus nécessaires que Rochard compte beaucoup sur l'utilisation du système d'éclairage électrique qui vient d'être renouvelé :

– Comme éclairage, on verra une chose inconnue jusqu'à ce jour au point de vue puissance et au point de vue changement de lumière. Nos *herse*s sont munies de lampes de trois couleurs (blanche, rouge, bleue) donnant sur toutes les parties du décor la teinte voulue. Pour nos projections, quatre chariots roulant au-dessous du plancher du cintre et munis d'appareils spéciaux nous permettent d'éclairer n'importe quel endroit de la scène, ce qui n'était pas possible jadis. Quant au jeu d'orgue qui distribue ces flots de lumière, c'est le dernier mot du genre¹²⁷.

¹²⁴ Un dossier d'archives sur cette restauration est conservé aux Archives de Paris sous la cote V2M⁸⁷ 2.

¹²⁵ Jules Huret, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, n° 309, 5 novembre 1898, p. 4.

¹²⁶ Jules Huret, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, n° 332, 28 novembre 1898, p. 4.

¹²⁷ Gaston Senner, « Avant "La Poudre de Perlinpinpin" », *La Presse*, n° 2378, 1^{er} décembre 1898, p. 2.

Le jeu d'orgue a été fourni par la maison Clémançon¹²⁸, à laquelle sont attribués les effets de lumière de *La Poudre de Perlinpinpin*¹²⁹, tandis que d'autres appareils électriques, fabriqués quant à eux par la maison Thierry, Wierre et C^{ie}, ont été installés pour contribuer à l'éclairage du spectacle¹³⁰. Le nouvel équipement électrique est particulièrement mobilisé dans le ballet de « La conquête d'un Cœur », au troisième acte, où la Fée des Neiges, interprétée par Lise Fleuron, et son armée de Frimas, de Givres et de Stalactites, défendent l'accès à la montagne de glace. Ce ballet a clairement été pensé en termes de lumière, car des indications d'éclairage bien précises ont été intégrées à sa description : « Couleurs changeantes du soleil couchant (nuances douces) », « intensité bleue de l'éclairage nocturne », « rayon argentin de la lune », « La lumière est passée brusquement du bleu intense au rouge vif », « rayons d'or (lumière jaune) », etc¹³¹. Les changements d'éclairage structurent l'action du ballet, parce que le décor d'Amable se transforme non seulement grâce à la machinerie, mais surtout sous les rayons de lumière électrique qui en font varier les couleurs. Le passage du jour à la nuit permet au Prince Vif-Arget, joué par Désiré Pougaud (fig. 3), de franchir les rangs de l'armée désormais

¹²⁸ La maison Clémançon a justement déposé en mars un brevet d'invention pour améliorer le fonctionnement des jeux d'orgue. Voir Claude Édouard Clémançon, *Rhéostats électriques à distance graduée à appliquer notamment aux jeux d'orgues de théâtre*, brevet d'invention, n° 276 003, 16 mars 1898, Institut national de la propriété industrielle, microfilm n° 4340.

¹²⁹ *Châtelet*, programme, 1898, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, 4-RF-39724.

¹³⁰ Monsieur tout le monde, « Soirée parisienne », *L'Écho de Paris*, n° 5311, 10 décembre 1898, p. 3.

¹³¹ [Hippolyte Cogniard et Théodore Cogniard], *La poudre de Perlinpinpin*, manuscrit, 1898, Archives nationales, F¹⁸ 983^A.

endormie, pour gravir la montagne de glace au sommet de laquelle l'attend le cœur de la Princesse Zibeline. La conduite des effets lumineux a certes été établie dans l'objectif d'accroître la spectacularité du ballet, mais son élaboration s'est bien inscrite en même temps dans un processus de narrativisation.



Figure 3 : Photographie de l'acteur Désiré Pougau dédiée à la famille du régisseur Gabriel Flammand, 1927. Source : Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Association de la Régie

Théâtrale, fonds Gabriel Flammand.

La remise en état de l'éclairage de la salle ne passe pas inaperçue, avec « les flots de lumière douce versée par une ample couronne de feux électriques¹³² », mais les combinaisons que Rochard a obtenues sur scène avec le ballet de « La conquête d'un Cœur » font un peu oublier le reste du luminaire. Un élément du décor de ce ballet a d'ailleurs été spécialement élaboré pour être éclairé à la lumière électrique et produire par ce biais des effets nouveaux. L'ascension du Prince Vif-Argent et une partie des danses sont ainsi exécutées sur un grand praticable transparent, formant « un monumental escalier de cristal changeant de couleur de minute en minute, qui prend des aspects de feux alors que descendent les danseuses qui semblent piétiner sur du fer rouge¹³³ ». Les critiques soulignent l'apport qu'a fourni à la création de ce praticable ce collaborateur devenu indispensable qu'est l'électricien¹³⁴. Le dessinateur du *Monde illustré* a aussi choisi de mettre en valeur cet aspect du spectacle en représentant les silhouettes des danseuses qui se découpent devant les larges marches brillantes de l'escalier¹³⁵. Pour la reprise de *La Poudre de Perlinpinpin* en mai 1900, le tableau dans lequel apparaît cet escalier, qui était auparavant appelé « L'Escalier d'amour », a justement été renommé, pour être plus explicite, « L'Escalier lumineux¹³⁶ ». En mettant en évidence la matérialité

¹³² Robert Vallier, « Le théâtre », *La République française*, n° 1896, 10 décembre 1898, p. 3.

¹³³ Félix Duquesnel, « Les premières », *Le Gaulois*, n° 6213, 9 décembre 1898, p. 3.

¹³⁴ Voir par exemple Lucien Muhlfeld, « Les premières », *L'Écho de Paris*, n° 5311, 10 décembre 1898, p. 3.

¹³⁵ Parys, « Théâtre illustré. – *La Poudre de Perlinpinpin* », *Le Monde illustré*, n° 2179, 31 décembre 1898, p. 534-535.

¹³⁶ Nicolet, « Courrier des spectacles », *Le Gaulois*, n° 6719, 4 mai 1900, p. 3.

de cet élément de décor, les critiques font ressortir le caractère spectaculaire de ce que nous nommons ici, dans le prolongement des définitions de Tom Gunning¹³⁷ et d'André Gaudreault¹³⁸, *attraction lumineuse*, c'est-à-dire un jeu de lumière dont les réglages ont été fixés pour éblouir soudainement le public à la manière d'un feu d'artifice¹³⁹. Détachée de la narration, l'attraction lumineuse provoque un moment de *splendeur*, au sens propre du terme, pendant lequel l'intensité, la variété et la coloration des lumières sont appréciées pour elles-mêmes sans que l'on cherche leur signification.

3.2. La reconnaissance d'une esthétique de l'éclairage

Alors que les travaux de reconstruction de l'Opéra-Comique sont presque achevés, l'installation de l'éclairage électrique dans cette nouvelle salle conçue par l'architecte Louis Bernier est également confiée à la maison Clémançon en mai 1898¹⁴⁰. Les recherches novatrices de cette entreprise ont joué en sa faveur au moment de l'étude des projets d'installations électriques, car on souligne là aussi que le jeu d'orgue offrira de nouvelles possibilités, celles « de graduer insensiblement la lumière en passant du jour à la nuit et

¹³⁷ Tom Gunning, « Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », 1895, n° 50, décembre 2006, p. 55-65.

¹³⁸ André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, *op. cit.*, p. 89-94.

¹³⁹ Viva Paci se sert aussi de l'image du feu d'artifice pour décrire l'esthétique du genre cinématographique de la comédie musicale dans ses relations à la lumière électrique. Voir Viva Paci, « *That's Entertainment. Les lumières de la comédie musicale* », dans Olivier Asselin, Silvestra Mariniello et Andrea Oberhuber (dir.), *op. cit.*, p. 273.

¹⁴⁰ Jules Huret, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, n° 122, 2 mai 1898, p. 5.

récioproquement, et de modifier les teintes à l'infini, sans aucune des saccades que comportait l'emploi des jeux d'orgue anciens¹⁴¹ ». Ce système d'éclairage est utilisé dès la soirée d'inauguration de la salle le 7 décembre 1898, puis en même temps que les représentations de *La Poudre de Perlinpinpin* au Châtelet¹⁴², mais il va surtout permettre à Albert Carré, le directeur du théâtre, de créer l'année suivante les jeux de lumière très remarquables du conte de fées de Jules Massenet, *Cendrillon*. Au premier acte, les deux filles de M^{me} de la Haltière, la belle-mère de Cendrillon, sont entourées de coiffeurs, de tailleurs et de modistes, dans une scène de toilette grotesque pendant laquelle elles adoptent des attitudes exagérément prétentieuses¹⁴³. Après leur départ pour le bal du roi, le style de l'éclairage change, de même que celui de la musique, avec l'entrée en scène de Cendrillon restée seule au foyer, de manière à traduire le passage dans le domaine du merveilleux et à annoncer les visions qui vont surgir dans la pénombre :

Tandis qu'ils s'éloignent, sur un temps de menuet, Cendrillon s'endort dans l'âtre. La fée, sa marraine, lui apparaît dans un superbe déshabillé de soie rose doublé de riches broderies. Elle est suivie de l'apparition des esprits sur un bâti de verre éclairé par des projections lumineuses du plus séduisant effet. Par un truc à la Robert-Houdin, des mieux imaginés, Cendrillon est déshabillée et rhabillée en princesse, robe bleue, encadrée d'hermine, avec bandelettes d'argent ; coiffure persane surmontée d'une riche aigrette. Le rêve commence. Le fond du théâtre s'illumine, laisse voir

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Jules Huret, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, n° 345, 11 décembre 1898, p. 4.

¹⁴³ Henri Cain, *Cendrillon*, Paris, Heugel, 1899, p. 7-10.

le château fantastique splendidement éclairé dans le lointain,
 et, aux portes de la demeure, le carrosse où va monter
 Cendrillon, avec une suite domestique d'esprits et de follets.
 Ce décor est signé : Jusseaume¹⁴⁴.

La coloration de la lumière électrique dans le truc de l'apparition des esprits, justement nommé « truc lumineux¹⁴⁵ » par le soiriste du *Gaulois*, fait l'admiration des critiques qui, pour la plupart, prennent le temps de mentionner ou de décrire spécifiquement l'éclairage dans leur compte rendu. Pour réaliser ce truc, c'est un grand bâti transparent, sur lequel ont pris place les six chanteuses jouant les Esprits, qui est, en termes de machinerie, « appuyé », c'est-à-dire élevé jusqu'à la scène depuis les dessous où les machinistes exécutent la manœuvre. Le matériau transparent composant la plate-forme du bâti laisse passer les rayons de lumière émis par des appareils d'éclairage volants et venant frapper le costume des chanteuses : « Des lumières violettes semblables à celles inventées par Loïe Fuller éclairent les ailes des esprits qui deviennent d'énormes libellules illuminées¹⁴⁶. » D'après les notes manuscrites provenant de l'atelier de Charles Bianchini, le costumier, des « paillettes bleues¹⁴⁷ » doivent d'ailleurs agrémenter le justaucorps, les ailes et la coiffure des Esprits pour renvoyer brillamment la lumière. Le bâti est réutilisé au tableau du « Chêne des Fées », au troisième acte, alors que Cendrillon et le Prince Charmant se retrouvent au milieu de la lande mais sont encore séparés

¹⁴⁴ Nicolet, « Soirée parisienne », *Le Gaulois*, n° 6375, 25 mai 1899, p. 3.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Georges Pfeiffer, « Premières représentations », *Le Voltaire*, n° 7467, 25 mai 1899, s.p.

¹⁴⁷ Ces notes sont conservées à la Bibliothèque-musée de l'Opéra sous la cote Archives Opéra Comique 19-103. On remarque parmi ces documents une feuille de service de l'éclairage électrique de l'Opéra-Comique datée de 1890.

par un mur de feuillage (« une des visions les plus miraculeuses qui soient au théâtre¹⁴⁸ », selon Reynaldo Hahn). L'effet tient toujours à la façon dont les rayons traversant le bâti colorent le costume des chanteuses, « femmes-fleurs sortant de dessous la mousse, éclairées par une lumière de la couleur même de la fleur que chacune symbolise¹⁴⁹ ».

Les effets de lumière réalisés au moyen des appareils d'éclairage électriques et, plus généralement, la mise en scène de ce conte de fées, avec ses décors, ses costumes et ses machinations, amènent Arthur Pougin à le classer dans le genre de la féerie¹⁵⁰. Ce qui le distingue toutefois de certaines féeries fondées sur une « écriture de la surenchère¹⁵¹ », pour reprendre l'expression de Roxane Martin, c'est le souhait que l'on a eu de construire un spectacle visuellement moins chargé mais plus évocateur, afin d'obtenir « un très curieux mélange de somptuosité prodigue et de discrète élégance¹⁵² ». Les réactions d'étonnement des spectateurs¹⁵³ ne sont ainsi pas tant provoquées par l'intensité des lumières que par les teintes qu'elles prennent en irisant le corps des chanteuses depuis les dessous. Adolphe Jullien tient à saluer le metteur en scène, les décorateurs et les costumiers de *Cendrillon*, mais aussi les électriciens, ces employés qui ont participé à la conception de l'éclairage et qui

¹⁴⁸ Reynaldo Hahn, « La semaine musicale », *La Presse*, n° 2556, 28 mai 1899, p. 2.

¹⁴⁹ S.a., « Premières représentations », *L'Autorité*, n° 147, 27 mai 1899, s.p.

¹⁵⁰ Arthur Pougin, « Critique musicale », *L'Événement*, n° 9926, 25 mai 1899, s.p.

¹⁵¹ Roxane Martin, *La féerie romantique sur les scènes parisiennes, 1791-1864, op. cit.*, p. 396.

¹⁵² Camille Le Senne, « Premières représentations », *Le Siècle*, n° 23 077, 25 mai 1899, s.p.

¹⁵³ Alfred Bruneau, « Les théâtres », *Le Figaro*, n° 145, 25 mai 1899, p. 4.

en assurent assidûment la conduite à chaque représentation¹⁵⁴. Les commentateurs reconnaissent en même temps le caractère artistique de cet éclairage, en faisant notamment référence, comme on l'a vu, à une danseuse américaine célèbre pour sa façon d'exploiter la lumière électrique, Loïe Fuller¹⁵⁵. Même si les trucs lumineux de *Cendrillon* ne sont donc pas entièrement nouveaux, la créativité de la mise en scène montre que l'on cherche à développer l'esthétique de l'éclairage féerique et à penser la lumière pour elle-même afin de réaliser des visions scéniques originales.

¹⁵⁴ Adolphe Jullien, « Revue musicale », *Journal des débats politiques et littéraires*, n° 147, 28 mai 1899, p. 1.

¹⁵⁵ Voir par exemple Jean Lorrain, « Causerie théâtrale », *Les Annales politiques et littéraires*, n° 804, 20 novembre 1898, p. 328.

Des pratiques d'éclairage aux habitudes de vision

Avant que l'électricité entre dans le domaine domestique, les essais d'éclairage qui ont été menés dans les grands théâtres parisiens ont contribué, comme les expositions¹⁵⁶, à promouvoir l'utilisation de la lumière électrique et, par là même, à lancer une discussion sur l'usage du gaz à un moment où celui-ci était très fermement ancré dans les mœurs¹⁵⁷. Au-delà des risques d'incendie auxquels le gaz expose les artistes et les spectateurs, c'est le besoin d'une luminosité plus intense qui se fait ressentir, comme à l'Opéra de Paris, ce théâtre encore plongé, en 1881, « dans cette demi-obscurité qui invite à la somnolence¹⁵⁸ ». C'est ce même théâtre qui va être brillamment illuminé, cette année-là, par la lumière électrique, « une lumière chaude, belle comme la lumière du jour¹⁵⁹ », pendant les expérimentations conduites par le directeur, Auguste Vaucorbeil. Le processus d'électrification des salles s'étale toutefois encore sur plusieurs années après l'invention de la lampe à incandescence, années de *mixité des techniques* au Châtelet, notamment avec *La Chatte blanche* en 1887, ainsi que sur plusieurs autres scènes où l'on éclaire des féeries à la fois au gaz et à l'électricité. C'est aussi le désir de contrôler plus précisément la lumière, d'en définir la répartition, d'en nuancer la coloration et d'en maîtriser l'allumage et l'extinction qui se manifeste au cours de cette

¹⁵⁶ Voir Claudia Palazzolo, « "L'art de la lumière" : sculptures, décors et ballets lumineux aux Expositions de Paris (1889-1931) », dans Christine Hamon-Siréjols et Anne Surgers (dir.), *Théâtre : espace sonore, espace visuel/Theater: Sound Space, Visual Space*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003, p. 259-266.

¹⁵⁷ Voir Carolyn Marvin, *op. cit.*, p. 162.

¹⁵⁸ Un monsieur de l'orchestre, « La soirée théâtrale », *Le Figaro*, n° 300, 27 octobre 1881, p. 3.

¹⁵⁹ *Ibid.*

période où des entrepreneurs d'éclairage tels qu'Édouard Clémançon encouragent l'innovation technique. La variabilité de l'éclairage augmente ainsi avec les nouvelles technologies électriques, qui permettent aux électriciens travaillant à l'Opéra-Comique de composer avec plus de liberté les jeux de lumière de *Cendrillon* en 1899.

Cette esthétique de l'éblouissement, de l'embrasement et des contrastes lumineux accentue l'*hétérogénéité des attractions* dans la féerie, mais elle participe également à la *construction du récit* en rendant visible l'écoulement du temps et les changements d'espace. Les recherches en matière d'électricité permettent ainsi aux directeurs, aux régisseurs et aux électriciens de mettre en œuvre des propositions visuelles novatrices qui donnent aux effets de lumière un rôle central dans la dramaturgie féerique. Il est néanmoins difficile de dissocier ces effets de lumière des autres composantes de la mise en scène, comme nous allons le voir au chapitre suivant, car ils sont souvent pensés conjointement avec les costumes, les décors et la machinerie. La fermeture des théâtres provoquée par la grève des électriciens en mars 1907 montre finalement que la lumière électrique a évincé les autres modes d'éclairage, puisque l'arrêt de la production de courant contraint les directeurs à annuler purement et simplement les représentations¹⁶⁰. Pendant la longue période d'instabilité des techniques qui a précédé, les nouvelles possibilités de

¹⁶⁰ S.a., « Paris privé d'électricité », *Le Temps*, n° 16 696, 10 mars 1907, s.p. Voir aussi les déclarations d'Alexandre Fontanes, le directeur du Châtelet, dans s.a., « Notre enquête sur la grève des électriciens. N'est-ce qu'un armistice ? », *La Presse*, n° 5390, 11 mars 1907, s.p.

l'électricité ont donc rapidement été mises à profit par les directeurs dans la mise en scène de féeries. Elles ont aussi favorisé l'émergence d'autres conceptions de l'éclairage de scène, que ce soit dans le théâtre de magie avec des illusions nées de combinaisons savantes de la lumière et du fond noir¹⁶¹ ou dans le théâtre symboliste avec des décors apparaissant de manière diffuse au milieu de lueurs crépusculaires¹⁶². Elles ont surtout été de pair avec la construction d'un nouveau rapport au corps féminin, qui fait l'objet de notre deuxième chapitre, puisque les femmes en scène sont inondées de lumière électrique suivant cette « tendance exhibitionniste¹⁶³ » dont parle Gunning pour décrire la cinématographie des débuts, y compris, bien sûr, les premiers films érotiques.

¹⁶¹ Je remercie Frédéric Tabet de m'avoir communiqué cette information.

¹⁶² Voir Mireille Losco-Lena, *La scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, Grenoble, ELLUG, 2010, p. 78-83.

¹⁶³ Tom Gunning, « Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », *op. cit.*, p. 58.

Chapitre 2. Exhibitions du corps féminin. Le rapport sensible aux acrobates, aux danseuses et aux actrices dans les costumes de l'atelier Landolff¹⁶⁴

Pour la reprise du *Voyage dans la lune* à la Porte Saint-Martin en mars 1892, les légendes d'une illustration de *La Vie parisienne* mettent en parallèle le plaisir que prennent les enfants en assistant aux attractions de cet opéra-féerie et celui, bien différent, qu'éprouvent les adultes face au même spectacle, en particulier le public masculin quand il contemple de voluptueuses ballerines vêtues de légers costumes diaphanes¹⁶⁵. Cette ambivalence du genre féerique apparaît aussi nettement dans les critiques de ce spectacle, car Adolphe Brisson garantit que « les jeunes garçons et les fillettes y peuvent être conduits en toute sécurité¹⁶⁶ », tandis que Marcel Fouquier s'émeut devant « les petites danseuses roses et transparentes qui montrent [...] la mélancolie de leur nudité¹⁶⁷ ». Depuis le recrutement de personnel par le biais d'annonces dans lesquelles on demande « de jeunes et jolies femmes¹⁶⁸ » jusqu'aux commentaires des

¹⁶⁴ Je remercie Bernadette Gaudicheau et Céline Legeay pour l'aide qu'elles m'ont offerte au cours de la préparation de ce chapitre, notamment en mettant à ma disposition les collections de l'Association d'éducation populaire de Saint-Paul-du-Bois.

¹⁶⁵ Sahib et Steck, « À la Porte-Saint-Martin : Le Voyage dans la lune », *La Vie parisienne*, n° 13, 26 mars 1892, p. 174-175.

¹⁶⁶ Adolphe Brisson, « Les premières », *L'Estafette*, n° 5326, 23 mars 1892, p. 2.

¹⁶⁷ Fouquier, Marcel, « Les premières », *Le XIX^e Siècle*, n° 7373, 23 mars 1892, s.p.

¹⁶⁸ Voir par exemple s.a., « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, n° 260, 17 septembre 1898, p. 4.

critiques sur l'apparence physique des actrices, des danseuses et des figurantes, la tradition de la féerie suit une logique d'exhibition du corps féminin, logique qui vise à en amplifier la portée érotique au moyen de différentes techniques scéniques. Les pratiques de l'éclairage électrique que nous avons décrites au chapitre précédent redéfinissent en particulier le *rapport au corps*¹⁶⁹ en modifiant le regard que l'on pose sur les femmes, sur leurs costumes et sur leurs gestuelles. Du reste, les relations que les femmes entretiennent avec le monde de la scène ne se limitent pas à un rapport regardé-regardant, mais prennent souvent la forme de liaisons qui peuvent avoir une influence sur leur parcours artistique, comme le montre le dossier de police sur les frères Émile et Vincent Isola, par exemple¹⁷⁰ : « La N^{ée} Richer Augusta, dite Delbarre, a commencé à se livrer à la galanterie alors qu'elle n'avait que 15 ans [...] et eut plusieurs amants parmi lesquels on signale l'un des frères Isola qui la fit débiter à l'Olympia où elle fait partie de la troupe depuis 6 ou 7 ans¹⁷¹. »

Outre la grâce des gestes et des attitudes relevant du jeu d'acteur ou de la chorégraphie, le corps féminin en scène constitue le point de convergence de plusieurs pratiques spectaculaires qui font de la féerie un « art sensualiste¹⁷² », pour reprendre la formule d'Olivier Bara. La mise en valeur des corps procède

¹⁶⁹ Viva Paci parle de la même façon du « nouveau rapport au corps de l'acteur » qui apparaît avec l'évolution des technologies d'éclairage électrique au cinéma (« *That's Entertainment. Les lumières de la comédie musicale* », *op. cit.*, p. 262).

¹⁷⁰ Plusieurs personnalités de la vie dramatique parisienne faisaient l'objet d'une surveillance policière au début du siècle.

¹⁷¹ Mathurine, *Extrait d'un rapport mœurs [sic]*, manuscrit, 18 février 1904, Archives de la préfecture de police, Ga Isola frères.

¹⁷² Olivier Bara, « Avant-propos », *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, n° 4, mars 2005, p. 10.

particulièrement de la rencontre des techniques de l'éclairage et de l'habillage, la profusion de « paillettes », ces petites lamelles brillantes que l'on trouve sur les costumes des féeries du Châtelet, ne laissant aucun doute sur le fait que ces habits ont été étudiés pour réfléchir la lumière électrique et faire scintiller les silhouettes en mouvement qu'ils recouvrent. La confection des costumes de scène par la maison Landolff, réputée pour le luxe, la fantaisie et la profusion de ses créations, qu'elles soient élaborées en collaboration avec des dessinateurs ou non, est donc l'étape pendant laquelle se mettent en place les *stratégies d'exposition* du corps, celles de la *révélation* avec le « maillot », de la *suggestion* avec le « travesti » ou de la *transformation* avec le « costume à boyau ». Il est encore possible d'observer des pièces provenant de l'atelier Landolff, et même d'étudier dans le détail les matériaux, les couleurs et les motifs d'habits fournis pour des féeries, grâce à un fonds de costumes du Châtelet conservé dans le département du Maine-et-Loire par l'Association d'éducation populaire de Saint-Paul-du-Bois, qui en avait fait l'acquisition à un costumier d'Angers en 1966¹⁷³. Bien qu'un travail d'identification de ces costumes n'ait encore été que partiellement effectué, la méthode de timbrage employée à l'époque¹⁷⁴ a laissé des cachets sur l'envers des habits qui permettent de retrouver, pour plusieurs d'entre eux, le titre du spectacle dans lequel ils ont servi.

¹⁷³ Je remercie Bernadette Gaudicheau de m'avoir communiqué cette information.

¹⁷⁴ Voir Claude Fauque, *Costumes de scène. À travers les collections du CNCS*, Moulins/Paris, Centre national du costume de scène/Éditions de La Martinière, 2011, p. 84.

La co-présence des actrices et des spectateurs dans le même espace implique par ailleurs ce que Lynda Nead nomme « proximité sensorielle¹⁷⁵ ». Cette proximité tend à exacerber les tensions sexuelles entre les deux côtés de la salle, les actrices exhibant habilement leurs charmes, les spectateurs scrutant la chair à travers les costumes, voire réagissant plus ostensiblement aux performances¹⁷⁶. Le nombre important de jeunes femmes engagées pour jouer dans les féeries incite ainsi les spectateurs masculins à chercher du regard les beautés les plus remarquables selon les critères de goût en vigueur à la fin du siècle. Grâce à ces engagements en masse, la maison Landolff est assurée de produire des costumes en grande quantité lors de la création des féeries ou quand il s'agit d'en renouveler la mise en scène (dans les programmes du *Petit Chaperon rouge* par exemple, il est indiqué que la pièce a été créée au Châtelet avec « 2.000 costumes de M. Landolff¹⁷⁷ »). Si certains de ces costumes ont été sauvegardés, seul le dépouillement de sources d'époque, telles que les articles, les caricatures et les photographies de presse, peut aider à comprendre la façon dont les artistes évoluaient sur scène en les portant et les effets qu'ils

¹⁷⁵ Lynda Nead, « Strip: Moving Bodies in the 1890s », *Early Popular Visual Culture*, vol. 3, n° 2, septembre 2005, p. 136. C'est nous qui traduisons. Nead utilise cette expression pour qualifier la réception des films de la cinématographie des débuts. Le texte original complet est : « Cinema, it is suggested, has abandoned its sensory promiscuity and has realised its definitive function as an ocular form of representation and mode of address. »

¹⁷⁶ Une élève de la chorégraphe Mariquita évoque en 1902 les stratégies des danseuses pour gagner les faveurs du public, voire la protection d'un admirateur : « Le soir, en dansant, je ne regarde pas le public d'une certaine façon qui fera qu'après la représentation je recevrai des bouquets avec des billets doux !... » (Marie Laparcerie, « Les danseuses », *La Presse*, n° 3826, 20 novembre 1902, p. 2).

¹⁷⁷ *Châtelet. Programme*, programme, [1900], Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, WNA-25. Cela n'empêche toutefois pas cette maison de réaliser des vêtements de qualité, en particulier de luxueuses parures destinées à être revêtues par les actrices les plus connues.

produisaient en retour sur les spectateurs. En inscrivant nos recherches dans la lignée des travaux de Marta Gutierrez sur la carrière de Charles Bianchini¹⁷⁸ et de celles de Priska Morrissey sur les maisons Lepère et Pascaud¹⁷⁹, mais aussi, plus généralement, dans le prolongement des *Feminist Studies*, nous nous attacherons donc à remettre les costumes provenant de l'atelier Landolff dans le contexte des féeries du tournant du siècle éclairées à la lumière électrique. Nous réfléchissons en même temps, au-delà du processus de création vestimentaire, à ces spécialités que sont l'acrobatie, la chorégraphie et le jeu d'acteur, dans leurs relations aux spectateurs, en vue de dégager le nouveau rapport sensible au corps qui apparaît avec l'électricité.

1. L'expressivité sensationnelle des acrobates

Les acrobaties traditionnellement intercalées dans les féeries produisent, selon la formule du critique Henry Fouquier, des « spectacles hybrides », qui se composent comme au cirque d'« une suite d'exercices divers, désignés par des numéros¹⁸⁰ ». L'intégration de « pantomimes anglaises » et, avec elles, d'acrobates rompus à la pratique de la gymnastique, fait ainsi se côtoyer, voire se rencontrer, différentes techniques gestuelles dans le genre féerique. Ce type

¹⁷⁸ Marta Gutierrez, « Charles Bianchini (Lyon 1859-Paris 1905) : exactitude, fantaisie et mode », dans Anne Verdier, Olivier Goetz et Didier Doumergue (dir.), *Art et usages du costume de scène*, Vjion, Lampsaque, 2007, p. 227-242.

¹⁷⁹ Priska Morrissey, « La garde-robe de Georges Méliès : origines et usages des costumes des vues cinématographiques », dans André Gaudreault et Laurent Le Forestier (dir.), *Méliès, carrefour des attractions*, Rennes, Presses universitaires de Rennes/Colloque de Cerisy, à paraître en 2013.

¹⁸⁰ Henry Fouquier, « Causerie dramatique », *Le XIX^e Siècle*, n° 4227, 31 juillet 1883, s.p.

de pantomimes, à la fois spectaculaires, grotesques et violentes, est popularisé en France par les représentations que la troupe anglaise des Hanlon-Lees donne aux Folies-Bergère dans les années 1870¹⁸¹. Forte du succès remporté avec des pantomimes telles que *Les Cascades du diable* (fig. 4), la troupe est engagée pour créer en août 1879 un vaudeville d'Ernest Blum et Raoul Toché au Théâtre des Variétés, *Le Voyage en Suisse*. Cette pièce, qui a été spécialement écrite pour les Hanlon-Lees, leur permet d'exécuter leurs acrobaties dans des décors entièrement truqués, d'interagir avec les acteurs et même de prononcer quelques répliques, au grand dam de Sarcey¹⁸². La vogue des pantomimes anglaises encourage alors les directeurs du Châtelet et de la Gaîté à collaborer avec d'autres troupes, celles des Lauri-Lauri's et des Price, pour intercaler dans les féeries qu'ils montent des exercices physiques autonomes ou pour diluer plus largement la gestuelle acrobatique dans l'interprétation. Les critiques s'attachent souvent à décomposer *ad nauseam* les enchaînements de gestes des acrobates, tout en distinguant bien des autres mimes ces « clowns » dont l'expressivité relève d'abord et avant tout de « l'adresse du corps¹⁸³ ». Nous pouvons qualifier cette expressivité de *sensationnelle* dans la mesure où elle induit, par sa violence et sa virtuosité, des sensations de surprise, de stupeur et

¹⁸¹ Voir Mark Cosdon, « *Le Voyage en Suisse* des frères Hanlon : performances de comédiens et comédie de la performance », dans Arnaud Rykner (dir.), *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 95-117.

¹⁸² Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, n° 6707, 1^{er} septembre 1879, s.p.

¹⁸³ J.-J. Weiss, « La semaine dramatique », *Journal des débats politiques et littéraires*, s.n., 30 juillet 1883, s.p.

de saisissement chez les spectateurs. Les « cascades¹⁸⁴ » qui font la renommée des troupes d'acrobates seront du reste reproduites pour le cinématographe, notamment dans la série « Sports – Acrobatie » de la maison Pathé et dans certains films de Méliès.

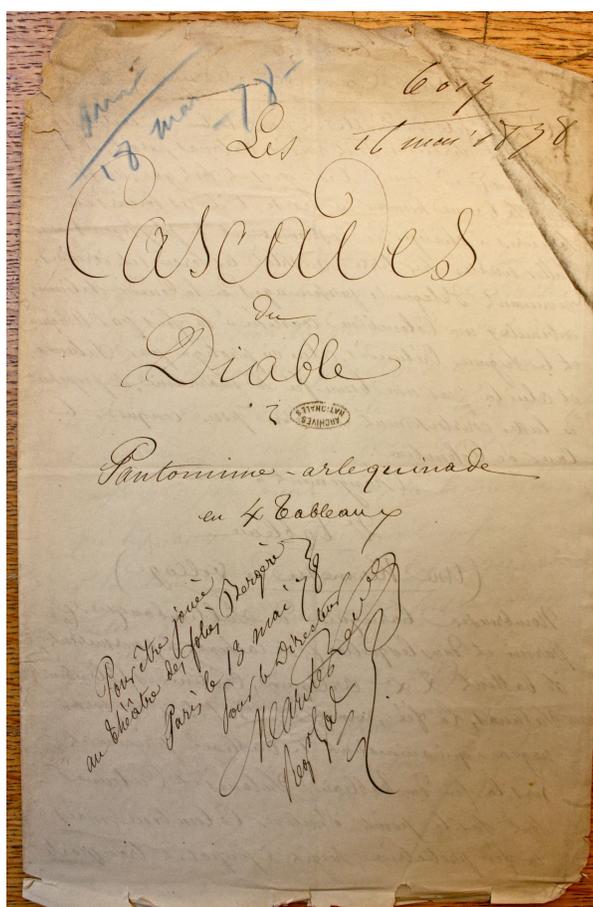


Figure 4 : Couverture du manuscrit de la censure des *Cascades du diable* pour les Folies-Bergère, 1878. Source : Archives nationales, F¹⁸ 1044.

¹⁸⁴ Ce terme alors déjà ancien est notamment utilisé pour désigner les jeux de scène auxquels se livrent les acrobates dans les pantomimes anglaises.

1.1. L'intercalation des pantomimes anglaises

La venue à Paris des Lauri-Lauri's, « English Pantomime Company¹⁸⁵ », attire, au tournant des années 1880, l'attention du directeur du Châtelet, Floury, qui s'apprête à remonter une féerie. Cette troupe d'acrobates est ainsi engagée pour exécuter une pantomime anglaise qui va constituer l'une des attractions de la reprise de *Peau d'âne* en juillet 1883¹⁸⁶. Les Lauri-Lauri's remportent alors un grand succès dans leur longue course trépidante à la poursuite d'un singe¹⁸⁷, même si leurs acrobaties ne sont pas entièrement nouvelles pour ceux qui ont assisté à la pantomime qu'ils ont précédemment jouée aux Folies-Bergère¹⁸⁸. Ce sont surtout les culbutes, les contorsions et les équilibres de l'acrobate grimé en singe qui sont sensationnelles dans ce numéro, car son corps vivement lancé à travers la scène « va, vient, saute, glisse, s'aplatit, rebondit, disparaît au plafond, reparaît au plancher¹⁸⁹ ». Les différentes trappes installées à l'avance par les machinistes sur le plancher et les châssis (le manuscrit décrit notamment une « maison truquée¹⁹⁰ » qui finit par s'écrouler) lui servent à parcourir avec rapidité l'espace scénique aussi bien dans sa hauteur que dans sa profondeur¹⁹¹. Quittant ensuite le domaine entièrement machiné de la scène, il va jusqu'à circuler dans la salle au beau milieu des spectateurs pour leur

¹⁸⁵ Un habit noir, « Les théâtres », *La Presse*, n° 203, 23 juillet 1883, s.p.

¹⁸⁶ Charles Darcours, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, n° 191, 10 juillet 1883, p. 3.

¹⁸⁷ Voir Vanderburck, Laurencin et Clairville, *Peau d'âne*, manuscrit autographié interfolié dans l'édition imprimée de 1879, 1883, Archives nationales, F¹⁸ 980. Les principales modifications opérées sur le texte imprimé concernent l'intercalation de la pantomime.

¹⁸⁸ Fauchery, « Les premières », *L'Intransigeant*, n° 1107, 26 juillet 1883, p. 2.

¹⁸⁹ Eugène Hubert, « La soirée », *Gil Blas*, n° 1346, 26 juillet 1883, p. 4.

¹⁹⁰ Vanderburck, Laurencin et Clairville, *op. cit.*

¹⁹¹ Charles Bigot, « Revue des théâtres », *Le Siècle*, n° 19 388, 30 juillet 1883, s.p.

procurer, en surgissant tout près d'eux, des impressions encore plus vives de surprise¹⁹². La vision de ces exercices physiques périlleux saisit d'ailleurs le public qui éprouve en les suivant un mélange paradoxal de *plaisir* et de *crainte*¹⁹³. Charles Garnier lui-même exprime son admiration pour les Lauri-Lauri's, en même temps qu'il souligne l'angoisse qu'il a ressentie pendant leurs acrobaties :

Certainement nous sommes maintenant habitués à ces dislocations surprenantes ; les Hanlon-Lee, les Gérard et bien d'autres nous ont déjà montré ces décarcassements humains et cette précision de mouvements insensés ; malgré cela, il faut bien reconnaître que les Lauri-Lauris ont dépassé peut-être encore en certains points ces étonnantes contorsions. La chute du plafond de 8 ou 10 mètres est réellement incroyable, le lancement par des trappes à ressort est stupéfiant ; quant aux culbutes, aux coups de batte sur la tête, aux passages dans des boîtes ou dans des glaces, tout cela est exécuté avec une adresse merveilleuse.

Je parle surtout du Lauri qui fait le singe et qui est plus singe qu'un singe lui-même ; ces [*sic*] bonds sont prodigieux, sa course sur le bord du balcon vertigineuse, et on se demande avec effroi ce qu'il a fallu de contusions pour que ces hommes arrivent à une telle habileté.

Je ne saurais cacher pourtant que la scène où l'on découpe le singe en morceaux m'a choqué par une affectation déplaisante de réalisme. On a étalé sous nos yeux les membres tout saignants ; cela était horrible à voir¹⁹⁴.

La scène de démembrement qui se déroule à la fin de la pantomime a, en revanche, fortement déplu à Garnier, comme on le voit, mais aussi à des

¹⁹² Henry Fouquier, « Causerie dramatique », *Le XIX^e Siècle*, n° 4227, 31 juillet 1883, s.p.

¹⁹³ Sur cet aspect, voir Tom Gunning, « An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator », *op. cit.*, p. 37.

¹⁹⁴ Charles Garnier cité dans Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, n° 8129, 30 juillet 1883, s.p.

critiques qui en déplorent l'aspect trop macabre. L'accueil enthousiaste reçu par les Lauri-Lauri's incite toutefois Floury à les réengager au Châtelet pour une autre reprise, celle de *La Poule aux œufs d'or* en septembre 1884, leur nom étant bien inscrit sur le texte remis à la censure¹⁹⁵. Les répétitions de la féerie sont malheureusement troublées, à quelques jours de la première, par un différend survenu entre le directeur du théâtre et les membres de la troupe, qui se sont plaints du service des machinistes après que l'un d'entre eux a été blessé pendant la manœuvre d'une trappe¹⁹⁶. L'annonce du départ¹⁹⁷ des Lauri-Lauri's et, avec eux, de la danseuse étoile du théâtre, Zanfretta, qui est liée à la troupe, ne sert évidemment pas les intérêts de Floury, car les pantomimes anglaises avaient été annoncées plusieurs mois auparavant¹⁹⁸. Le soir de la première, ces pantomimes sont pourtant bel et bien jouées, au moins en partie, le conflit avec les acrobates ayant visiblement été résolu¹⁹⁹. Il était en effet difficile de se passer des services des Lauri-Lauri's, ainsi que de ceux de la danseuse étoile dont on loue la beauté, la grâce et la pâleur²⁰⁰, sans nuire aux recettes du théâtre. Le succès de la féerie repose du reste en grande partie sur l'apothéose du ballet des Lumières, pendant laquelle plusieurs danseuses

¹⁹⁵ Dennery et Clairville, *La Poule aux œufs d'or*, manuscrit interfolié dans une édition imprimée non identifiée, 1884, Archives nationales, F¹⁸ 980.

¹⁹⁶ Jules Prével, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, n° 264, 20 septembre 1884, p. 3. Des informations contradictoires circulent toutefois dans la presse au sujet de ce différend.

¹⁹⁷ Jules Prével, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, n° 265, 21 septembre 1884, p. 3.

¹⁹⁸ Trilby, « Courrier des théâtres », *La Presse*, n° 161, 9 juin 1884, s.p.

¹⁹⁹ Frimousse, « La soirée parisienne », *Le Gaulois*, n° 800, 23 septembre 1884, p. 3.

²⁰⁰ Voir notamment Charles Martel, « La soirée parisienne », *Le XIX^e Siècle*, n° 4645, 24 septembre 1884, s.p. ; Fauchery, « Les premières », *L'Intransigeant*, n° 1533, 24 septembre 1884, p. 2 ; J.-J. Weiss, « La semaine dramatique », *Journal des débats politiques et littéraires*, s.n., 29 septembre 1884, s.p.

magnifiées par l'éclairage électrique s'élèvent vers les cintres avec un grand lustre suspendu : « Figurez-vous huit jolies femmes peu vêtues, formant en l'air un immense candélabre. Subitement les globes qu'elles portent dans leurs entrelacements s'illuminent par l'électricité et vous éblouissent comme autant de soleils. L'effet a été énorme²⁰¹. »

Alors que la suppression des pantomimes anglaises avait été envisagée dans le cas de *La Poule aux œufs d'or*, celles que les Lauri-Lauri's préparent pour la création du *Prince Soleil* au Châtelet en juillet 1889 sont pensées selon une logique d'intégration narrative qui les rend difficilement dissociables de la pièce. Il a en effet été prévu, dès la phase d'écriture de cette féerie, que la troupe d'acrobates renouvellerait à plusieurs reprises ses fameux exercices physiques, mais qu'elle interpréterait aussi, aux côtés des acteurs du théâtre, des personnages qui interviennent du début à la fin du spectacle. Les Lauri-Lauri's jouent ainsi les sept fidèles compagnons qui composent la suite du *Prince Soleil* : un Anglais, un Chinois, un Français, un Hottentot et sa femme, un Portugais et un Tzigane²⁰². Le mutisme de ces personnages est justifié par le fait qu'ils ne parlent pas la même langue, ce qui permet aux Lauri-Lauri's de ne s'exprimer que par gestes en multipliant les jeux de scène. Leur comportement burlesque prépare bien les spectateurs aux pantomimes qui ont été introduites dans le spectacle, notamment à celle du tableau d'« Une posada à

²⁰¹ Eugène Hubert, « La soirée », *Gil Blas*, n° 1772, 24 septembre 1884, p. 3.

²⁰² [Hippolyte Raymond et Paul Burani], *Le Prince Soleil*, manuscrit, 1889, Archives nationales, F¹⁸ 981. On relève sur ce manuscrit la mention « Souffleur ».

l'embouchure du Tage » qui est qualifiée de « vraie bouffonnerie vertigineuse²⁰³ ». C'est encore une fois un décor de maison à plusieurs niveaux praticables qui fait les frais d'une poursuite, les acrobates passant à travers le plancher du premier étage, dégringolant l'escalier extérieur jusque dans la cour ou encore grim pant sur le toit en se faufilant par la cheminée²⁰⁴. La façon dont les pantomimes ont été intégrées à la féerie est finalement soulignée par les critiques, toujours attentifs à l'enchaînement narratif des tableaux²⁰⁵.

²⁰³ Léon Kerst, « Premières représentations », *Le Petit Journal*, n° 9696, 13 juillet 1889, p. 3.

²⁰⁴ [Hippolyte Raymond et Paul Burani], *op. cit.*

²⁰⁵ Voir par exemple Léon Bernard-Derosne, « Premières représentations », *Gil Blas*, n° 3525, 13 juillet 1889, p. 3.

1.2. L'assimilation de la gestuelle clownesque

Pour *Le Voyage de Suzette*, pièce à grand spectacle de Henri Chivot et Alfred Duru créée à la Gaîté en janvier 1890, quatre acteurs principaux sont amenés à exécuter eux-mêmes une pantomime anglaise avec une autre troupe d'acrobates, celle des Price²⁰⁶. Au troisième acte, Suzette, interprétée par Juliette Simon-Girard, se réfugie dans un cirque américain installé à Smyrne, alors qu'elle essaie d'échapper à un pacha qui souhaite faire d'elle la favorite de son harem. Elle retrouve à l'intérieur de ce cirque ses compagnons de voyage, Paquita, Pinsonnet et Verduron, avec qui elle répète, en tenue de clown et à l'insu de ses poursuivants, une pantomime anglaise intitulée *The Butcher's Shop*²⁰⁷. Cette mise en abyme du spectacle, avec la plantation d'un décor de cirque sur la scène de la Gaîté, permettent d'introduire des acrobaties qui sont présentées en tant que telles et non pas comme relevant des capacités physiques surnaturelles des personnages²⁰⁸. La figure de la mise en abyme est alors une forme courante d'intégration narrative des numéros de cirque dans les féeries. Les acrobates de la troupe des Price se font brillamment remarquer dans leurs exercices, eux qui « marchent sur les mains, grimpent aux murs, passent au travers des toitures effondrées, s'assomment à coups de trique, tourbillonnent, fusent, éclatent²⁰⁹ », rappelant notamment les prouesses des Hanlon-Lees dans

²⁰⁶ Georges Boyer, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, n° 20, 20 janvier 1890, p. 4.

²⁰⁷ Frimousse, « La soirée parisienne », *Le Gaulois*, n° 2702, 21 janvier 1890, p. 3.

²⁰⁸ Des acrobates sont en effet souvent embauchés pour jouer des rôles de démons dans les féeries.

²⁰⁹ Willy, « Soirée parisienne », *La Paix*, n° 3887, 22 janvier 1890, p. 3. La mise en scène de la pièce comprenant la description de cette pantomime a été publiée. Voir Henri Chivot et Alfred Duru, *Le Voyage de Suzette*, Paris, P.-V. Stock, 1897, p. 147-148.

Le Voyage en Suisse. L'agilité dont font montre les acteurs²¹⁰ aux côtés de ces acrobates de profession a néanmoins de quoi surprendre les spectateurs, car les déplacements et les mouvements définis pendant les répétitions doivent être exécutés avec précision, en harmonie avec ceux du groupe et au rythme de la musique de scène, un galop de Léon Vasseur.

L'habit que Simon-Girard revêt pour jouer cette pantomime anglaise, un costume de clown « noir brodé d'argent²¹¹ », a été réalisé par la maison Landolff²¹², comme du reste les autres vêtements somptueux qu'elle porte pendant la pièce et qui sont admirés à chacune de ses entrées en scène. Elle apparaît ainsi successivement « en superbe toilette de mariée espagnole », « en costume de voyage », « en travesti bergère Watteau », « en costume de soirée », « en costume d'odalisque », « en costume noir de clown comique » et « en romaine sur un char²¹³ ». Ces nombreux changements vestimentaires, dont rendent bien compte les dessins de Paul Destez dans *L'Univers illustré*²¹⁴, renouvellent le plaisir que le public prend en observant l'actrice et, à travers sa tenue, les parties de son corps exposées à la vue, ce corps d'« une charmeuse, vive, enjouée, gracieuse, séduisante en tous points²¹⁵ ». Simon-Girard et les autres acteurs ont toutefois surtout déclenché l'hilarité des spectateurs pendant

²¹⁰ Georges Launey, « Chronique musicale », *Le Voltaire*, n° 4218, 22 janvier 1890, s.p.

²¹¹ Un monsieur de l'orchestre, « La soirée théâtrale », *Le Figaro*, n° 21, 21 janvier 1890, p. 3.

²¹² Bicoquet, « La soirée parisienne », *L'Écho de Paris*, n° 2075, 22 janvier 1890, p. 3.

²¹³ Oscar Comettant, « Les premières », *Le Siècle*, n° 19 754, 21 janvier 1890, s.p.

²¹⁴ Paul Destez, « Théâtre de la Gaité. – “Le Voyage de Suzette” », *L'Univers illustré*, n° 1818, 25 janvier 1890, p. 56.

²¹⁵ Georges Rolle, « Théâtres et concerts », *Paris*, s.n., 23 janvier 1890, p. 4.

la pantomime anglaise, si l'on se fie au critique du *Gaulois* qui dit avoir vu à ce moment-là « quinze cents personnes en proie à de gaies convulsions, rire à en perdre le souffle, s'agiter comme si elles étaient assises sur des piles électriques, tordues, gondolées, la main gauche sur la rate, cramponnées de la droite au bras de leurs fauteuils²¹⁶ ». Des acrobates sont d'ailleurs de nouveau en scène au dernier tableau, alors que les artistes du cirque américain défilent à travers les rues de Smyrne dans une grande cavalcade, un cortège dont le manuscrit de la pièce donne une idée de la longueur et de la variété :

Composition du Cortège

- 1° Deux piqueurs à cheval sonnant de la trompette.
- 2° Le Manager, Directeur du Cirque, à cheval.
- 3° Une écuyère en costume de sylphide, debout sur un cheval.
- 4° Une écuyère, amazone, montant en haute école.
- 5° Un grand char tout rouge attelé de chevaux et contenant 14 musiciens.
- 6° Des clowns à pied faisant des pyramides, et des danseuses.
- 7° 2 chameaux. Sur l'un Verduron. Sur l'autre Pinsonnet.
- 8° Un grand char doré, attelé de 2 chevaux, contenant dix femmes en costumes magnifiques, diversement groupées.
- 9° 2 lamas.
- 10° 2 poneys montés par un petit garçon et une petite fille faisant des poses et des équilibres.
- 11° 3 ânes montés par des clowns.
- 12° Un grand nègre debout sur 2 chevaux blancs.
- 13° 1 autruche attelée à une petite voiture dans laquelle est Paquita.
- 14° Une troupe d'Indiens Peaux Rouges. (genre Buffalo)
- 15° Un petit char traîné par un poney et contenant une famille de singes.
- 16° Un éléphant, richement caparaçonné, et portant une tour

²¹⁶ Hector Pessard, « Les premières », *Le Gaulois*, n° 2702, 21 janvier 1890, p. 3.

sur son dos.

17° Un char romain, traîné par 2 chevaux noirs, précédé et suivi de Licteurs ; dans ce char est Suzette, revêtue d'un peplum et coiffée d'un casque d'or²¹⁷.

La cavalcade du cirque fait partie des attractions qui sont renouvelées par Alexandre Fontanes, Georges Judic et Émile Rochard pour la reprise du *Voyage de Suzette* au Châtelet en octobre 1901, de même que la pantomime anglaise que l'on trouve désormais au dix-septième tableau, toujours exécutée par la troupe des Price²¹⁸. La distribution des rôles est différente de celle de la création, mais les acteurs principaux, comme Tariol-Baugé qui remplace Simon-Girard, continuent de jouer *The Butcher's Shop* avec les acrobates. Le succès de la pantomime anglaise, qui avait marqué le lancement de la pièce en 1890, est cette fois un peu éclipsé par la nouveauté d'une autre attraction placée quant à elle au treizième tableau, le « Grand Ballet des Pierres Précieuses²¹⁹ ». Il y avait déjà bien un ballet à la Gaîté dans le camp des bandits grecs où sont retenus prisonniers les compagnons de Suzette, mais le thème, le décor et la chorégraphie de ce ballet ont été complètement revus au Châtelet pour lui donner un caractère inédit. Dans le décor de grotte de « La Caverne des Brigands » réalisé par Amable, ce n'est pas moins d'une soixantaine de ballerines qui personnifient, par groupes de six, différents types de pierres :

²¹⁷ [Henri Chivot et Alfred Duru], *Le Voyage de Suzette*, manuscrit, 1890, Archives nationales, F¹⁸ 934.

²¹⁸ Léon Kerst, « Premières représentations », *Le Petit Journal*, n° 14 185, 28 octobre 1901, p. 3.

²¹⁹ *Saison 1901-1902. Théâtre Municipal du Châtelet. Le Voyage de Suzette*, programme, [1901], Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, 8-RF-41793.

améthystes, diamants, émeraudes, opales, rubis, saphirs, turquoises, etc.²²⁰ Grâce au concours de Judic, l'un des directeurs du Châtelet qui avait auparavant travaillé en tant qu'électricien²²¹, ces ballerines ont été équipées de petites lampes électriques qui s'illuminent pendant leurs évolutions pour former de « gracieuses combinaisons multicolores²²² ». La pantomime anglaise du *Voyage de Suzette* ne disparaîtra pas pour autant par la suite, elle sera au contraire perpétuée par les directeurs de théâtre au début du xx^e siècle à travers les reprises de la pièce, notamment avec la troupe des Omer's qui remplacera celle des Price au Châtelet en 1907²²³.

2. L'expressivité sensuelle des danseuses

Les journalistes portent un regard bien différent sur les danseuses de féeries dont le corps scruté à la lorgnette des pieds à la tête fait l'objet d'observations plus ou moins flatteuses dans la presse. Comme la fonction de critique dramatique est remplie en grande majorité par des hommes, ce sont elles, étoiles, coryphées ou simples ballerines du corps de ballet, qui reçoivent, avec les actrices principales, le plus de commentaires sur leur plastique. Parmi

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ Georges Judic, fils de la célèbre cantatrice Anna Judic, avait notamment collaboré au Châtelet à la création des effets lumineux de *La Poudre de Perlinpinpin* en 1898 et du *Petit Chaperon rouge* en 1900. Voir les archives du Châtelet conservées au département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France sous la cote WNA-25. Sur la contribution de Judic à la reprise du *Voyage de Suzette*, voir G. Chalmarès, « La science au théâtre », *La Nature*, n° 1496, 25 janvier 1902, p. 115-118.

²²² Adrien Vély, « La soirée », *Le Gaulois*, n° 7880, 28 octobre 1901, p. 4.

²²³ *Le Photo-Programme. Châtelet. Direction de M. Alexandre Fontanes*, programme, s.d., Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, 8-RF-41793.

ses danseuses, il y en a une, Mariquita, qui a participé, en collaboration avec la maison Landolff, à la création de ballets de féeries, de revues et de pantomimes pendant toute la deuxième moitié du XIX^e siècle et au-delà. Malgré la longévité de sa carrière dans le milieu du théâtre, il n'existe que peu de témoignages²²⁴ sur son passage à la Porte Saint-Martin, au Châtelet et aux Folies-Bergère, que ce soit en tant que danseuse ou en tant que chorégraphe. Avec *Une Répétition aux Folies-Bergère*, Mariquita donne toutefois en 1890 sa vision chorégraphique du quotidien au foyer de la danse, en montrant successivement les différents artistes et collaborateurs engagés pour monter un ballet : d'abord les danseuses, puis le régisseur, le chorégraphe et le répétiteur²²⁵. Elle expose ainsi dans son scénario la méthode de travail auxquels ils sont soumis, avec l'échauffement des ballerines, l'appel du régisseur et l'enseignement du chorégraphe, mais aussi les jeux de pouvoir et de séduction qui s'établissent entre eux, la distribution d'amendes servant à sanctionner les comportements indisciplinés. Ce que l'examen des autres ballets réglés par Mariquita révèle surtout plus clairement, c'est une conception de la danse fondée sur une *expressivité sensuelle* qui va souvent de pair avec un exotisme de fantaisie²²⁶.

Si, comme l'écrit Louis Schneider, « l'exotisme, la couleur bariolée,

²²⁴ Voir Paul Hervier, « Danses grecques. Chez une étoile », *La Presse*, n° 4429, 15 juillet 1904, s.p. ; Georges Talmont, « Comment Madame Mariquita monte un ballet », *Comœdia illustré*, n° 1, 15 décembre 1908, p. 21-24 ; Georges Cain, « M^{me} Mariquita, maîtresse de ballets », *Le Temps*, n° 18 063, 13 décembre 1910, s.p.

²²⁵ Mariquita, *Une Répétition aux Folies-Bergère*, manuscrit, 1890, Archives nationales, F¹⁸ 1045.

²²⁶ Sur l'exotisme chorégraphique, voir Marie-Françoise Christout, *Le merveilleux et le théâtre du silence en France à partir du XVII^e siècle*, La Haye/Paris, Éditions Mouton, 1965, p. 260-279.

intensément vibrante de l'Orient²²⁷ » définissent le style de Mariquita, les chorégraphies qu'elle met au point relèvent au moins en partie du fantasme et de l'imagination en vue de satisfaire les attentes des spectateurs, la stricte reconstitution des danses traditionnelles orientales n'étant pas forcément un gage de succès²²⁸.

2.1. Le goût de l'exotisme fantaisiste

Si les premiers temps de Mariquita dans le monde de la danse sont encore mal connus, on n'en sait *a fortiori* pas beaucoup plus sur ses origines ni sur sa vie privée²²⁹. Elle se rappelle en tout cas avoir débuté enfant au Théâtre des Funambules, sur l'ancien boulevard du Temple alors surnommé « boulevard du Crime », là où se produisait le célèbre mime Deburau²³⁰. Avant de travailler comme chorégraphe, elle crée ensuite des ballets en tant que danseuse à la Porte Saint-Martin, ballets qui sont déjà l'occasion pour elle de montrer l'adresse, l'ardeur et la fougue dont elle est capable. Présentée comme une petite femme énergique, Mariquita se fait notamment connaître par sa prestation dans *La Biche au bois* reprise à ce théâtre en mars 1865 sous la direction de Marc Fournier²³¹. Elle y partage la vedette avec Zina Mérante, une

²²⁷ Louis Schneider, « Sur la danse. À propos de la mort de Mariquita », *Le Gaulois*, n° 16 439, 7 octobre 1922, p. 1.

²²⁸ Voir Frimousse, « La soirée parisienne », *Le Gaulois*, n° 2304, 19 décembre 1888, p. 3.

²²⁹ Sa date de naissance est incertaine, mais son décès en 1922 est bien annoncé par les journaux. Voir par exemple Montaudran, « Mariquita », *Le Figaro*, n° 279, 6 octobre 1922, p. 4.

²³⁰ Georges Cain, « M^{me} Mariquita, maîtresse de ballets », *Le Temps*, n° 18 063, 13 décembre 1910, s.p.

²³¹ E.-D. de Biéville, « Revue des théâtres », *Le Siècle*, n° 10 975, 27 mars 1865, s.p.

transfuge de l'Opéra de Paris dont la technique est également louangée²³². L'exotisme chorégraphique caractérise surtout le ballet des amazones dans cette féerie, mais l'invention fantaisiste prime conventionnellement sur la recherche d'exactitude : « Dans ce tableau, les costumes sont franchement pris en dehors de cette vérité orientale qui convient à une action sérieuse et qui serait pédantesque dans une contrée imaginaire²³³. » Ce que les critiques s'estiment par contre en droit de reprocher au *Tour du monde en quatre-vingts jours* d'Adolphe d'Ennery et Jules Verne à la création de la pièce en novembre 1874, c'est précisément le manque d'authenticité²³⁴ de pas ancrés dans la tradition chorégraphique de la féerie (on parle alors d'ailleurs de « féerie scientifique²³⁵ »). Non seulement les danses ne correspondent pas aux descriptions qui en ont été faites dans les récits de voyages, mais les costumes trop fantaisistes participent également à la construction d'un « Orient de convention²³⁶ ». C'est toutefois à son rôle de danseuse malaisienne interprété avec une « verve endiablée²³⁷ » dans cette pièce que Mariquita devra une bonne part de sa célébrité, comme en témoignent les commentaires admiratifs sur sa performance :

²³² Jules Janin, « La semaine dramatique », *Journal des débats politiques et littéraires*, s.n., 27 mars 1865, s.p.

²³³ Nestor Roqueplan, « Théâtres », *Le Constitutionnel*, n° 86, 27 mars 1865, s.p.

²³⁴ Voir par exemple s.a., « Les théâtres », *Le Rappel*, n° 1705, 10 novembre 1874, p. 3.

²³⁵ Thomas Grimm, « Le tour du monde en 80 jours », *Le Petit Journal*, n° 4336, 9 novembre 1874, p. 2.

²³⁶ Clément Caraguel, « La semaine dramatique », *Journal des débats politiques et littéraires*, s.n., 16 novembre 1874, s.p.

²³⁷ Hippolyte Hostein, « Théâtres », *Le Constitutionnel*, n° 313, 9 novembre 1874, s.p.

Transportons-nous en Malaisie. La reine Nakahira préside à une fête ; elle est entourée d'une foule bariolée de soldats, d'eunuques, d'almées et d'odalisques. Le signal des danses est donné, et alors commencent des divertissements étranges. Les esclaves, vêtues de gaze, se tordent en des poses voluptueuses ; elles exécutent des pas lascifs avec une ardeur qui croît à mesure que le rythme [*sic*] des instruments sonores devient plus rapide. Les fronts ruissellent, les bras s'enlacent, les gorges halètent, les vêtements s'entr'ouvrent, et Mlle Mariquita, un diable exotique, se livre, au milieu des almées prosternées, à une espèce de danse macabre d'un effet extraordinaire²³⁸.

Devenue chorégraphe au Châtelet, Mariquita règle des ballets qui peuvent suffire à donner de l'intérêt à une féerie quand bien même ils sont introduits comme des attractions qui n'ont que peu à voir avec l'histoire de la pièce. En 1885, dans *Coco-Félé*, une féerie qui a été écrite avec la collaboration d'Edmond Flourey, l'un des fils du directeur du Châtelet, l'enchanteur Coco coule le navire sur lequel voyagent Fridolin et ses compagnons, puis les conduit à bord de son torpilleur jusqu'à « L'Ile du mirage » dont ils doivent résister aux séductions²³⁹. Le manuscrit de la censure ne décrit pas en quoi consistent ces séductions mystérieusement annoncées par l'enchanteur, une part de création étant délibérément laissée à ceux qui vont élaborer le ballet qui sera intercalé à ce moment-là. Pour le tableau de « L'Ile du mirage », Mariquita va en effet régler un ballet particulièrement spectaculaire qui a été entièrement conçu pour tromper les yeux des

²³⁸ François Oswald, « Théâtres », *Le Gaulois*, n° 2218, 10 novembre 1874, s.p.

²³⁹ [Paul Ferrier, Paul Burani et Edmond Flourey], *Coco Félé*, manuscrit, 1885, Archives nationales, F¹⁸ 981.

spectateurs. À première vue, un groupe de danseuses évolue devant un miroir reflétant leurs moindres mouvements, ainsi qu'une partie de la salle elle-même. En réalité, ces danseuses se trouvent devant un rideau de gaze²⁴⁰ qui laisse voir par transparence un second groupe entraîné à répéter précisément les mêmes figures chorégraphiques : « Un corps de ballet s'avance, premier plan, et de l'autre côté de la glace un autre corps de ballet, exactement semblable, reproduit les mêmes gestes, exécute les mêmes mouvements *dans une position inverse*, avec une régularité mathématique, comme s'il n'était que la réflexion du premier²⁴¹. » Le reflet de la salle est quant à lui représenté par une toile peinte placée derrière le second groupe de danseuses²⁴². L'illusion d'optique est donc surtout rendue possible par la rigueur avec laquelle les ballerines « en chair et en os²⁴³ » réalisent les enchaînements de part et d'autre du rideau de gaze. Au-delà du caractère artistique de la chorégraphie, le stratagème imaginé pour composer ce ballet laisse une impression d'étrangeté²⁴⁴ en cherchant à troubler le regard des spectateurs.

Pour son emploi de maîtresse de ballet, Mariquita continue du reste d'exploiter au Châtelet la veine de l'exotisme, de l'orientalisme et de la sensualité, avec le concours précieux de la maison Landolff dont les créations vestimentaires correspondent parfaitement à cette recherche esthétique. Au

²⁴⁰ Fauchery, « Les premières », *L'Intransigeant*, n° 1902, 28 septembre 1885, p. 2.

²⁴¹ Scapin, « Soirée parisienne », *Le Voltaire*, n° 2641, 28 septembre 1885, s.p.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ S.a., « Premières représentations », *Le Petit Parisien*, n° 3258, 29 septembre 1885, s.p.

²⁴⁴ Voir par exemple Paul Ginisty, « Premières représentations », *Le Constitutionnel*, n° 271, 28 septembre 1885, s.p.

tableau de « La Fête indienne » des *Aventures de Monsieur de Crac*, féerie de Blum et Toché créée en avril 1886, un imposant défilé de bayadères, de fakirs et de guerriers²⁴⁵, accompagnés par de nombreux animaux vivants, s'achève sur un ballet de Mariquita composé sur une musique d'Olivier Métra²⁴⁶. Mariquita figure aussi en tant que danseuse aux côtés de Stichel dans ce ballet fortement applaudi, en partie grâce à « un pas d'almées très réussi²⁴⁷ », qui rappelle le goût du public pour la lascivité des danses orientales telles qu'elles sont interprétées sur les scènes parisiennes. Quand ils ne concernent pas directement la plastique des danseuses, les commentaires des critiques portent sur les moments du ballet qui leur ont procuré un *plaisir visuel* indéniable (un journaliste témoigne par exemple : « La danse du ventre m'a paru particulièrement agréable²⁴⁸. »). Sur le plan de l'invention chorégraphique, Mariquita n'évite cependant pas une certaine redite en recyclant des pas de danse avec lesquels elle a déjà obtenu du succès²⁴⁹. La danse orientale des almées est précisément l'une de ses spécialités, car elle avait notamment réglé en 1878 pour les Folies-Bergère un divertissement fameux intitulé *Les Fausses Almées*, lui aussi sur une musique de Métra, au moment où les Hanlon-Lees jouaient sur la même scène leur pantomime anglaise *Do mi sol do*²⁵⁰. Ce divertissement, qui a marqué par les tenues dénudées des danseuses qui

²⁴⁵ L. B.-D., « Premières représentations », *Gil Blas*, n° 2346, 21 avril 1886, p. 3.

²⁴⁶ Auguste Vitu, « Premières représentations », *Le Figaro*, n° 110, 20 avril 1886, p. 3.

²⁴⁷ S.a., « Gazette théâtrale », *La Patrie*, s.n., 21 avril 1886, s.p.

²⁴⁸ Fauchery, « Les premières », *L'Intransigeant*, n° 2107, 21 avril 1886, p. 2.

²⁴⁹ Scapin, « Soirée parisienne », *Le Voltaire*, n° 2846, 21 avril 1886, s.p.

²⁵⁰ S.a., « Folies-Bergère », *L'Orchestre*, s.n., 1^{er} octobre 1878, s.p.

l'interprétaient, sera repris dix ans plus tard par le maître de ballet Henri Justamant sous le titre *Les Almées* à partir d'un scénario de Mariquita²⁵¹.

2.2. Recherche archéologique et invention chorégraphique

Collaborant à nouveau aux spectacles des Folies-Bergère à partir de 1890²⁵², Mariquita règle les chorégraphies de nombreux ballets-pantomimes dont les costumes sont exécutés par Landolff. Sous la direction d'Édouard Marchand, l'établissement devient l'un des music-halls les plus chics de la capitale où ne craignent pas de se montrer les personnalités de la vie mondaine. Le travail de création chorégraphique qu'y effectue Mariquita s'inscrit dans ce processus d'anoblissement des Folies-Bergère, en étant inspiré par des scénarios de poètes tels que Jean Lorrain avec *L'Araignée d'or*²⁵³, Auguste Germain avec *Phryné*²⁵⁴ et Armand Silvestre avec *Le Rêve d'Élias*²⁵⁵. Pour la réouverture de septembre 1893, la décoration de la salle a été rafraîchie dans un style plus raffiné et plus sobre, les tonalités bleutées du rideau et du tapis venant remplacer des couleurs moins douces²⁵⁶. Après avoir assisté aux tours de force des Hanlon-Lees et d'autres artistes fameux de music-hall, le public

²⁵¹ Mariquita, *Les Almées*, manuscrit, 1888, Archives nationales, F¹⁸ 1045.

²⁵² Nicolet, « Courrier des spectacles », *Le Gaulois*, n° 2684, 3 janvier 1890, p. 4.

²⁵³ *Folies-Bergère*, programme, 17 mai 1896, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, 8-RO-10978.

²⁵⁴ *Folies-Bergère*, programme, 15 mars 1897, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, 8-RO-10872.

²⁵⁵ *Folies-Bergère*, programme, 5 avril 1898, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, 8-RO-11096.

²⁵⁶ Asmodée, « Aux Folies-Bergère », *Gil Blas*, n° 5051, 16 septembre 1893, p. 4.

découvre en fin de programme un spectacle plus long qui constitue ce que l'on appelle, en argot de théâtre, le « numéro de résistance²⁵⁷ ». Il s'agit de *L'Arc-en-ciel* (fig. 5), un ballet-pantomime d'Amédée Moreau qui tire son succès de la splendeur des costumes dessinés par Bac et confectionnés par Landolff, ainsi que de la beauté des danseuses dirigées par Mariquita, « les plus jolies filles de Paris²⁵⁸ ». L'effet le plus admiré est celui que produisent les ballerines en se regroupant sur scène de façon à symboliser un arc-en-ciel avec leurs longues écharpes colorées : « Il y a là des jaunes et des bleus d'une somptuosité rare ; c'est un régal pour l'œil²⁵⁹. » Dans l'édition imprimée de ce ballet-pantomime, les illustrations de Bac font ressortir la légèreté, la finesse et la transparence des costumes féminins, qui laissent voir les jambes, les épaules et même la poitrine presque entièrement découverte des danseuses²⁶⁰. Le choix d'étoffes diaphanes et de formes échancrées pour les costumes qui recouvrent partiellement les maillots vise bien à révéler le corps dans toute sa sensualité.

²⁵⁷ Bicoquet, « La soirée parisienne », *L'Écho de Paris*, n° 3408, 16 septembre 1893, p. 3.

²⁵⁸ Un monsieur de l'orchestre, « La soirée théâtrale », *Le Figaro*, n° 258, 15 septembre 1893, p. 3.

²⁵⁹ Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, n° 11 803, 18 septembre 1893, s.p.

²⁶⁰ Amédée Moreau, *L'Arc-en-ciel*, Paris, P. Dupont, 1893.



Figure 5 : Affiche de Jules Chéret pour *L'Arc-en-ciel* aux Folies-Bergère, [1893]. Source : Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie, ENT DN- 1 (CHERET, Jules /16) -ROUL.

Le nom de Mariquita est surtout indissociable d'un spectacle prestigieux monté en 1896 aux Folies-Bergère, la pantomime *'Chand d'habits !* de Catulle Mendès, écrite d'après un feuilleton de Théophile Gautier²⁶¹. Il s'agit non pas du type de pantomime dans le style clownesque des Hanlon-Lees, mais bien de celui qui s'inscrit dans la tradition française héritée des Funambules, l'auteur confirmant lui-même cette filiation en parlant d'« ouvrage funambulesque²⁶² ». Pierrot, assassin d'un malheureux marchand

²⁶¹ Voir Frédérique Lansac, « *'Chand d'habits !* De 1832 à 1922, une pantomime spectrale ? », dans Arnaud Rykner (dir.), *op. cit.*, p. 49-60.

²⁶² Catulle Mendès, « Premières représentations », *Le Journal*, n° 1514, 19 novembre 1896,

d'habits dans un moment de folie, est interprété avec un jeu plein de clarté par le mime Séverin²⁶³, qui traduit habilement ses émotions par l'expression de son visage et la gestuelle de ses mains, tout en tenant le public sous le pouvoir de son regard²⁶⁴. Dans le manuscrit soumis à la censure, Mendès a déjà esquissé la mise en scène en donnant une multitude d'indications sur l'éclairage, la musique et la machinerie. Les chorégraphies ne devaient pas encore être élaborées pendant l'écriture de ce manuscrit, car Mendès fait par endroits des suggestions à l'intention de Mariquita en s'exprimant à la première personne : « À moins que Mariquita n'ait une autre opinion, je suis d'avis d'une valse très lente [*sic*], par couples, peut-être avec quelques figures, mais tout de même restant une danse vraisemblable de salon²⁶⁵. » L'auteur n'est en tout cas pas déçu par la concrétisation scénique de son texte lors de la création, puisqu'il approuve à la fois les jeux de lumière, les trucs de machinerie et les costumes de la « bacchanale infernale²⁶⁶ », sortis de l'atelier Landolff, sur laquelle s'achève la pantomime. Tout en continuant à travailler aux Folies-Bergère, Mariquita devient peu de temps après la maîtresse de ballet de l'Opéra-Comique²⁶⁷, où elle collabore avec le directeur et metteur en scène Albert Carré, notamment pour la reconstitution fameuse de danses grecques sur

p. 2.

²⁶³ Voir Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 144-146.

²⁶⁴ Tout-Paris, « Au pays de la pantomime », *Le Gaulois*, n° 5493, 20 novembre 1896, p. 1.

²⁶⁵ Catulle Mendès, *Chand d'habits*, manuscrit dactylographié, 1896, Archives nationales, F¹⁸ 1045.

²⁶⁶ Catulle Mendès, « Premières représentations », *Le Journal*, n° 1514, 19 novembre 1896, p. 2.

²⁶⁷ Nicolet, « Courrier des Spectacles », *Le Gaulois*, n° 5940, 8 février 1898, p. 4.

laquelle l'interroge un journaliste en 1904 :

– Une chose certaine, c'est que j'ai beaucoup travaillé. Pour reconstituer ces danses grecques qui, plutôt que des danses, sont des tableaux vivants dont les acteurs se meuvent lentement en conservant des poses harmonieuses et des lignes pures, j'ai consulté de nombreux documents.

– Mais voilà qui est fort intéressant ! interrompis-je.

– Dites très simple ! J'ai fouillé avec profit toutes les bibliothèques et je ne dois pas oublier les nombreuses visites que je fis au musée du Louvre. Les vases, les frises anciennes n'ont pas eu durant quelques semaines d'admiratrices plus zélées que moi. Je voulais arriver à une reconstitution parfaite de scènes archaïques, j'ai puisé à toutes les sources connues les renseignements utiles.

– Et vous avez réussi admirablement.

– Sait-on jamais ! J'ai fait toutes ces choses en ne me préoccupant que de l'art. Je les ai faites parce qu'elles flattaient mon goût, mes aspirations et qu'elles étaient un peu la réalisation de rêves longtemps caressés. Si long et si pénible qu'ait été mon travail, il m'a procuré des minutes inoubliables.

Je sais bien que les maîtres de ballets classiques condamnent ma façon d'agir. Eux, ils travaillent dans le silence du cabinet, réglant par avance les figures et les moindres détails, je n'ai jamais pu me faire à cette méthode et je ne travaille utilement que sur la scène, entourée de mes sujets, c'est là que je suis à même de bien juger et c'est après bien des tâtonnements que j'arrive à un ensemble qui me paraît satisfaisant²⁶⁸.

À un établissement préalable rigoureux des figures dans l'isolement du cabinet de travail, Mariquita préfère une élaboration plus intuitive et plus spontanée des chorégraphies conjointement avec ses élèves dans la salle de danse, quitte à faire plusieurs tentatives avant de trouver le mouvement qui sera finalement retenu. Si elle reconnaît d'ailleurs plus tard que le thème du livret

²⁶⁸ Paul Hervier, « Danses grecques. Chez une étoile », *La Presse*, n° 4429, 15 juillet 1904, s.p.

l'inspire dans la composition des figures, elle insiste sur le fait que son rôle consiste surtout à régler les évolutions sur le rythme de la musique avec l'aide du répétiteur²⁶⁹. Cela ne veut pourtant pas dire qu'elle n'a pas réfléchi à l'avance au style qu'elle souhaite développer, car elle a effectué en amont un travail de recherche archéologique, notamment en étudiant, comme cette autre chorégraphe célèbre qu'est Isadora Duncan (même si leurs idées sont sensiblement différentes²⁷⁰), les collections d'antiquités grecques du Musée du Louvre. Les ballets qu'elle monte à l'Opéra-Comique avec une volonté de reconstitution, comme ceux des œuvres de Gluck, *Alceste* en mai 1904²⁷¹, *Orphée et Eurydice* en février 1905²⁷² et *Iphigénie en Aulide* en décembre 1907²⁷³, lui apportent alors une nouvelle reconnaissance critique, Arthur Pougin parlant des danses grecques comme d'« une sorte de chef-d'œuvre plein de grâce et de poésie²⁷⁴ ». D'autres divertissements comme la *Danse hindoue* créée en juin 1909 ramènent Mariquita à l'exotisme chorégraphique qui a caractérisé une bonne partie des danses qu'elle a réglées pendant sa carrière²⁷⁵. Le gala d'adieu organisé à son bénéfice le 16 avril 1920²⁷⁶ est l'occasion de couronner le parcours d'une artiste prolifique, ayant marqué aussi bien le

²⁶⁹ Georges Talmont, « Comment Madame Mariquita monte un Ballet », *Comœdia illustré*, n° 1, 15 décembre 1908, p. 22-23.

²⁷⁰ Isadora Duncan, « Les idées d'Isadora Duncan sur la danse », *S. I. M.*, n° 3, 15 mars 1912, p. 8-11.

²⁷¹ René Benoist, « Soirée parisienne », *Le Voltaire*, n° 11 084, 2 juin 1904, s.p.

²⁷² Charles Joly, « Les théâtres », *Le Figaro*, n° 41, 10 février 1905, p. 4.

²⁷³ Gabriel Fauré, « Les théâtres », *Le Figaro*, n° 353, 19 décembre 1907, p. 4.

²⁷⁴ Arthur Pougin, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, n° 23, 5 juin 1904, p. 179.

²⁷⁵ Ch. B., « Courrier des théâtres », *Gil Blas*, n° 10 814, 13 juin 1909, s.p.

²⁷⁶ Nicolet, « Dans les théâtres », *Le Gaulois*, n° 45 533, 16 avril 1920, p. 3.

public des féeries du Châtelet que celui des opéras, des contes et des ballets de l'Opéra-Comique. Elle n'est pas étrangère non plus au développement de formes chorégraphiques en phase avec l'évolution des technologies d'éclairage électrique.

3. Un nouveau rapport au corps

En essayant de penser les performances des acrobates et des danseuses dans leurs relations au public, nous sommes arrivés à distinguer deux formes d'expressivité qui cherchent chacune à leur façon à stimuler la sensibilité des spectateurs. La première, sensationnelle, vise à provoquer soudainement et brusquement un choc, un vertige, un effroi d'une violence difficilement soutenable. C'est celle des clowns qui voltigent devant, à côté et au-dessus des spectateurs, toujours avec le risque qu'un mauvais enchaînement de gestes les fasse chuter brutalement. La seconde, sensuelle, tend quant à elle à faire monter plus doucement une envie charnelle et sexuelle qui restera inassouvie, mais dont l'excitation est, pendant la représentation, irrépressible. Il s'agit là de l'expressivité des danseuses s'exhibant devant des spectateurs masculins qui ont toujours l'espoir, parfois légitime, de les voir de plus près, de les toucher, voire de les posséder. L'excitation est sous-tendue dans les deux cas, nous le voyons, par l'idée selon laquelle le corps est aussi *exposé* dans son intégrité physique, que ce soit au danger de l'accident pour les acrobates ou au désir de

l'admirateur pour les danseuses²⁷⁷. L'activité spectatorielle ne s'effectue donc pas tant dans un état de détachement vis-vis du corps en scène que dans celui d'un engagement physique suscité par une proximité sensorielle avec les interprètes. Les actrices de féerie n'ont pour leur part pas tout à fait les mêmes moyens à leur disposition, mais leurs modes d'interprétation s'adressent aussi aux sens des spectateurs. C'est là que toutes les ressources de l'éclairage électrique et de l'habillage se rencontrent pour mettre en valeur leur plastique. Il importe donc de définir plus précisément le nouveau rapport sensible au corps des actrices engendré par cette rencontre, en nous penchant sur l'esthétique du costume de scène éclairé à la lumière électrique.

3.1. Création vestimentaire et esthétique carnavalesque

Il est difficile de nommer un seul et unique style vestimentaire lorsqu'on étudie une féerie, car les costumes reflètent la diversité des tableaux dont la pièce est composée, certains tableaux s'approchant d'assez près de la reconstitution historique, d'autres s'affranchissant franchement de tout réalisme scénique. Les costumes de féerie partagent en ce sens bien des traits avec ceux d'autres genres dramatiques ou lyriques, puisque leurs créateurs, qui travaillent en général pour plusieurs théâtres parisiens, trouvent leur inspiration à la fois dans le romantisme des ballets de Théophile Gautier, dans la

²⁷⁷ Cette idée est renforcée par les discours promotionnel et critique qui promettent aux lecteurs des exercices physiques périlleux et des exhibitions féminines sensuelles.

bouffonnerie des opérettes de Jacques Offenbach et dans l'historicisme des drames de Victorien Sardou. Néanmoins, la part de fantaisie et de liberté inventives recherchée par des dessinateurs comme Alfred Grévin, qui a justement collaboré avec Offenbach à la Gaîté, est déterminante dans le processus de création des vêtements et de leurs accessoires. Celui qui a composé les costumes de pièces telles que *Le Voyage dans la lune* (Gaîté, 1875)²⁷⁸, *Les Pilules du diable* (Châtelet, 1880)²⁷⁹ et *L'Arbre de Noël* (Porte Saint-Martin, 1880)²⁸⁰, a en effet mis à profit ses talents de caricaturiste pour concevoir des tenues burlesques aux formes, aux motifs et aux coloris étonnants. On se souviendra ainsi longtemps de l'entrée en scène des Hirondelles comme de celle des Sélénites dans les déguisements imaginés par Grévin pour *Le Voyage dans la lune*²⁸¹. C'est cet aspect fantaisiste justifié par le monde diégétique merveilleux dans lequel se déroule l'histoire qui semble être le plus caractéristique de l'habillement féerique, mais certaines ressemblances évidentes avec les costumes des revues de music-hall, par exemple, rappellent que les modèles vestimentaires circulent facilement d'un genre à l'autre²⁸².

Le mélange des styles dans une esthétique carnavalesque n'empêche pas pour autant les critiques d'avoir des critères d'appréciation bien définis

²⁷⁸ Un monsieur de l'orchestre, « La soirée théâtrale », *Le Figaro*, n° 299, 27 octobre 1875, p. 3.

²⁷⁹ Un strapontin de l'orchestre, « La soirée théâtrale », *Le Figaro*, n° 100, 9 avril 1880, p. 3.

²⁸⁰ Un strapontin de l'orchestre, « La soirée théâtrale », *Le Figaro*, n° 281, 7 octobre 1880, p. 3.

²⁸¹ Voir notamment s.a., « Premières représentations », *L'Éclair*, n° 1212, 22 mars 1892, s.p. ; Fernand Bourgeat, « Th. de la Porte-Saint-Martin », *L'Entr'acte*, n° 83, 23 mars 1892, s.p. ; J. Chrysale, « Premières représentations », *La Liberté*, n° 9304, 23 mars 1892, p. 3.

²⁸² On peut notamment observer ces liens de parenté avec les costumes de revue dans les photographies des interprètes de *La Revue des Folies-Bergère* publiées en 1906. Voir s.a., « La revue des Folies-Bergère », *La Revue théâtrale*, n° 50, janvier 1906, p. 1260-1262.

pour juger la production des dessinateurs et des costumiers. Selon le type de vêtement, les commentateurs sont au contraire particulièrement attentifs à l'élégance des lignes, l'équilibre des proportions, l'originalité des formes, l'harmonie des couleurs ou le chatoiement des étoffes et des autres matériaux utilisés. Pour la reprise de *La Biche au bois* au Châtelet en novembre 1896, les jugements de valeur portés sur les costumes des cortèges et des ballets de cette féerie prennent en compte les spécificités esthétiques des tableaux dans lesquels ils sont intercalés. Les costumes de la danse grotesque des « Noces du cornichon et de la tomate » amusent par leurs cartonnages²⁸³ aux couleurs vives²⁸⁴, tandis que ceux de la danse aérienne des « Poissons volants » plaisent par le scintillement de leurs écailles et de leurs ailes illuminées par des guirlandes de lampes électriques²⁸⁵. Les critiques accordent en même temps un grand intérêt à la façon dont les tenues féminines sont ajustées au corps des actrices qui les portent pour mettre spécialement en valeur leurs charmes respectifs. Les étoffes légères comme la gaze, la soie et la mousseline laissent passer la lumière électrique, révélant par conséquent plus ou moins ostensiblement la plastique des interprètes. Même les vêtements masculins composant le « travesti », ce déguisement qui permet aux actrices de jouer les rôles de princes dans les féeries, sont assez cintrés et moulants pour dessiner fidèlement les courbes des hanches et des jambes. Toujours dans *La Biche au*

²⁸³ Compère Guilleri, « Les soirées de Paris », *Le Journal*, n° 1510, 15 novembre 1896, p. 2.

²⁸⁴ Paul Perret, « Revue dramatique », *La Liberté*, n° 11 681, 15 novembre 1896, p. 1.

²⁸⁵ L. Xanrof, « Soirée parisienne », *Paris*, s.n., 16 novembre 1896, p. 2.

bois, Simon-Girard attire ainsi bien les regards des spectateurs sur ses formes tout en étant travestie en homme dans le rôle du prince Souci²⁸⁶. La rencontre des techniques de l'éclairage et de l'habillage est finalement bien résumée par la description que Jules Claretie donne, dans son roman *Le troisième dessous* paru en 1878, d'une jeune actrice anglaise, Lucy Vaughan, avant son entrée en scène dans une féerie :

Elle était superbe dans son costume frais, le satin laissant, par ses échancrures, apercevoir la carnation laiteuse de sa poitrine, le modelé somptueux de ses bras, les maillots de soie verte faisant saillir la rondeur de ses jambes, de hautes bottines dont chaque bouton était une émeraude, supportant ce beau corps hardi, pétri de blancheurs, fait pour être bientôt jeté en pâture dans le déshabillé et le décolleté de ce costume de *Fées des Eaux* à l'admiration bestiale d'une foule. Un ruissellement de pierreries faisait étinceler, sur la gorge, aux oreilles et dans les cheveux de l'Anglaise, des gouttelettes vertes où s'accrochait le moindre rayon de lumière. Des gants de peau verte, à dix-huit boutons, se collant à ses bras, donnait à cette belle fille au sourire implacable, dressée là de toute sa hauteur sur la trappe à tampon qui devait l'enlever, un caractère bizarre, et il y avait quelque chose d'âpre et de menaçant dans ces doigts serrés qui tenaient à la main, pour baguette, un roseau. Un flot de cheveux tombait sur les épaules. Une expression d'orgueil animait cette belle statue, consciente de cette opulente beauté, et Charrière était fou de ses grands yeux, perfidement limpides, de cette bouche froide et belle, de ces cheveux où ses doigts s'étaient enfoncés, de cette fille sculpturale qui le regardait doucement, essayant sur cet être dompté la séduction qu'elle allait exercer dans un moment sur toute une salle²⁸⁷.

²⁸⁶ A. Claveau, « Chronique théâtrale », *Le Soleil*, n° 328, 23 novembre 1896, s.p.

²⁸⁷ Jules Claretie, « Le troisième dessous », *Le Temps*, n° 6368, 27 septembre 1878, s.p.

Au moment où Claretie prépare son roman, l'éclairage électrique utilisé dans les féeries est encore celui des lampes à arc, la lumière Jablochhoff étant justement installée au Châtelet pendant l'année de parution du livre. La description que Claretie donne de Lucy montre que la plastique de l'actrice, qui sera bientôt prise dans le faisceau des lumières de l'éclairage de scène, va s'offrir à la vue du public dans un jeu d'échange sensoriel qui fait ressortir sa *corporité* comme celle des spectateurs. D'un côté, l'actrice assume pleinement un rôle de « séduction » en exposant sa chevelure, ses oreilles, sa poitrine, ses bras et ses jambes, rien ne lui interdisant d'ailleurs de faire valoir son physique en s'adressant directement au public par des regards, des gestes ou des répliques. De l'autre, les spectateurs sont pris d'une « admiration » qui, par sa bestialité, relève de l'excitation sexuelle affichée sans retenue. C'est la métaphore de l'arène du cirque antique qui s'impose en fait ici, avec l'image du gladiateur affrontant de manière frontale les attaques violentes des fauves²⁸⁸. Cela ne veut toutefois pas dire que les actrices sont constamment dans un rapport de séduction, car elles peuvent chercher à provoquer bien d'autres effets que l'attirance charnelle. Les nombreux changements de costumes, qu'ils soient faits instantanément sur scène ou rapidement dans les coulisses, suscitent ainsi l'étonnement des spectateurs qui cherchent à en comprendre la technique. Les changements instantanés peuvent être obtenus pendant le

²⁸⁸ Cette image correspond bien à l'idée d'un rapport de « confrontation exhibitionniste » telle que l'a définie Gunning (« Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », *op. cit.*, p. 61).

déroulement de la représentation grâce à une corde à boyau attachée au costume qui doit disparaître pour laisser voir un autre couche vestimentaire. Au moment de la transformation, un machiniste placé dans le premier dessous ouvre un trappillon, saisit la ficelle et tire le costume vers le bas²⁸⁹. Les changements de costumes sont du reste si fréquents dans certaines féeries que les commentateurs parlent de « frégolisme²⁹⁰ », en référence à l'artiste transformiste italien Leopoldo Fregoli²⁹¹.

3.2. Mélange des styles, variété des effets

Grâce à l'étude des costumes de féeries du Châtelet qui ont été préservés par l'Association d'éducation populaire de Saint-Paul-du-Bois, nous avons pu penser jusqu'ici l'histoire et l'esthétique de l'habillement féerique dans ses interactions avec la lumière électrique. Pour mieux définir les modes d'interprétation des actrices dans ces costumes, nous pouvons maintenant essayer de les replacer plus précisément dans le contexte de deux féeries auxquelles Méliès a collaboré au début du xx^e siècle. Pour *Les Quat' cents coups du diable* en 1905, les nombreux costumes fournis par Landolff (fig. 6),

²⁸⁹ J. Moynet, *L'envers du théâtre. Machines et décorations*, Paris, Hachette, 1873, p. 195.

²⁹⁰ Voir par exemple Serge Basset, « Avant-premières », *Le Figaro*, n° 338, 4 décembre 1906, p. 4.

²⁹¹ Voir Wanda Strauven, « L'art de Georges Méliès et le futurisme italien », dans Jacques Malthête et Michel Marie (dir.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle ?*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle/Colloque de Cerisy, 1997, p. 331-355 ; Matthew Solomon, « "Twenty-Five Heads under One Hat": Quick-Change in the 1890s », dans Vivian Sobchack (dir.), *Meta-Morphing: Visual Transformation and the Culture of Quick-Change*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, p. 3-20.

très appréciés par la critique, lui valent le privilège d'avoir sa photographie reproduite dans certains programmes de la pièce²⁹². Le rôle du Prince Satan, qui avait initialement été prévu pour un homme, est au final interprété par Simon-Girard dans plusieurs costumes adaptés à sa physionomie, mais l'obligeant à porter le travesti masculin. Les multiples déguisements utilisés pour jouer le Prince Satan ne l'empêchent cependant pas de mettre en avant sa plastique, en apparaissant dans un costume de diable qui, d'après les couvertures des programmes, épouse parfaitement les formes de son buste, de ses hanches et de ses jambes. Tour à tour aguicheuse, clownesque et effrayante, son interprétation ne se résume en aucun cas à un seul registre d'effets, mais oscille au contraire constamment entre le sensuel et le sensationnel. Les transformations lui servent à jouer son rôle d'opposant dans le récit, dont elle retarde à plusieurs reprises la progression en se présentant à chaque fois au protagoniste sous une nouvelle apparence. Les costumes de la maison Landolff jouent encore un rôle déterminant dans les transformations d'un tableau à sensations tel que « La Pharmacie endiablée ». Une photographie du programme révèle clairement le subterfuge employé dans ce tableau pour que les acteurs puissent changer d'apparence aussi vite que le décor. Les acteurs portent en effet des costumes à double face, de sorte qu'ils n'ont qu'à se retourner pour faire voir au public l'autre versant de leur habit auquel est accroché un masque.

²⁹² *Le Photo programme illustré des théâtres. Les 400 coups du diable*, programme, s.d., Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, WNA-25.



Figure 6 : Costume de la maison Landolff pour les *Quat'cents coups du diable* au Châtelet, [1905]. Source : Association d'éducation populaire de Saint-Paul-du-Bois, fonds Théâtre du Châtelet.

Les costumes qui ont été exécutés en 1906 pour *Pif ! Paf ! Pouf ! ou Un Voyage endiablé* sont pour finir tout aussi prisés par la critique²⁹³. Dans le rôle de M^{me} Coquiron, celui d'une riche veuve extravagante, l'amusante Jeanne Bloch revêt des habits grotesques qui exagèrent ses formes opulentes. Connue pour sa carrière de chanteuse dans les cafés-concerts, elle se démarque des

²⁹³ Voir notamment Nozière, « Le théâtre », *Gil Blas*, n° 9910, 7 décembre 1906, s.p. ; F. L., « Chronique dramatique », *Le XIX^e Siècle*, n° 13 420, 8 décembre 1906, s.p. ; Robert de Flers, « Les premières », *La Liberté*, n° 14 824, 8 décembre 1906, p. 2.

autres actrices de la pièce en développant un jeu délibérément exubérant, voire caricatural. Bloch n'hésite pas en cela à se servir de son corps plantureux pour amplifier l'effet comique de ses répliques, de ses couplets et de ses mimiques sur les spectateurs²⁹⁴. La majorité des costumes est cependant destinée à habiller le corps de ballet et la figuration : « Le défilé des corporations à Cadix, tout rutilant de velours et d'or ; le divertissement des Papillons, tout de soie et de gaze ; le divertissement des fruits confis, ont soulevés d'unanimes applaudissements²⁹⁵. » Au tableau « À Cadix », on peut ainsi voir passer des toreros dans des parures qui, comme les véritables tenues espagnoles, se composent d'une veste avec épaulettes et d'une culotte, toutes les deux en velours marron richement brodé de fil doré et de paillettes représentant des motifs floraux ou étoilés²⁹⁶. À côté de ces habits qui resplendissent de lumière mais sont relativement fidèles aux modèles traditionnels, on découvre ceux finement diaprés des danseuses du « Pays des Papillons » ou ceux plus comiques des clowns des « Arènes de Barnum »²⁹⁷. Ces deux exemples de féeries montrent en somme que les styles se côtoient, voire s'entremêlent, dans des spectacles aux allures de carnaval où les costumes, qu'ils soient exotiques, grotesques ou suggestifs, sont conçus pour surprendre et griser le public chacun à leur façon.

²⁹⁴ Louis Schneider, « Les premières », *La Paix*, n° 341, 8 décembre 1906, s.p.

²⁹⁵ E. G., « Les premières », *L'Autorité*, n° 342, 8 décembre 1906, s.p.

²⁹⁶ Ces costumes sont conservés dans le fonds Théâtre du Châtelet de l'Association d'éducation populaire de Saint-Paul-du-Bois.

²⁹⁷ Félix Duquesnel, « Les premières », *Le Gaulois*, n° 10 646, 7 décembre 1906, p. 5.

Réhabiliter le regard des spectateurs

S'il est finalement encore besoin de démontrer la relation sensorielle qui s'établit entre les spectateurs et les interprètes pendant les féeries, nous pouvons relever la réaction d'indignation de Catulle Mendès, pour qui la vision de tels spectacles, débordant de femmes dénudées, ne convient tout simplement pas à un jeune public : « C'est une extraordinaire coutume de montrer à des adolescents qu'on ne mènerait pas au théâtre du Palais-Royal, les féeries où abondent les nudités des jambes dansantes et les palpitations des gorges, et la suggestion chaleureuse des aisselles²⁹⁸. » La notion de « nudité », telle qu'on l'entend alors dans les propos sur les féeries, est, ne l'oublions pas, définie par des codes de conduite, des conventions sociales et des normes morales propres à l'époque à laquelle s'expriment les commentateurs. Ce qui est vu comme une forme d'exhibitionnisme par le public du tournant du xx^e siècle passerait peut-être aujourd'hui complètement inaperçu²⁹⁹. De même, la conception de la « beauté » des artistes est déterminée par des attentes et des canons qui incitent les spectateurs de féeries à jauger la plastique féminine, mais aussi, dans un *échange* parfaitement convenu, les actrices à espérer en retour des compliments sur leur physique. L'esthétique de l'éblouissement développée par l'entremise de l'éclairage électrique ne plonge justement pas le public dans un état d'absorption contemplative, mais provoque au contraire une excitation sensorielle, un engagement physique et une confrontation au corps féminin

²⁹⁸ C. M., « Premières représentations », *Le Journal*, n° 1510, 15 novembre 1896, p. 2.

²⁹⁹ La « nudité » des actrices, des danseuses et des figurantes des films de Méliès n'est ainsi pas vraiment discutée, bien que l'approche féministe du cinéma pousse à son étude.

lumineux, éclatant, aveuglant. Les fonctions de l'électricité sont précisément, comme nous l'avons vu au fur et à mesure de notre étude, d'éclairer plus intensément les parties du corps exposées à la lumière, de traverser les étoffes transparentes pour dessiner les silhouettes et de faire scintiller brillamment la verroterie, les paillettes et les fils métalliques. En d'autres termes, l'exhibition du corps sur scène comme une attraction du spectacle est redoublée par l'usage de technologies électriques qui sont elles-mêmes présentées comme spectaculaires : le « corps-attraction³⁰⁰ », selon la formulation de Laurent Guido, est ici celui d'un corps *exposé* à la lumière électrique, tout autant qu'un corps *exposant* les propriétés de cette même lumière³⁰¹.

Il est donc crucial, pour conclure notre première partie, de bien tirer toutes les conséquences qu'a cette remise en contexte sur notre façon d'appréhender le public des séances de cinématographe et, par conséquent, la logique des films eux-mêmes. Il ne faut en effet pas prendre à la légère cette idée défendue par Nead selon laquelle « les spectateurs venaient au cinéma avec ce que le music-hall leur avait donné comme habitudes et la foire comme attentes³⁰² ». Complétons et renforçons ainsi cette proposition en ajoutant que

³⁰⁰ Laurent Guido, « Vers l'être "électro-humain" : dispositifs visuels de la danseuse mécanique aux XIX^e et XX^e siècles », dans Olivier Asselin, Silvestra Mariniello et Andrea Oberhuber (dir.), *op. cit.*, p. 161.

³⁰¹ Viva Paci définit clairement cet aspect dans sa réflexion sur le concept d'attraction : « Une attraction montre quelque chose et en même temps, par une forme d'insistance, dit qu'elle est en train de (se) montrer. » (*La machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition, op. cit.*, p. 48).

³⁰² Lynda Nead, *op. cit.*, p. 139. C'est nous qui traduisons. Le texte original complet est : « Film entered a developed and complex commercial and cultural world in which the boundaries between media were porous and in which audiences brought to film their music hall manners and fairground expectations. »

le public des projections de cinématographe arrivait avec les *horizons d'attentes*, les *codes de lecture* et les *critères d'appréciation* qu'il avait développés auparavant en fréquentant les théâtres, les music-halls et les foires. Les amateurs de féeries cinématographiques étaient déjà bien armés pour passer au crible de leur regard le corps des actrices qui apparaissaient sur l'écran. Ils étaient plus généralement assez équipés pour apprécier ce qui relève de l'attraction, mais tout aussi bien, nous le verrons dans les chapitres suivants, ce qui relève de l'enchaînement narratif des tableaux, notamment les figures d'assemblage héritées des techniques de machinerie. Cela met à mal la conception toute faite d'une « virginité » du regard des spectateurs du cinématographe, spectateurs que l'on a voulu présenter, ainsi que le rappelle Gunning³⁰³, comme étant naïfs, crédules et inexpérimentés face aux films qu'ils découvraient, et qu'il importe donc maintenant de « déniaiser », c'est-à-dire de réhabiliter. Allons plus loin en suggérant que si les formes cinématographiques émergentes se sont constituées à la croisée de pratiques culturelles préexistantes (dans le sens de pratiques de *création*), elles se sont peut-être tout autant construites dans le prolongement d'habitudes spectatoriennes établies. Ce que les fabricants de films proposaient aux spectateurs, c'était en somme toujours ce que ces spectateurs étaient en droit d'espérer, de comprendre et d'apprécier.

³⁰³ Tom Gunning, « An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator », *op. cit.*, p. 31-45.

Deuxième partie
L'illusion de la technique

Les études qui se sont attachées à mettre en lumière les relations de la féerie à grand spectacle avec les pratiques cinématographiques émergentes se sont souvent données comme objectif de recenser ce que Jean-Louis Comolli appelle « la masse des signes avant-coureurs³⁰⁴ » du cinéma. La prédominance du modèle vardacien a ainsi longtemps conforté l'idée illusoire selon laquelle les premiers fabricants de films avaient emprunté des techniques aux machinistes des théâtres parce que les techniques en question étaient déjà en elles-mêmes « pré-cinématographiques ». Cela a conduit à occulter une nouvelle fois les programmes cohérents auxquels répondaient des formes de spectacles légitimes sur le plan culturel et rentables sur le plan commercial. André Gaudreault signale à ce sujet que le terme « pré-cinéma » est toujours en usage pour désigner un ensemble hétérogène de phénomènes qui auraient préfiguré l'invention du cinématographe, mais aussi un art spécifiquement cinématographique : « Cette expression malheureuse tente de ramasser en un ensemble unifié les multiples techniques [...] ayant précédé le cinéma – tout en l'“annonçant” plus ou moins –, qui vont du phénakistiscope à la chronophotographie, en passant par la lanterne magique³⁰⁵. » Laurent Guido et Valentine Robert ont aussi récemment montré que la « notion de “pré-cinématographique”³⁰⁶ » continue de biaiser notre compréhension de pratiques

³⁰⁴ Jean-Louis Comolli, *op. cit.*

³⁰⁵ André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, *op. cit.*, p. 63.

³⁰⁶ Laurent Guido et Valentine Robert, « Jean-Léon Gérôme : un peintre d'histoire présumé “cinéaste” », *1895*, n° 63, printemps 2011, p. 18.

culturelles qui sont envisagées moins dans leurs contextes que dans leurs rapports à une institution du cinéma qui n'existait pas encore à leur époque. À ce problème d'anachronisme, il faut ajouter au moins deux défauts majeurs de la perspective pré-cinématographique, celui du *jugement de valeur* qu'implique la vision évolutionniste des phénomènes, d'une part, celui du *découpage historique* qu'impose l'idée de l'invention du cinématographe comme point d'aboutissement de ces phénomènes, d'autre part.

Mieux vaut donc se défaire ici de la notion de « pré-cinéma » et de ses dérivés pour essayer de décrire avec plus de nuances les réactions qu'a le monde du spectacle de scène à l'égard des nouvelles technologies. On a longtemps tenté de définir les multiples techniques de l'illusion – trucs de machinerie, tours de magie, projections de lanterne magique, etc. – par rapport au cinématographe, mais ne faudrait-il pas voir à l'inverse comment le cinématographe s'est défini par rapport à elles ? En se dégageant du modèle téléologique, nous devons abandonner l'idée toute faite d'une *perfectibilité* des formes de l'illusion, qui auraient suivi une trajectoire linéaire menant à l'invention du cinématographe, car, comme l'explique Tom Gunning, « [n]on seulement cela permettrait d'enrichir notre compréhension d'une histoire culturelle plus vaste, mais aussi, paradoxalement, cela nous offrirait de nouvelles façons de penser le cinéma dans sa spécificité³⁰⁷. » Nous ne pouvons certes pas nier qu'il y a bel et bien eu des innovations, des mutations et des

³⁰⁷ Tom Gunning, « Fantasmagorie et fabrication de l'illusion : pour une culture optique du dispositif cinématographique », *op. cit.*, p. 70.

avancées technologiques, mais une pratique basée sur l'utilisation d'une machine telle que la lanterne magique est loin de perdre toute sa valeur dès lors que le spectacle cinématographique apparaît. Alors que le terme « pré-cinéma » laissait entendre que les anciennes techniques de l'illusion avaient connu leur « âge d'or » avant d'être délaissées au profit du cinématographe, nous souhaitons évoquer un ensemble de pratiques qui restent au contraire bien vivaces, que ce soit parallèlement aux projections cinématographiques ou conjointement avec elles. Nous nous sommes ainsi intéressés, dans la deuxième partie de cette thèse, aux échanges qui se mettent en place entre les machinistes des féeries et un ensemble de collaborateurs artistiques issus de différents milieux culturels : music-hall, théâtre de magie, théâtres d'ombres, etc.

L'approche intermédiaire convient bien à l'écriture d'une histoire du cinéma qui ne part plus de « ces découpages ou groupements dont nous avons acquis la familiarité³⁰⁸ », pour reprendre les mots de Michel Foucault, et dont la catégorie « pré-cinéma » est un bon exemple, mais qui questionne au contraire des systèmes de relations pour redéfinir les médias de façon dynamique. L'intermédialité permet non seulement de mieux cerner les interactions les plus visibles, en particulier celles du théâtre et du cinématographe, mais aussi, comme en témoignent les travaux de Jean-Marc Larrue, de mettre au jour les phénomènes refoulés de persistance, de coexistence et de croisement des techniques : « De l'analyse des grandes réussites qui ont marqué la recherche

³⁰⁸ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 35.

intermédiaire jusqu'à récemment, nous passons à celle de ces résistances et de ces restes qui ne sont pas moins fertiles et qui sont sans doute beaucoup plus nombreux qu'on ne le croit³⁰⁹. » L'hybridation des pratiques artistiques est au cœur du processus de création du spectacle féerique, si bien que les machinistes sont encouragés à concevoir, avec l'aide de spécialistes, ce que Giusy Pisano nomme des « dispositifs mixtes mêlant projections d'images fixes et en mouvement et performances³¹⁰ ». Notre troisième chapitre porte d'abord sur l'élaboration des trucs de féerie à travers la récupération de ces éléments endogènes que sont les illusions faisant déjà partie de la tradition théâtrale et, en même temps, d'éléments exogènes tirés d'autres sphères artistiques, comme des numéros de cirque, de magie et de music-hall. Nous consacrons ensuite le quatrième chapitre à l'étude d'un cas particulièrement important de persistance de la pratique de la lanterne magique dans le domaine de la mise en scène, en montrant comment la volonté de l'artiste-peintre Eugène Frey permet à une technique de perdurer longtemps au théâtre. En choisissant de suivre avec précision l'évolution de certains dispositifs visuels, nous explorons parfois des pistes qui nous conduisent au-delà des frontières de la féerie, mais qui nous permettent en retour de mieux saisir le genre dans ses relations avec d'autres formes de spectacles, notamment celle dite plus

³⁰⁹ Jean-Marc Larrue, « Le son reproduit et la scène : cas de résistance médiatique », *Théâtre/Public*, n° 197, septembre 2010, p. 55.

³¹⁰ Giusy Pisano, « Les spectacles mixtes : tradition ou anachronisme ? Survivances sonores et visuelles de Robertson à Georges Lordier », dans Giusy Pisano et Valérie Pozner (dir.), *Le muet à la parole. Cinéma et performances à l'aube du xx^e siècle*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2005, p. 106.

« noble » de l'opéra.

Chapitre 3. Recyclages de la machinerie scénique. La logique de récupération des illusions traditionnelles sous la houlette des chefs-machinistes³¹¹

Dans leur compte rendu de *L'Arbre de Noël*, les journalistes qui ont assisté à la première de cette féerie à la Porte Saint-Martin en octobre 1880 parlent de « clous » pour évoquer à la fois un décor machiné par Chéret, un ballet réglé par Justamant et, tout aussi impressionnants, les changements instantanés de costumes de Zulma Bouffar³¹². Qu'entendent-ils au juste alors en argot de théâtre par le mot « clou », qui est passé depuis dans le langage courant avec l'expression « clou du spectacle » ? Pour reprendre la formule synthétique proposée par un critique dans les années 1880, le terme est employé d'abord et avant tout dans le monde du spectacle pour désigner de façon générale « les attractions de mise en scène³¹³ ». Avec la définition qu'il en donne à la même époque, l'écrivain, critique et dramaturge Aurélien Scholl précise cette acception en mettant l'accent sur le rôle de la machinerie et l'importance de la nouveauté : « On appelle *clou* un truc nouveau, un sujet

³¹¹ Je remercie Francine Delacroix, Bérengère de l'Épine et Marie-Odile Gigou pour l'aide qu'elles m'ont offerte au cours de la préparation de ce chapitre.

³¹² Voir par exemple Un strapontin de l'orchestre, « La soirée théâtrale », *Le Figaro*, n° 281, 7 octobre 1880, p. 3.

³¹³ Fauchery, « Les premières », *L'Intransigeant*, n° 1934, 30 octobre 1885, p. 2.

d'attraction, une scène ou un mécanisme nouveau inattendu³¹⁴. » Dans la pratique, l'ancien secrétaire général du Châtelet, Edmond Floury, rappelle que le travail d'écriture d'une féerie, avec l'effort de structuration narrative qu'il implique, sont largement déterminés par l'élaboration d'une esthétique du clou³¹⁵. En d'autres termes, les auteurs dramatiques doivent construire leur récit dans les conditions voulues par les directeurs, qui les obligent à se conformer à une logique d'intégration des attractions prévues à l'avance, ce qui explique du reste pourquoi les textes des féeries sont souvent des œuvres de commande. Si les clous peuvent relever aussi bien de l'interprétation que de l'exhibition d'animaux (Arthur Pougin donne comme exemple l'éléphant des *Mille et une nuits*³¹⁶), ils sont aussi régulièrement la résultante des travaux de ceux qui sont chargés de la réalisation des trucs, les chefs-machinistes et leurs équipes.

La notion de « récupération des clous³¹⁷ », telle qu'elle a été définie par Roxane Martin, s'avère particulièrement féconde pour la compréhension des processus à l'œuvre dans le domaine de la machinerie à la fin du XIX^e siècle. En s'écartant d'un schéma évolutionniste simplificateur, l'idée d'une *logique de récupération* sert en effet à saisir avec plus de justesse les changements que connaît la machinerie à cette époque. Elle présente ainsi l'avantage de prendre en compte la longue tradition des trucs de féerie élaborés, perpétués et

³¹⁴ Aurélien Scholl, « Courrier dramatique », *La Justice*, n° 89, 13 avril 1880, p. 1.

³¹⁵ Voir Edmond Floury, « La cuisine théâtrale (suite) », *La Revue théâtrale*, n° 59, juin 1906, p. 1517-1519. Je remercie Frank Kessler de m'avoir signalé cette référence.

³¹⁶ Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 184-187.

³¹⁷ Roxane Martin, *La féerie romantique sur les scènes parisiennes, 1791-1864*, *op. cit.*, p. 412.

renouvelés par les machinistes. Elle permet en outre de ne pas seulement penser les trucs en termes d'esthétique – ce qui est encore souvent le cas lorsque l'on veut parler de l'« origine » des effets spéciaux – mais d'intégrer à la réflexion les aspects techniques, sociaux et économiques de l'histoire de la machinerie. Cette récupération, c'est effectivement aussi celle des appareils que l'on réutilise, celle des savoir-faire que l'on transmet et celle des modèles financiers que l'on se réapproprie. L'idée s'accommode d'ailleurs bien avec les notions d'hybridité du spectacle et de porosité des frontières de la féerie que nous avons exposées auparavant, mais également avec le fait que Méliès exploitera à son tour les techniques de la machinerie dans ses films. Nous verrons en particulier dans ce chapitre comment cette logique de récupération est animée tantôt par une *dynamique intertextuelle*³¹⁸, qui se traduit par le recyclage d'anciens trucs appartenant à la tradition de la féerie, tantôt par une *dynamique interartiale*³¹⁹, qui prend quant à elle la forme de l'importation de divers trucs développés dans d'autres domaines artistiques. Après avoir présenté l'environnement dans lequel évoluent les machinistes, nous étudierons, d'une part, la perpétuation des machinations scéniques traditionnelles et, d'autre part, l'introduction de techniques empruntées à diverses pratiques culturelles, toujours dans le but d'esquisser les conditions d'émergence des féeries cinématographiques.

³¹⁸ Voir Éric Méchoulan, *op. cit.*, p. 9-10.

³¹⁹ Sur le concept d'« interartialité », voir Walter Moser, « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », dans Marion Froger et Jürgen E. Müller (dir.), *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus Publikationen, 2007, p. 70-73.

1. Les artisans de la mise en scène

Les fonctions de chef-machiniste et de régisseur général ne se réduisent pas à des tâches strictement techniques et administratives, mais elles prennent aussi la forme d'une contribution artistique à l'élaboration de la mise en scène du spectacle³²⁰. L'étude des collections de relevés conservés à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris montre que la notation de la mise en scène revient la plupart du temps au régisseur général. C'est bien lui qui est effectivement chargé de coucher la mise en scène sur le papier, en retranscrivant sous la forme de notes et de schémas tout ce qui appartient à ce domaine. Est-ce à dire que le régisseur général est également l'*auteur* de la mise en scène elle-même, celui qui, sous le nom de « metteur en scène », a présidé à sa conception ? Cela est encore souvent le cas à la fin du XIX^e siècle, comme l'indique en 1887 l'acteur Louis Delaunay, sociétaire de la Comédie-Française, lorsqu'il énumère les attributions du régisseur général : « Elles consistent à mettre les pièces en scène, à les monter, à guider les acteurs, à leur indiquer les traditions, bref, à veiller à ce que toute pièce représentée au théâtre soit parfaite au point de vue de l'interprétation et de la mise en scène³²¹. » La mise en scène ne dépend pas pour autant entièrement de la responsabilité du régisseur général, surtout dans des pièces comme les féeries où tout ce qui relève de la matérialisation du spectacle est soumis à de stricts impératifs

³²⁰ Mathias Auclair, « Chefs machinistes et régisseurs de l'Opéra de Paris au XIX^e siècle », dans Centre national du costume de scène, *L'envers du décor. À la Comédie-Française et à l'Opéra de Paris au XIX^e siècle*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo/Centre national du costume de scène, 2012, p. 77-83.

³²¹ Lucien Valette, « Régisseur général », *Le Voltaire*, n° 3153, 22 février 1887, s.p.

financiers. Les politiques directoriales d'un théâtre tel que le Châtelet favorisent plutôt un *processus de collaboration* entre les divers artisans et spécialistes réunis autour d'un projet de création ou de reprise. La confusion règne donc encore à l'époque quand il s'agit d'attribuer précisément la paternité d'une mise en scène de féerie, mais cette confusion reflète sans doute le caractère encore *diffus* de cette pratique, sur laquelle le chef-machiniste a autant son mot à dire que les auteurs³²².

1.1. La condition et la fonction des machinistes

Alors que l'environnement de travail des machinistes de féeries est décrit de manière générale par les livres de vulgarisation qui sont publiés au tournant du siècle³²³, les conditions plus précises dans lesquelles ils effectuent leurs tâches restent assez obscures. La reconstitution de ces conditions n'est certainement pas aisée, parce que les archives administratives du Châtelet, de la Porte Saint-Martin ou de la Gaîté sont bien plus dispersées que celles de l'Opéra de Paris, par exemple³²⁴. Placés sous la responsabilité du chef-machiniste et divisés en équipes, les simples machinistes sont en tout cas chargés d'un travail physique difficile, risqué et peu gratifiant. Ils ont une

³²² Voir Roxane Martin, « La "naissance" de la mise en scène et sa théorisation », dans Roxane Martin et Marina Nordera (dir.), *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, Paris, H. Champion, 2011, p. 155-172.

³²³ Voir par exemple J. Moynet, *op. cit.*

³²⁴ Voir Mathias Auclair, « Les collections d'esquisses et de maquettes de décors du XIX^e siècle de la Bibliothèque-musée de l'Opéra », dans Centre national du costume de scène, *op. cit.*, p. 23-25.

parfaite connaissance de l'architecture du théâtre dans lequel ils évoluent, en particulier du plateau, des cintres et des dessous, car ils doivent souvent opérer dans le bruit, la pénombre et la promiscuité³²⁵. Les machinations des féeries requièrent encore plus de vigilance et d'agilité de leur part, puisque les accidents sont fréquents dans ce genre de pièces : au Châtelet, un machiniste chute dans les dessous durant une représentation de *Rothomago* en 1878³²⁶, tandis qu'un autre se blesse en manœuvrant un décor pendant la préparation des *Mille et une nuits* en 1881³²⁷. La transmission des gestes s'effectue dans un esprit de compagnonnage qui facilite la perpétuation des techniques pour la manœuvre des châssis, des praticables et des contrepoids. Si les gestes ne se transforment pas fondamentalement à cette époque, les plantations de plus en plus compliquées et encombrantes depuis le début du siècle forcent à penser les changements de décors en termes d'économie de l'énergie et de gestion du temps et de l'espace. L'établissement des schémas de plantation permet donc au chef-machiniste d'organiser chronologiquement et spatialement l'équipement des décors, notamment grâce à des techniques de « changement à vue » qui, nous allons le voir, réduisent le temps de transition d'un tableau à l'autre.

³²⁵ Je remercie Aurélien Poidevin de m'avoir fait visiter les coulisses de l'Opéra de Paris.

³²⁶ S.a., « Faits divers », *Le Temps*, n° 6168, 8 mars 1878, s.p.

³²⁷ S.a., « Faits divers », *Le Temps*, n° 7530, 6 décembre 1881, s.p.



Figure 7 : Une actrice entourée d'un pompier et de trois machinistes attend sur un tampon dans le premier dessous du Châtelet. Source : Raymond Bissieu, « Les dessous de la scène », *L'Illustré théâtral*, n° 4, 12 décembre 1896, p. 5.

Les machinistes répondent non seulement du fonctionnement des trucs pendant la représentation (fig. 7), mais aussi bien, en amont, de la conception des décors et des machines, qui s'effectue en concertation avec les autres artisans de la mise en scène. La *spectacularité visuelle* des féeries dépend donc largement de la capacité du chef-machiniste à imaginer, avec les décorateurs, des plantations et des machinations qui, par leur ampleur et leur complexité,

parviendront à surprendre le public. Pour changer d'espace d'un tableau à un autre par exemple, ce sont les toiles qui se superposent de la face vers le lointain, les châssis montés sur des chariots qui circulent dans le premier dessous, les panoramas qui défilent en fond de scène, voire une combinaison de ces techniques entre elles. Les machinations spectaculaires restent certes asservies à la narration de l'histoire, puisque la quête des protagonistes progresse au fur et à mesure de leur avancée à travers différents royaumes. Ces machinations n'en attirent pas moins l'attention sur elles et, du même coup, sur la matérialité du spectacle. Ce que les spectateurs voient (et entendent) au moment du changement de décor, c'est bel et bien la transformation en train de se produire sur le plateau, leur laissant deviner la machinerie en action et les hommes à l'ouvrage. Les machinistes ont du reste encore la charge de produire des effets qui relèvent pour leur part de ce que nous pouvons appeler la *spectacularité sonore*. Ce sont eux qui manipulent les machines à bruits de coulisses dans les féeries, comme celle du « Mur qui s'écroule³²⁸ », une énorme crécelle dont on se sert notamment au moment des pantomimes anglaises. Les *chocs sensoriels* ressentis par le public procèdent donc pour une bonne part de ces fracas soudains, obtenus par les machinistes du Châtelet grâce à de simples plaques de tôle ou des charriots remplis de pierres³²⁹. Comme nous l'avons vu avec la lumière électrique, ces effets visuels et sonores viennent au final

³²⁸ S.a., « La machine à imiter l'orage. Comment on produit les bruits de coulisses », *Lectures pour tous*, s.n., novembre 1905, p. 179-184.

³²⁹ *Ibid.*

secouer, bousculer et violenter le corps tout entier des spectateurs.

1.2. L'appréciation biaisée des trucs

Les comptes rendus de spectacles, tels qu'on les trouve notamment dans les revues de presse du fonds Rondel à la Bibliothèque nationale de France, constituent assurément un type de source d'une grande pertinence pour toute recherche historique sur la production théâtrale parisienne du tournant du ^{XX}^e siècle. L'étude de ces comptes rendus ne doit toutefois pas faire oublier qu'ils n'offrent qu'une vision parcellaire de la mise en scène. Ils portent en effet pour la plupart sur des premières, c'est-à-dire précisément sur des *formes non rodées* de spectacles vivants qui vont évoluer pendant une série plus ou moins longue de représentations. Ce sont par conséquent des aspects de la mise en scène aussi importants que le fonctionnement de la machinerie qui échappent en partie à l'analyse de leurs auteurs et sont sous-estimés dans leur appréciation. Leur jugement est ainsi forcément biaisé par le caractère *liminaire* et *éphémère* du spectacle auquel ils assistent, comme certains n'hésitent d'ailleurs pas à le reconnaître : « Or, à la répétition dernière d'une féerie, d'ordinaire ça ne va pas comme sur des roulettes ; les *trucs* ratent avec un ensemble touchant [...] ; en sorte que nous risquons de signaler comme peu réussis des tableaux qui, en réalité, auront amusé le public³³⁰. » Autrement dit, ce n'est pas parce que l'exécution des trucs est présentée dans les comptes

³³⁰ Fauchery, « Les premières », *L'Intransigeant*, n° 2107, 21 avril 1886, p. 2.

rendus comme étant laborieuse, défailante ou tout simplement ratée que ces jugements restent valables pour les représentations suivantes. L'expérience acquise par les machinistes au fur et à mesure des soirées va au contraire leur permettre d'accélérer l'équipement des décors et la manœuvre des machines, de façon à réduire progressivement la durée des entractes et à peaufiner les effets du spectacle.

Les problèmes de machinerie qui se produisent lors des premières où sont conviés les journalistes ont ainsi des conséquences esthétiques et narratives qui affectent leur jugement. Une difficulté rencontrée dans la manipulation d'une machine se soldera non seulement par un effet visuel raté, mais également par un ralentissement de l'action, contraignant les acteurs en scène à imaginer des dialogues pour ménager la patience des spectateurs. À la reprise de *Cendrillon ou La Pantoufle merveilleuse* de Clairville, Albert Monnier et Ernest Blum à la Porte Saint-Martin en septembre 1879, Francisque Sarcey rapporte qu'un acteur a justement été confronté à un incident technique de ce genre : « [O]n s'est amusé hier soir, bien que toute une partie du spectacle ait été gâtée par une erreur du machiniste qui a forcé Ravel à improviser, au hasard, toutes sortes de calembredaines pour boucher un trou. C'est dommage, car le truc des lits qui se dédoublent était fort gai³³¹. » Pour une autre reprise de cette féerie au même théâtre en juillet 1898, c'est cette fois le mécanisme de la transformation de la citrouille en carrosse qui empêche

³³¹ Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, n° 6728, 22 septembre 1879, s.p.

Cendrillon de se rendre au bal où elle fera la rencontre du prince Charmant : « La représentation d'hier n'est pas allée sans accrocs, et certains trucs se sont montrés récalcitrants. C'est ainsi que le concombre qui, sur un signe de la fée des Vers-Luisants, doit se transformer en carrosse pour conduire au bal Cendrillon, s'obstinait à rester un concombre³³². » Au-delà de leurs répercussions sur l'appréciation du spectacle, les problèmes de machinerie exposent aussi les machinistes à de nombreux risques d'accident. Mis à part certains chefs-machinistes dont la réputation est établie, les simples machinistes travaillant sous leurs ordres ne sortent pas de l'anonymat, sauf quand leur nom apparaît dans les journaux parce qu'ils ont été victimes d'un accident :

Avant-hier soir, à 10 heures 1/2, un machiniste du théâtre de la Porte-Saint-Martin, connu sous le nom de Léon, est tombé des frises du théâtre dans les coulisses. C'est au moment où il tirait la toile que l'accident s'est produit. L'une des cordes soutenant les contre-poids s'est brisée en entraînant le malheureux.

Transporté immédiatement à la pharmacie voisine, il y a reçu les premiers soins. Son état est désespéré³³³.

Les acteurs qui sont engagés pour jouer dans des féeries savent aussi qu'ils n'interpréteront par leur rôle en restant les deux pieds rivés au plancher, mais qu'ils devront participer activement aux trucs en n'étant jamais sûrs qu'il

³³² O'D., « Courrier des théâtres », *La Libre Parole*, n° 2276, 13 juillet 1898, p. 4.

³³³ S.a., « Spectacles et concerts », *Le Temps*, n° 7077, 5 septembre 1880, s.p.

n'y aura pas, en cours de représentation, un accident de machinerie. Ils doivent en effet accorder toute leur confiance aux machinistes qui manœuvrent dans l'ombre, au point de mettre sans hésitation, chaque soir, leur vie entre les mains de ces hommes habitués aux dangers de la scène. Pour le tableau de « La Belle Étoile » dans *L'Arbre de Noël* (Porte Saint-Martin, 1880), les auteurs ont imaginé que trois des personnages, Pulna, Popoff et Prascovia, passaient la nuit dans les champs où, grâce à leurs talismans, leur souhait de dormir dans un lit confortable est tour à tour exaucé³³⁴. Pendant les répétitions, l'acteur Milher, qui joue le rôle de Pulna, ne cache pas la peur que lui inspirent les nombreuses machinations scéniques que l'on opère dans la pièce en général et à ce tableau en particulier : « Les trappes de féerie, les changements à vue, les décors s'enfonçant dans les dessous ou tombant des frises, toutes les complications matérielles d'une pièce à grand spectacle lui causaient des frayeurs terribles³³⁵ ». Milher avait bien raison de se méfier de la machinerie, puisque, quelques mois après la création, sa partenaire Tassilly qui interprète Prascovia est victime d'une chute dans les dessous, précisément au moment où le praticable sur lequel elle est allongée doit être changé en lit. La défaillance qui a provoqué cet accident est d'origine mécanique, car « par suite de la rupture d'un cordage, le truc venait de s'enfoncer, emportant dans les profondeurs du troisième dessous l'artiste et un brigadier machiniste chargé de la

³³⁴ [Eugène Leterrier, Arnold Mortier et Albert Vanloo], *L'Arbre de Noël*, manuscrit, 1880, Archives nationales, F¹⁸ 906.

³³⁵ Un strapontin de l'orchestre, « La soirée théâtrale », *Le Figaro*, n° 281, 7 octobre 1880, p. 3.

manœuvre³³⁶ ». L'actrice, saine et sauve, a pu remonter en scène un instant plus tard, mais le machiniste, moins chanceux, a dû être conduit à l'hôpital avec une jambe brisée.

2. L'héritage des anciennes machinations

La mise en chantier d'une féerie demande un important investissement de départ, car « ce genre de spectacle occasionne des frais énormes qui nécessitent une avance de fonds considérable³³⁷ ». Autrement dit, les directeurs doivent d'abord et avant tout pourvoir au financement d'un spectacle qu'ils ne sont jamais complètement sûrs de rentabiliser. Les frais engendrés par la machinerie ne sont pas des moindres, si l'on se fie au bilan des dépenses d'une féerie comme *Les Mille et une nuits* (Châtelet, 1881) : la somme d'argent consacrée à la construction des décors, des machines et des cartonnages s'élève à 51 307 francs, soit environ 13% du total des dépenses ; le pourcentage est porté à 31% si l'on ajoute la rémunération des décorateurs pour la peinture des décors³³⁸. La création d'une féerie repose donc sur une opération financière risquée qui oblige les directeurs à penser les machinations en termes d'économie du spectacle. Kessler a ainsi clairement établi que la conception des machinations s'inscrit dans une logique commerciale, puisque les

³³⁶ S.a., « Spectacles et concerts », *Le Temps*, n° 7206, 13 janvier 1881, s.p.

³³⁷ Un strapontin de l'orchestre, « La soirée théâtrale », *Le Figaro*, n° 281, 7 octobre 1880, p. 3.

³³⁸ Un monsieur de l'orchestre, « Le bilan des Mille et une nuits », *Le Figaro*, n° 61, 2 mars 1882, p. 3.

directeurs doivent chercher à estimer les retombées financières des attractions sur le long terme³³⁹. Nous allons voir qu'ils ont mis en place pour cela plusieurs stratégies de récupération des machinations. L'une de ces stratégies se caractérise par une dynamique intertextuelle, dans le sens où les procédés de machinerie sont hérités d'autres œuvres féeriques. Les critiques tissent alors aisément les liens de filiation qui unissent les œuvres entre elles, en percevant les techniques récupérées comme des *éléments endogènes* (par opposition aux attractions trouvées dans d'autres domaines artistiques qui sont plutôt vues comme des *éléments exogènes*). Le redéploiement à plus grande échelle de trucs déjà connus est donc un moyen pour les directeurs de s'assurer une partie des recettes nécessaires pour rentrer dans leurs frais.

2.1. Les déclinaisons du changement à vue

Les machinistes continuent d'employer, à la fin du siècle, différentes techniques traditionnelles pour opérer ce que l'on appelle le « changement à vue », c'est-à-dire un changement de décor qui s'effectue sous les yeux des spectateurs sans qu'il soit nécessaire de baisser le rideau sur la scène. Parmi ces techniques, il y a celle déjà ancienne³⁴⁰ du « panorama mouvant » qui consiste à dérouler horizontalement une grande toile peinte pour montrer une succession de paysages. C'est le procédé qui a été retenu pour la création au Châtelet en

³³⁹ Frank Kessler, « The *Féerie* between Stage and Screen », *op. cit.*, p. 67.

³⁴⁰ Voir Ray Johnson, « Tricks, Traps and Transformations. Illusion in Victorian Spectacular Theatre », *Early Popular Visual Culture*, vol. 5, n° 2, juillet 2007, p. 151-165.

novembre 1880 de *Michel Strogoff*, la pièce à grand spectacle d'Adolphe d'Ennery et Jules Verne qui est justement restée fameuse pour les proportions de son décor à transformations (environ 6000 mètres carrés³⁴¹). Le décor en question a été commandé à Robecchi qui a réalisé, avec l'aide des peintres de son atelier et en suivant les repères d'une maquette, l'immense rouleau de toile qui est déployé par les machinistes³⁴². Cette longue toile peinte représente les rives de l'Angara, une rivière russe sur laquelle Michel Strogoff évolue au cours d'un trajet en radeau qui se compose de quatre tableaux : « Le Radeau », « Les Rives de l'Angara », « Le Fleuve de naphte » et « La Ville en feu »³⁴³. Le panorama mouvant ne permet pas seulement de changer d'espace, il donne également à voir le mouvement même du décor pour signifier que les personnages sont en train de progresser, et ce même si les acteurs en scène sont immobiles. Comme dans certaines attractions foraines, le public a en plus l'illusion de se déplacer lui aussi et donc d'accomplir, en assistant au déroulement de la toile, un « voyage dans un fauteuil³⁴⁴ ». Cette solution, dont certains trouvent le résultat trop pictural³⁴⁵, est toutefois encore adoptée pour les féeries qui sont montées par la suite au Châtelet, en mettant largement à contribution les décorateurs qui doivent peindre les larges surfaces de toile.

Pour matérialiser l'ascension du Petit Poucet jusqu'à la cime d'un arbre

³⁴¹ Philbert Bréban, « Les soirées théâtrales », *Le XIX^e Siècle*, n° 3249, 19 novembre 1880, s.p.

³⁴² Jean de Paris, « Nouvelles diverses », *Le Figaro*, n° 303, 29 octobre 1880, p. 2.

³⁴³ Scapin, « Soirée parisienne », *Le Voltaire*, n° 867, 18 novembre 1880, s.p.

³⁴⁴ Jean de Paris, « Nouvelles diverses », *Le Figaro*, n° 303, 29 octobre 1880, p. 2.

³⁴⁵ Voir par exemple François Coppée, « Revue dramatique », *La Patrie*, s.n., 22 novembre 1880, s.p.

sur la scène de la Gaîté en 1885, Debruyère s'est quant à lui tourné vers son chef-machiniste, Brabant³⁴⁶, qui, suivant le principe du panorama mouvant, a cherché à mettre tout le décor en mouvement : « Afin de donner aux spectateurs une illusion complète, le plancher s'enfonce, les branches descendent en passant devant l'enfant, qui semble, par conséquent, toujours monter et atteindre enfin la cime de l'arbre³⁴⁷. » La multiplication des tableaux, avec les changements d'espace qu'elle implique, poussent là aussi le chef-machiniste à résoudre par des moyens proprement scéniques la question de la représentation du transport d'un lieu à un autre. L'illusion du long déplacement vertical de Poucet repose donc moins sur le mouvement, de toute façon limité, de la jeune actrice qui l'interprète, Bianca Duhamel, que sur celui d'un grand bâti qu'une équipe d'une vingtaine de machinistes chargent et appuient dans les dessous³⁴⁸. Ce bâti, d'une superficie d'environ 70 mètres carrés, s'enfonce avec plusieurs acteurs jusqu'à ce qu'ils aient complètement disparu, à 2,50 mètres de profondeur, tandis que les éléments de décoration représentant les arbres descendent beaucoup plus bas, à 8 mètres de profondeur³⁴⁹. Le procédé de machinerie a été mis au point grâce à un important investissement de départ (*Le Voltaire* évoque un montant de dix mille francs³⁵⁰), mais il attire le public

³⁴⁶ Frimousse, « La soirée parisienne », *Le Gaulois*, n° 1204, 29 octobre 1885, p. 3.

³⁴⁷ Pétrus, « Premières représentations », *La Petite République française*, n° 3487, 30 octobre 1885, s.p.

³⁴⁸ R. Audra, « Théâtre de la Gaîté, à Paris. Trucs et machines dans la féerie du "Petit Poucet" », *Le Génie civil*, t. 8, n° 10, 9 janvier 1886, p. 150.

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ Scapin, « Soirée parisienne », *Le Voltaire*, n° 2673, 30 octobre 1885, p. 3.

pendant plus de deux cents représentations³⁵¹. Il retient aussi toute l'attention des critiques qui, même s'ils savent que le truc n'est pas entièrement nouveau, admirent la façon dont il a été « renouvelé » et « perfectionné³⁵² ». Le déroulement de ce truc, à peine entrecoupé par quelques courtes répliques³⁵³, est dès le départ assez fluide pour que Léon Kerst parle dans son compte rendu d'« un tour de force de machinerie théâtrale³⁵⁴ ».

³⁵¹ Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les annales du théâtre et de la musique*, Paris, G. Charpentier, 1887, p. 205.

³⁵² Alphonse Duchemin, « Premières représentations », *Le Soir*, n° 5958, 30 octobre 1885, s.p.

³⁵³ [Eugène Leterrier, Arnold Mortier et Albert Vanloo], *Le Petit Poucet*, manuscrit, 1885, Archives nationales, F¹⁸ 934.

³⁵⁴ Léon Kerst, « Premières représentations », *Le Petit Journal*, n° 8344, 30 octobre 1885, s.p.

les tableaux 25, 26 et 27 servent effectivement à représenter sans interruption les étapes de l'assaut d'un château fort vues de l'intérieur comme de l'extérieur des remparts. La presse annonce les machinations mises au point par le décorateur en évoquant « une combinaison toute nouvelle de décors, de plaques tournantes, de doubles et triples panoramas³⁵⁵ ». Les schémas de plantation de l'atelier Amable exposent plus précisément le mécanisme qui est utilisé pour montrer tour à tour l'aspect intérieur et l'aspect extérieur du château fort dans les trois tableaux successifs³⁵⁶. Les dessins représentent précisément deux plate-formes rondes montées sur pivot qui recouvrent toute la superficie du plateau comprise entre le premier et le quatrième plan (fig. 8). Ces plate-formes pivotantes sont de solides supports praticables sur lesquels prendront place aussi bien les acteurs que les éléments de décoration. Le mouvement de rotation produit par la mise en branle des plate-formes permet de présenter en alternance le côté des assaillis et celui des assaillants, comme cela est décrit par les didascalies du manuscrit : « L'intérieur de la forteresse. » ; « Le décor tourne et représente l'extérieur des remparts. » ; « On revoit l'intérieur du fort³⁵⁷. » Le public suit de cette façon l'évolution de la bataille dont l'issue est cruciale dans l'intrigue de la pièce, mais il ne peut pas pour autant s'empêcher de s'intéresser à la technique du changement à vue qui, pendant ces

³⁵⁵ Serge Basset, « Avant-premières », *Le Figaro*, n° 356, 22 décembre 1905, p. 4.

³⁵⁶ Amable, *Le Trèfle à 4 feuilles ou Les Quatre cents coups du diable*, schéma de plantation, 1905, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, fonds Amable.

³⁵⁷ Victor de Cottens et Victor Demonts, *Les Quat' cents coups du diable*, manuscrit, 1905, Archives nationales, F¹⁸ 983.

transformations spectaculaires, l'interpelle en se donnant à voir comme telle. La combinaison de plusieurs techniques traditionnelles est donc l'une des façons de recycler les machinations tout en continuant à attirer et à surprendre les spectateurs.

2.2. La « mouche d'or » et ses avatars

Les évolutions chorégraphiques aériennes que Rochard intègre à la mise en scène de la reprise des *Pilules du diable*, avec laquelle il inaugure, en avril 1880, ses fonctions directoriales au Châtelet, vont aussi durablement marquer le domaine de la machinerie théâtrale. Le moyen qui permet à une danseuse d'exécuter des figures en s'élevant lestement du plancher jusqu'aux frises sera longtemps associé au ballet de cette reprise, « La Mouche d'or ». À la fin du deuxième acte, une danseuse anglaise costumée en mouche, miss Ænea, s'élance depuis le fond de scène, s'arrête au milieu du plancher, reprend son envol et vient se poser avec précision, au cours de ses évolutions, sur les bras ou sur les épaules des autres ballerines³⁵⁸. Devant le succès de l'attraction, cette danseuse anglaise prend la précaution de déposer sous son vrai nom, Letitia Dando, un brevet d'invention au mois de septembre en France, afin de protéger le mécanisme du truc qui a été conçu par nul autre que son mari³⁵⁹. Ce qui

³⁵⁸ Voir notamment Scipion, « Soirée parisienne », *Gil Blas*, n° 145, 11 avril 1880, s.p. ; Émile Abraham, « Premières représentations », *Le Petit Journal*, n° 6316, 11 avril 1880, p. 3 ; Charles Bigot, « Revue des théâtres », *Le Siècle*, n° 17 285, 12 avril 1880, s.p.

³⁵⁹ Tout-Paris, « La journée parisienne », *Le Gaulois*, n° 222, 22 avril 1880, p. 1-2.

distingue selon elle ce mécanisme des anciens systèmes de vol, c'est qu'il permet d'allier la technique de la danse aux ressources de la machinerie : « Dans ce mémoire je viens revendiquer une chose toute nouvelle : l'emploi de moyens mécaniques pour produire ce que je dénomme la *danse volante*³⁶⁰. » Elle précise alors ce qu'elle veut dire par cette expression : « Par ces mots j'entends la combinaison de la science chorégraphique d'une danseuse très-habile avec des appareils qui lui permettent de produire des effets spéciaux³⁶¹. » Les treuils développés spécialement pour ce nouveau système sont perfectionnés grâce à l'utilisation de matériaux autrefois moins répandus dans les théâtres, l'acier et le caoutchouc. La description technique du truc reste malgré tout un peu obscure, puisque le mémoire n'est accompagné d'aucun schéma, mais Moynet l'explique de façon plus détaillée dans son livre :

L'opérateur transporte son treuil au gril, devant une large enchevêtrement percée dans le plancher, et qui découvre un plan dans sa largeur et sur une partie de sa longueur. Le treuil est boulonné sur sa semelle, l'opérateur aperçoit au-dessous de lui la danseuse, il agit sur le levier, et la danseuse monte. S'il tourne la manivelle qui rappelle l'écrou, et par conséquent tend les caoutchoucs, la danseuse descend. Or la puissance de traction des caoutchoucs et le poids de la danseuse sont équilibrés dans des proportions que la pratique établit. Lorsque l'opérateur en marche retend le caoutchouc, l'effort physique qu'il déploie est aidé par le poids même de la danseuse³⁶².

³⁶⁰ Letitia Dando, *Moyens perfectionnés de produire au théâtre les exercices dits : la danse volante*, brevet d'invention, n° 138724, 16 septembre 1880, Institut national de la propriété industrielle, microfilm n° 1989.

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² Georges Moynet, *op. cit.*, p. 168.

La modernisation des treuils modifie donc sensiblement l'esthétique du vol dans les féeries, en facilitant les déplacements de la danseuse volante à travers l'espace scénique. La souplesse du mécanisme rend la suspension aux cintres moins contraignante pour miss *Ænea*, ce qui donne à sa chorégraphie « une élasticité qui contraste avec la rigidité des anciens “vols”³⁶³ ». On cherche certes à apercevoir, depuis la salle, le fil d'acier quasiment invisible à l'œil nu qui la retient en l'air, puis à expliquer, dans les journaux, par quel truc elle parvient à voltiger, un truc qu'Émile Zola lui-même qualifie d'ingénieux³⁶⁴. On reste néanmoins stupéfait de voir les mouvements à la fois plus gracieux, plus précis et plus complexes qu'elle effectue avec ce système, particulièrement quand elle se place en des points bien définis de la scène³⁶⁵. La fascination exercée par le ballet de « La Mouche d'or » se traduit alors par la production d'une riche iconographie de la danseuse volante. Miss *Ænea* n'est pas seulement mise à l'honneur par le Châtelet, notamment avec le croquis qui orne la couverture des programmes du spectacle³⁶⁶, elle inspire également les dessinateurs des grandes revues illustrées, tels que Charles Baude de *L'Illustration*³⁶⁷ et Adrien Marie du *Monde illustré*³⁶⁸. Elle est ainsi représentée,

³⁶³ Auguste Vitu, « Premières représentations », *Le Figaro*, n° 100, 9 avril 1880, p. 3.

³⁶⁴ Émile Zola, « Revue dramatique et littéraire », *Le Voltaire*, n° 648, 13 avril 1880, s.p.

³⁶⁵ Voir par exemple s.a., « Premières représentations », *Le Petit Parisien*, n° 1275, 13 avril 1880, s.p.

³⁶⁶ *Les Pilules du diable*, programme, s.d., Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque de l'Arsenal, GD-36566.

³⁶⁷ Ch. Baude, « Reprise des *Pilules du diable* au théâtre du Châtelet. La Mouche d'or », *L'Illustration*, n° 1938, 17 avril 1880, p. 257.

³⁶⁸ Adrien Marie, « Le théâtre illustré. – *Les Pilules du diable* », *Le Monde illustré*, n° 1203, 17 avril 1880, p. 233.

en première page de ces revues, dans son costume de mouche imaginé par Alfred Grévin, avec son casque, son corset et ses ailes, exécutant, au-dessus du corps de ballet, les évolutions aériennes qui vont la rendre célèbre. Ces dessins ne dévoilent pas le mécanisme comme le feront ceux de *La Nature*³⁶⁹, ils subliment au contraire l'illusion du vol en occultant la machinerie. On trouve aussi la figure de la danseuse volante caricaturée dans *La Vie parisienne*³⁷⁰, où elle symbolise à elle seule la splendeur de la nouvelle mise en scène des *Pilules du diable*.

³⁶⁹ G. Mareschal, « La science au théâtre », *La Nature*, n° 861, 30 novembre 1889, p. 421.

³⁷⁰ Sahib, « Pour la clôture. – Revue de la saison théâtrale », *La Vie parisienne*, n° 23, 5 juin 1880, p. 324-325.



Figure 9 : Miss Ænea renouvelle le truc de la mouche d'or en s'élevant vers les frises depuis le décor d'un volcan en éruption. **Source :** Adrien Marie, « Le théâtre illustré. – *La Fille du feu* », *Le Monde illustré*, n° 1224, 11 septembre 1880, p. 160.

Le truc de la mouche d'or rencontre un tel succès pendant les premiers mois d'exploitation de la pièce que Miss Ænea en propose une nouvelle version, « La Fille du feu », à la fin du mois d'août 1880 (fig. 9)³⁷¹. Pour créer encore une fois la surprise, la danseuse volante prend maintenant son envol depuis un volcan en éruption, évolue à travers un orage et finit par se

³⁷¹ Arthur Cantel, « Échos des théâtres », *Le Gaulois*, n° 352, 30 août 1880, p. 4.

transformer instantanément en mouche d'or³⁷². Cette complexification du truc, à laquelle ont contribué les machinistes, les décorateurs et les costumiers, vise à prévenir la baisse des recettes que peut entraîner la nécessaire longévité des *Pilules du diable*. Compte tenu que la pièce doit être jouée pendant un bon nombre de représentations avant de devenir rentable, il est important que Rochard renouvelle ce qui en fait tout l'intérêt, c'est-à-dire les attractions. Il est du reste tout aussi crucial que le directeur veille au secret du nouveau système de vol pour que le truc ne soit pas trop rapidement imité sur d'autres scènes. Le brevet d'invention déposé par Miss Ænea en France sert d'ailleurs pendant un procès en contrefaçon intenté à Franconi³⁷³. Rochard ne va quant à lui pas manquer de réutiliser un système de vol dans la nouvelle féerie qu'il monte au Châtelet en 1881, *Les Mille et une nuits*, mais le procédé s'avère dangereux pour les danseuses volantes qui sont exposées à des actes criminels pendant les représentations³⁷⁴. Cela n'empêchera toutefois pas les directeurs qui se succéderont au Châtelet de décliner, pendant les trente années suivantes, le truc de la mouche d'or, auquel on fera encore souvent référence sous ce nom, pour la reprise des *Pilules du diable* en 1890³⁷⁵, mais aussi dans *Le Prince Soleil* en

³⁷² Jules Prével, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, n° 245, 1^{er} septembre 1880, p. 6.

³⁷³ S.a., « Tribunaux », *Le Temps*, n° 7378, 4 juillet 1881, s.p.

³⁷⁴ De février à juin 1882, une série de ruptures de fils attribuées à des actes de malveillance perturbe le déroulement des représentations. Une enquête de police est ouverte pour arrêter l'auteur de ces tentatives criminelles. La troisième rupture se solde malheureusement par la chute d'une danseuse qui blesse trois autres personnes en tombant. Voir L'A. D. S., « Bulletin théâtral », *Le Moniteur universel*, n° 42, 12 février 1882, p. 167 ; L'A. D. S., « Bulletin théâtral », *Le Moniteur universel*, n° 151, 4 juin 1882, p. 603 ; L'A. D. S., « Bulletin théâtral », *Le Moniteur universel*, n° 160, 13 juin 1882, p. 639.

³⁷⁵ Adolphe Mayer, « Soirée », *Le Soir*, n° 7512, 17 février 1890, s.p.

1889³⁷⁶, *La Biche au bois* en 1896³⁷⁷ et *Le Petit Chaperon rouge* en 1900³⁷⁸.

3. Au croisement des disciplines artistiques

L'inventivité des machinistes au service des théâtres parisiens n'étant pas sans limites, les directeurs ont depuis longtemps déjà trouvé des solutions pour continuer à surprendre les spectateurs par des trucs de féerie. L'une de leurs démarches consiste à visiter les scènes anglaises pour y repérer les artistes aux numéros les plus sensationnels, leur faire signer des contrats d'engagement et les expatrier momentanément à Paris où ils s'exhiberont dans des féeries (les voyages des directeurs en Angleterre sont même annoncés par la presse³⁷⁹). Comme on l'a vu avec *Miss Ænea*, le recrutement fréquent d'artistes anglais et, par là même, l'importation de techniques innovantes développées notamment dans le genre de la *Christmas pantomime*³⁸⁰, ont alors une influence directe sur la pratique de la mise en scène en France. C'est ce que constate Nestor Roqueplan lors de la reprise de *La Biche au bois* en mars 1865 : « Cet art Anglais [...] s'est introduit parmi nous depuis quelques années, et nos artistes français lui ont emprunté quelques-uns de ses procédés matériels pour

³⁷⁶ Auguste Vitu, « Premières représentations », *Le Figaro*, n° 193, 12 juillet 1889, p. 3.

³⁷⁷ Georges Boyer, « Critique dramatique », *L'Événement*, n° 9000, 15 novembre 1896, s.p.

³⁷⁸ *Châtelet. Programme*, programme, [1900], Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, WNA-25.

³⁷⁹ Voir par exemple Des planches, « Courrier des théâtres », *La Presse*, n° 1585, 29 septembre 1896, p. 3.

³⁸⁰ Voir Jill A. Sullivan, *The Politics of the Pantomime: Regional Identity in the Theatre, 1860-1900*, Hatfield, University of Hertfordshire Press, 2011.

mouvementer leurs habiles et ingénieuses compositions³⁸¹. » Sans traverser la Manche, il y a aussi la possibilité de multiplier, selon une dynamique interartiale cette fois, les collaborations avec des spécialistes qui ne font pas forcément partie du milieu du théâtre proprement dit, mais qui travaillent dans des domaines voisins tels que la magie, le cirque ou le spectacle optique. Au Châtelet, les appareils à projections de la maison Molteni viennent ainsi compléter utilement les machinations scéniques traditionnelles pour la création de nouvelles illusions³⁸². Les directeurs privilégient en fait la mixité des techniques en important des éléments exogènes. Ils obtiennent de cette façon une grande variété d'effets qui permet de renouveler sans cesse l'intérêt des spectateurs au cours de la représentation et de les maintenir constamment dans l'attente du truc suivant³⁸³.

3.1. Magie, cirque et spectacle optique

La recherche constante de trucs à exploiter dans les féeries conduit d'abord inévitablement les directeurs à se tourner vers ceux qui ont fait de la conception et de la réalisation d'illusions leur profession, les magiciens³⁸⁴. Parallèlement à ses activités dans le milieu de la magie, le comte de Saint-Genois, plus connu sous le pseudonyme de « Dicksonn », collabore ainsi à la

³⁸¹ Nestor Roqueplan, « Théâtres », *Le Constitutionnel*, n° 86, 27 mars 1865, s.p.

³⁸² Voir par exemple s.a., « Tablettes théâtrales », *Le Matin*, n° 532, 10 août 1885, p. 2.

³⁸³ Edmond Flourey parle ainsi de « tableaux d'attente » pour évoquer les moments du spectacle qui précèdent les clous (« La cuisine théâtrale (suite) », *La Revue théâtrale*, n° 59, juin 1906, p. 1517).

³⁸⁴ Je remercie Frédéric Tabet d'avoir attiré mon attention sur ce sujet.

création de pièces de théâtre dans lesquelles sont intégrées des illusions. La publicité pour ses services qu'il a fait insérer à la fin de son ouvrage de divulgation *Trucs et mystères dévoilés* porte précisément la mention « Construction de trucs et appareils pour féeries³⁸⁵ ». Dans cet ouvrage publié au début des années 1910, d'après le cachet du dépôt légal³⁸⁶, Dicksonn consacre une section à l'explication des trucs de théâtre, c'est-à-dire des trucs qui ne peuvent être exécutés en dehors d'une scène avec des cintres et des dessous, l'utilisation de trappes étant souvent nécessaire. En plus de décrire des illusions telles qu'« Apparition d'une femme dans une lanterne en verre », « Le tonneau de Diogène » et « La voiture aux Métamorphoses » (« Ce truc fut inventé par moi pour une féerie du Châtelet³⁸⁷. », précise-t-il au sujet de ce dernier), Dicksonn fournit une description détaillée de ce qui a été l'une des attractions du *Voyage de Suzette* en 1890, « Le palanquin ». Au début du troisième acte, l'acteur Alexandre se livrait en effet à « une séance de prestidigitation des plus réussies³⁸⁸ » qui s'achevait sur une illusion de grande envergure, l'escamotage de Simon-Girard installée dans une chaise à porteurs. Les soiristes avaient alors indiqué que tous ces trucs, y compris la disparition

³⁸⁵ Dicksonn, *Trucs et mystères dévoilés*, A. Méricant, Paris, s.d., s.p. Dans un précédent ouvrage, Dicksonn avait déjà divulgué des trucs de théâtre, notamment celui de la « Sorcellerie russe » qu'il avait présenté au Théâtre des Variétés en 1888. Voir Dicksonn, *Mes trucs*, Juvet et C^{ie}, Paris, 1893. Sur le passage de Dicksonn aux Variétés, voir Frimousse, « La soirée parisienne », *Le Gaulois*, n° 2303, 18 décembre 1888, p. 3.

³⁸⁶ J'ai consulté l'exemplaire du livre conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal sous la cote 8-NF-41080.

³⁸⁷ Dicksonn, *Trucs et mystères dévoilés*, *op. cit.*, p. 213.

³⁸⁸ Willy, « Soirée parisienne », *La Paix*, n° 3887, 22 janvier 1890, p. 3.

finale, avaient été mis au point avec le concours de Dicksonn³⁸⁹. Celui-ci décrit bien, dans son livre, comment on peut faire disparaître l'actrice en la faisant monter, grâce à une planche reliée à des contrepoids, dans la partie supérieure du palanquin où elle est camouflée par un baldaquin³⁹⁰.

Les directeurs en quête de nouveautés sont ensuite régulièrement tentés par la récupération d'attractions issues du monde du cirque. Lorsque les journalistes découvrent la mise en scène du *Carillon* en novembre 1896, ils ne manquent pas de comparer la scène du Théâtre des Variétés où est créée cette féerie-opérette à la piste du Nouveau-Cirque³⁹¹. Cette comparaison est motivée par la composition du décor du tout dernier tableau, celui d'un paysage vénitien nocturne : « *La rade de l'Île amoureuse en fête. Fête de nuit. Au loin, la ville illuminée. Éclairage féerique*³⁹². » Fernand Samuel, le directeur, a en effet tenu à recouvrir la scène d'un grand bassin rempli d'eau, où se reflète d'abord le décor de Rubé et Moisson, puis où circulent ensuite dans des gondoles les interprètes, notamment Juliette Méaly³⁹³. L'entracte nécessaire à la plantation de ce décor vient interrompre le déroulement de l'action³⁹⁴ en laissant augurer ce que l'on appelle, selon un anglicisme répandu dans la presse dramatique parisienne, la « *great attraction*³⁹⁵ ». C'est bien un moment de

³⁸⁹ Voir par exemple Scapin, « Soirée parisienne », *Le Voltaire*, n° 4218, 22 janvier 1890, s.p.

³⁹⁰ Dicksonn, *Trucs et mystères dévoilés*, op. cit., p. 225-227.

³⁹¹ Voir notamment Le pompier de service, « La soirée parisienne », *La Paix*, n° 6371, 8 novembre 1896, p. 3 ; s.a., « Premières représentations », *L'Éclair*, n° 2905, 9 novembre 1896, s.p. ; Henri de Weindel, « Illusion & réalité », *L'Événement*, n° 8995, 10 novembre 1896, s.p.

³⁹² [Ernest Blum et Paul Ferrier], *Le Carillon*, manuscrit, 1896, Archives nationales, F¹⁸ 815.

³⁹³ J. Lecocq, « Avant-premières », *La Patrie*, s.n., 8 novembre 1896, p. 2.

³⁹⁴ D., « Les premières », *La Lanterne*, n° 7141, 9 novembre 1896, p. 2.

³⁹⁵ S.a., « Théâtres », *L'Éclair*, n° 2905, 9 novembre 1896, s.p.

spectacle visant d'abord et avant tout à satisfaire les sens, quitte à s'éloigner de la logique de l'intrigue, qu'on a cherché à offrir au public avec cette apothéose. L'impression de discontinuité est d'ailleurs redoublée par l'absence de lien narratif avec le tableau précédent, le changement d'espace n'étant ici nullement justifié³⁹⁶. Malgré cet effet de rupture, les critiques accueillent favorablement le tableau de « L'Ile d'Amour », se laissant même aller, à l'instar de Catulle Mendès, à une poétisation du décor qui en fait oublier le caractère artificiel³⁹⁷. Le rehaussement de la scène dû à l'installation du bassin obstrue la vue des spectateurs de l'orchestre³⁹⁸, mais l'effort des machinistes pour mettre en place le décor sur la scène des Variétés est toutefois apprécié à sa juste valeur³⁹⁹.

Le public des féeries a enfin l'habitude de se retrouver à un moment donné de la représentation dans des conditions de vision proches de celles d'un spectacle optique. Les nouvelles technologies électriques permettent certes la réalisation de jeux de lumière de plus en plus complexes, mais elles s'accommodent aussi très bien à tout un attirail d'appareils d'optique qui servent depuis longtemps déjà à des projections d'images sur scène. La conception, la construction et la manipulation de ces appareils requérant des compétences spécifiques, les directeurs s'adressent à de véritables spécialistes qui viendront travailler avec l'équipe des machinistes. Les anciennes

³⁹⁶ Chassaing de Néronde, « Les théâtres de genre », *La Vie théâtrale*, n° 25, décembre 1896, p. 220-221.

³⁹⁷ C. M., « Premières représentations », *Le Journal*, n° 1503, 8 novembre 1896, p. 2.

³⁹⁸ S.a., « Les premières représentations », *Le Petit Parisien*, n° 7317, 8 novembre 1896, p. 2.

³⁹⁹ Voir par exemple Adolphe Mayer, « La semaine dramatique », *Le Soir*, n° 9922, 9 novembre 1896, s.p.

techniques de projection d'images fixes ou animées ne sont d'ailleurs pas abandonnées avec l'introduction des projections cinématographiques dans les féeries, ce que le terme « pré-cinéma » et ses dérivés employés aujourd'hui auraient tendance à faire oublier. Ces techniques sont au contraire encore bien vivaces au tournant du siècle, de sorte qu'elles seront perpétuées pendant les décennies suivantes, ne serait-ce qu'à travers la longue carrière d'Eugène Frey. Dans le manuscrit de la censure de *La Poudre de Perlinpinpin* daté de 1898, l'utilisation d'une lanterne magique pour représenter les rêves du Prince Vif-Argent, du Roi Courtebotte et de Catiche au tableau de « L'Auberge » est déjà prévue par les didascalies⁴⁰⁰. Les annotations du régisseur général ou de l'un de ses collaborateurs qui sont inscrites dans la marge donnent en plus la liste des pièces à réunir pour mettre sur pied le dispositif de projection : « 3 cadres à lanterne magique dans la [ferme] », « trois lanternes magiques », « 3 sujets ordinaires » et « 3 mécaniques ». Les sujets doivent être exécutés « sur mesure » pour la féerie, car une note précise que la commande sera passée seulement quand Landolff aura fourni les dessins des costumes.

3.2. La mise en scène comme synthèse spectaculaire

L'hétérogénéité des trucs expressément recherchée par les directeurs aboutit à la création de spectacles hybrides comme *Le Petit Chaperon rouge*, une féerie dont la variété des attractions rappelle les programmes de music-

⁴⁰⁰ [Hippolyte Cogniard et Théodore Cogniard], *op. cit.*

hall. Pour la création de cette pièce au Châtelet en décembre 1900, Rochard a en effet demandé à ses employés de reprendre les anciennes techniques de la danse volante, de la pantomime anglaise et du panorama mouvant. En plus du manuscrit de la censure, des programmes et des critiques, un article du *Soir* intitulé « L'envers d'une féerie⁴⁰¹ », pour lequel un journaliste a assisté à une représentation depuis les coulisses, permet de comprendre un peu mieux comment les machinistes réalisent les trucs du *Petit Chaperon rouge*. Les larges photographies publiées dans *Le Théâtre*, avec un compte rendu poétique de l'écrivain René Maizeroy, complètent ces sources en donnant une idée plus précise des décors, de leur plantation et même de leur machination⁴⁰². Au premier acte, le décor de la « Pâtisserie de Maman Turlure » n'occupe ainsi que le devant de la scène, avec un rideau de fond derrière lequel les machinistes peuvent librement préparer et installer les éléments de décoration des tableaux suivants. Outre que ce type de plantation facilite les changements à vue, il convient parfaitement bien à l'exposition de la pièce, riche en dialogues, les acteurs se limitant à des déplacements dans la largeur de la scène pour présenter l'intrigue. Les décors qui sont montrés ensuite au public, comme celui beaucoup plus impressionnant du « Monde des Insectes », nécessitent justement une disposition en profondeur pour le déploiement de la figuration et du corps de ballet. Le mouvement de recul progressif des décors vers le

⁴⁰¹ Pierre Neblis, « L'envers d'une féerie », *Le Soir*, n° 11 384, 24 décembre 1900, s.p.

⁴⁰² René Maizeroy, « Théâtre du Châtelet. *Le Petit Chaperon rouge* », *Le Théâtre*, n° 51, février 1901, p. 14-20.

« lointain », la partie de la scène la plus éloignée de la salle, permet donc non seulement aux machinistes de gagner du temps et d'économiser de l'énergie, mais également au metteur en scène d'élaborer une dramaturgie de l'espace fondée sur une surenchère du spectaculaire.

La longue expérience de Rochard dans l'administration théâtrale l'amène en outre à concevoir la mise en scène féerique comme la synthèse de plusieurs spectacles antérieurs. Cet effort de *synthèse spectaculaire* consiste plus précisément à réunir en un ensemble résolument hétérogène les attractions qui ont bénéficié historiquement du plus grand prestige. Une telle conception de la mise en scène, basée sur le *recyclage*, le *panachage* et l'*assemblage* des trucs, n'exclut cependant pas toute forme de créativité du processus d'élaboration du spectacle. Compte tenu que le critère de nouveauté tient une place centrale dans l'appréciation des spectateurs, les machinistes doivent remettre leurs effets au goût du jour en les modifiant sur le plan qualitatif, notamment grâce à la modernisation des techniques, et sur le plan quantitatif, avec la multiplication d'un truc ou la combinaison de plusieurs trucs entre eux, par exemple. Pour reprendre la distinction théorique opérée en début de chapitre, la logique de récupération des trucs de féerie est d'abord plutôt portée par une dynamique intertextuelle, car le recyclage de techniques scéniques héritées d'anciennes féeries relève en propre du domaine de compétence du chef-machiniste et de son équipe. Dans *Le Petit Chaperon rouge*, il en va ainsi de la vision de Mère-Grand au deuxième tableau, de la transformation d'une

paysanne en fée au troisième tableau et du dédoublement de la diligence au quatrième tableau, ainsi que de cette scène où une actrice doit apparaître en fée : « La voici en scène d'où elle revient transformée en fée des Noisettes et vivement grimpe sur un parallélogramme qu'on roule vers le milieu du plateau et qu'un portant va dévoiler aux yeux des spectateurs⁴⁰³. » Tout cela est bien l'affaire des machinistes qui perpétuent des techniques longuement rodées, transmises d'une génération à l'autre dans les grands théâtres parisiens.

La logique de récupération est en revanche plutôt sous-tendue par une dynamique interartiale quand Rochard décide de faire appel à des personnalités qui ont développé des compétences dans d'autres disciplines artistiques. Cette forme d'interartialité est bien établie dans la féerie au tournant du siècle, à tel point que les pantomimes anglaises, les numéros de magie et les projections de lanterne magique sont devenus presque aussi conventionnels que les chansons, les danses et les machinations. La recherche de spectacularité dans laquelle s'inscrit la démarche de Rochard le pousse d'ailleurs à présenter le programme du *Petit Chaperon rouge* de façon à mettre en évidence les attractions, à les différencier entre elles et à en souligner les spécificités⁴⁰⁴. Il y a ainsi certains trucs que les interprètes et les machinistes ne peuvent pas exécuter sans le concours de collaborateurs extérieurs au théâtre. Ces trucs sont exposés dans le programme afin d'attirer l'attention des spectateurs sur leurs particularités

⁴⁰³ Pierre Neblis, « L'envers d'une féerie », *Le Soir*, n° 11 384, 24 décembre 1900, s.p.

⁴⁰⁴ Nous revenons plus particulièrement sur la typographie des programmes au chapitre 5.

artistiques respectives. C'est le cas de la « poursuite excentrique⁴⁰⁵ » de la troupe des Price que l'on annonce clairement et distinctement après la nomenclature des tableaux. Cette scène d'acrobaties introduite au troisième acte a dû être précisément réglée avec l'aide des machinistes, puisque l'équipement des trappes fait partie du travail de collaboration avec les clowns, comme nous l'avons vu auparavant. La mise en scène du *Petit Chaperon rouge* aboutit au final à une forme de spectacle qui se définit à la fois par son hybridité – technique, esthétique et artistique – et par son caractère synthétique, sa façon de rassembler dans une seule et même œuvre tout un héritage de machinations.

Circulation et persistance des techniques

Ces machinations sont celles que Méliès va perpétuer dans son atelier de pose édifié à Montreuil, en particulier pour fabriquer des féeries cinématographiques suivant les règles de création établies dans l'institution théâtrale. Avec son célèbre article sur « Les vues cinématographiques⁴⁰⁶ » publié en 1907, Méliès a clairement l'intention de rendre *visible* (par ses explications, mais aussi concrètement par plus de quarante photographies) ce processus de création qui, non seulement le démarque des autres fabricants,

⁴⁰⁵ *Châtelet. Programme*, programme, [1900], Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, WNA-25.

⁴⁰⁶ Georges Méliès, « Les vues cinématographiques », *Annuaire général et international de la photographie*, Paris, Plon, 1907, p. 363-392.

mais donne en plus à ses films une valeur particulière, celle tirée de cette somme de travail qu'il a fallu fournir avant et pendant le tournage. Ces images projetées sur l'écran par un opérateur qui n'accomplit qu'un effort minimal sont en fait le fruit, nous dit Méliès, d'une *techné* du spectacle dont la plupart des spectateurs ne semblent pas avoir conscience ou, à tout le moins, ne semblent pas voir comme l'œuvre d'un fabricant de film. Méliès évoque ainsi la réaction de ces spectateurs qui pensent avoir affaire à la reproduction cinématographique de scènes jouées au théâtre⁴⁰⁷. Or, ce que plusieurs photographies nous montrent, ce n'est justement pas tant l'opérateur de prise de vues en train de tourner la manivelle pour l'enregistrement qu'une autre figure qui se voit accorder un intérêt tout particulier, celle du *machiniste au travail*, que ce soit pendant la manœuvre d'un treuil dans les coulisses, pendant l'équipement d'un décor sur scène ou pendant le rangement d'un châssis dans le magasin. Méliès consacre d'ailleurs une section de son article aux dépenses engendrées par la fabrication de ses films en soulignant ce que coûte « un personnel de vingt à trente artistes, cent cinquante à deux cents figurants, une vingtaine de machinistes, des danseuses, habilleurs, habilleuses, coiffeurs, costumiers, etc. », ce dont, selon lui, « [l]e public qui paye son fauteuil 0 fr. 50 ou un franc est loin de se douter⁴⁰⁸ ».

La récupération des techniques traditionnelles de machinerie par les cinématographistes n'empêche toutefois pas les hommes de théâtre d'exploiter

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 364.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 384.

ces techniques encore longtemps avec profit pour la représentation de féeries. Les anciennes machinations scéniques ne sont en effet pas devenues obsolètes parce que le spectacle cinématographique qui se développe rapidement se les est appropriées, ni parce que les projections de films sont intercalées comme des trucs nouveaux et saisissants au sein de pièces féeriques. Les vieilles techniques de l'illusion peuvent en fait continuer à prospérer dans les théâtres pendant plusieurs années sans que pèse sur elles la *menace* d'une véritable concurrence du cinématographe. Les entrepreneurs de spectacles créent et reprennent ainsi des féeries tout au long des années 1900 en suivant le mode de travail collaboratif que nous avons identifié. Dans la féerie *Pif ! Paf ! Pouf ! ou Un Voyage endiablé* montée au Châtelet en 1906 par exemple, les spectateurs assistent non seulement à la projection de plusieurs films de Méliès⁴⁰⁹, mais également à une scène de *magie noire* au tableau « Une Nuit terrible » qui a dû être exécutée grâce au savoir-faire de magiciens. Dans les premières années du spectacle cinématographique, les gens de théâtre n'ont donc aucune raison de s'inquiéter face à une forme de divertissement qui ne bénéficie pas encore de la sécurité qu'offre un cadre institutionnel. Du reste, les faiseurs de féeries ne manquent pas eux-mêmes d'intégrer ce nouveau dispositif de projection dans leurs pièces aussi facilement qu'ils l'avaient fait (et continueront à le faire) avec la lanterne magique. La persistance de cette autre technologie de l'illusion qu'est la lanterne magique a ainsi été autant occultée que celle des

⁴⁰⁹ Voir chapitre 5.

machinations scéniques, parce qu'elle semblait avoir été purement et simplement supplantée par le cinématographe. Comme nous allons le montrer au chapitre suivant, la carrière d'un lanterniste tel qu'Eugène Frey est pourtant indissociable de l'histoire des théâtres où il a transporté ses machines pour créer des décors lumineux.

Chapitre 4. Perpétuations de la lanterne magique. La théâtralisation des images projetées par la technique des décors lumineux d'Eugène Frey⁴¹⁰

On sait que l'histoire des grands théâtres lyriques a été marquée, au début du xx^e siècle, par l'intégration des techniques de la lanterne magique dans le domaine de la mise en scène, grâce à une illustration très fameuse du dispositif de projection utilisé dans *La Walkyrie* de Wagner à l'Opéra de Monte-Carlo (fig. 10)⁴¹¹. On se doute moins, en revanche, de la longévité de cette pratique à laquelle s'est consacré, jusque dans les années 1930, le

⁴¹⁰ Je remercie Nathalie Rosticher-Giordano pour l'aide qu'elle m'a offerte au cours de la préparation de ce chapitre, notamment en mettant à ma disposition les archives du Nouveau Musée National de Monaco qui ont servi de point de départ à mes recherches sur Eugène Frey. J'exprime aussi ma gratitude à Mathias Auclair, Isabelle Moindrot et Jean-Michel Nectoux pour les informations qu'ils ont eu l'obligeance de me communiquer aux différentes étapes de mon travail.

⁴¹¹ Il existe au moins deux illustrations différentes de la chevauchée des Walkyries telle qu'elle était exécutée au moyen du dispositif de projection de Frey. L'une représente la scène vue depuis le côté jardin, l'autre vue depuis le côté cour. Pour la première, voir Albert Guimbert, « Les décors lumineux marquent un progrès considérable dans l'art de la décoration scénique », *La Science et la vie*, n° 61, février-mars 1922, p. 238. Pour la seconde, voir M. Molinié, « Décors lumineux (Les) », *Larousse mensuel*, n° 198, août 1923, p. 204. Ces illustrations ont été reproduites dans de nombreuses publications par la suite. Voir notamment Martine Kahane et Nicole Wild, *Wagner et la France*, Paris, Herscher, 1983, p. 105 ; Isabelle Moindrot, « La fabrique du fantastique sur la scène de l'Opéra de Paris au XIX^e siècle : truquages, effets, techniques spectaculaires », *op. cit.*, s.p. Dans ces deux derniers ouvrages, les légendes indiquent que la seconde illustration représente l'Opéra de Paris, mais c'est le catalogue de la vente aux enchères du 25 novembre 1978 à la Galerie des ventes d'Orléans qui semble être à l'origine de cette confusion. Voir Louis Savot, *Tableaux XIX^e & modernes. Atelier Joseph-René Verdier, élève de Rosa Bonheur*, s.l.n.é., 1978, s.p. Je remercie Nathalie Rosticher-Giordano de m'avoir communiqué ces informations.

concepteur de ce dispositif, l'artiste-peintre Eugène Frey⁴¹². Celui qui se présentait comme l'inventeur des « décors lumineux⁴¹³ » n'a certes pas été le premier à introduire des projections d'images fixes ou animées dans des spectacles de scène, mais les efforts qu'il a déployés, tout au long de sa vie, pour élaborer, perfectionner et pérenniser cette technique en ont assurément fait l'un des spécialistes de sa génération. Alors que l'œuvre qu'il a réalisée en collaboration avec le décorateur Alphonse Visconti sous la direction de Raoul Gunsbourg à l'Opéra de Monte-Carlo, de 1904 à 1924, puis pendant la saison 1937-1938, est aujourd'hui valorisée par les expositions du Nouveau Musée National de Monaco⁴¹⁴, il reste à redécouvrir plus largement la contribution de Frey à l'histoire déjà ancienne des images projetées sur scène. À une époque où Georges Méliès devient lui aussi un collaborateur artistique des théâtres parisiens en fabriquant des films spéciaux pour des féeries, il est en effet particulièrement important de voir que la pratique de la lanterne magique est loin d'être abandonnée au profit de celle du cinématographe dans l'institution théâtrale. Le public est au contraire encore régulièrement exposé à des projections de grandes dimensions qui, en plus de servir à réaliser des effets

⁴¹² Hugues Freye, dit Eugène Frey, né le 16 octobre 1864 à Bruxelles, a été naturalisé français par décret du 22 janvier 1894 et a été nommé Chevalier de la Légion d'honneur le 23 juin 1926. Voir Hugues Freye, dossier de Légion d'honneur, 1926, Archives nationales, 19800035/443/59290.

⁴¹³ C'est l'expression que Frey retient pour nommer les décors qu'il projette sur scène : « Je désire que mes tableaux soient toujours désignés sous le titre de Décors Lumineux » (lettre d'Eugène Frey au Président de la Société anonyme des Bains de Mer, 19 décembre 1907, Nouveau Musée National de Monaco, fonds Eugène Frey).

⁴¹⁴ *Acte I. Pour un nouveau musée*, Nouveau Musée National de Monaco, du 17 décembre 2004 au 27 février 2005, Monaco ; *Looking up...™ Yinka Shonibare, MBE*, Nouveau Musée National de Monaco, du 8 juin 2010 au 30 avril 2011, Monaco.

ponctuels, participent pleinement de l'illusion scénique en devenant un élément essentiel de la scénographie des spectacles.

L'intégration du dispositif de projection des décors lumineux dans le champ des pratiques dramatiques traditionnelles illustre d'abord ce que Jean-Marc Larrue appelle les « enchevêtrements⁴¹⁵ » de techniques, de savoir-faire et de médias, dans lesquels prend forme le spectacle de scène au tournant du siècle. Le processus de création établi par Frey lui demande d'ailleurs d'avoir des connaissances en peinture, en optique et en électricité, pour parvenir à projeter sur scène des décors à transformations, mais aussi, de façon plus surprenante encore, des personnages en mouvement. La *circulation* de son dispositif dans les salles de music-hall, de théâtre et d'opéra témoigne en outre d'une « perméabilité⁴¹⁶ » des formes, qu'a déjà bien signalée Isabelle Moindrot en montrant que les frontières entre les genres sont beaucoup plus poreuses qu'on ne le croit en général. Parallèlement à son travail à Monaco, Frey est amené à collaborer avec des directeurs aussi différents que Victor de Cottens et H. B. Marinelli au Théâtre de l'Olympia, les frères Émile et Vincent Isola au Théâtre de la Gaîté et Pedro Gailhard à l'Opéra de Paris. Les *déclinaisons* de son dispositif ne sont enfin pas seulement celles que l'on trouve sur de grandes scènes théâtrales, car les décors lumineux restent liés à ces espaces culturels voisins que sont les milieux du cabaret, du musée et de l'édition. La carrière de

⁴¹⁵ Jean-Marc Larrue, « Le son reproduit et la scène : cas de résistance médiatique », *op. cit.*, p. 55.

⁴¹⁶ Isabelle Moindrot, « Introduction », dans Isabelle Moindrot (dir.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 9.

Frey est en effet indissociable des théâtres d'ombres où sa technique est développée, des expositions où elle est exhibée et des publications où elle est analysée. En tant que spécialiste de l'hybridation des techniques, l'inventeur des décors lumineux contribue en somme à réaliser aussi bien les spectacles wagnériens chers à Gunsbourg que les attractions lumineuses exploitées par les directeurs de music-halls.

Suivre le parcours de Frey – de manière biographique parfois – permet non seulement de retracer l'évolution de son dispositif à travers les arts de la scène, mais aussi de mettre au jour les contraintes culturelles, économiques et sociales auxquelles cette évolution a été soumise. C'est que les goûts, les intérêts et les relations de l'inventeur entrent largement en jeu dans l'application de sa technique à la mise en scène, dans son transfert d'un genre à un autre et dans sa perpétuation au fil des saisons. Les très rares témoignages qu'il a semés derrière lui, tels que le manuscrit de sa conférence sur *La technique des décors lumineux* faite à Liège en 1925⁴¹⁷, ainsi que quelques lettres⁴¹⁸ et entretiens⁴¹⁹, laissent entrevoir un « magicien-poète⁴²⁰ », comme l'avait surnommé Paul Milliet, tout aussi bien qu'un homme-orchestre, qui a

⁴¹⁷ Eugène Frey, *La technique des décors lumineux*, manuscrit dactylographié, 1925, Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque-musée de l'Opéra, Archives carton 2236.

⁴¹⁸ Des copies des lettres de la correspondance de travail de Frey sont conservées au Nouveau Musée National de Monaco.

⁴¹⁹ Voir G. Davin de Champclos, « La soirée », *Comœdia*, n° 57, 26 novembre 1907, p. 3 ; Pierre Barlatier, « Allons-nous revoir à Paris “Les décors lumineux” d'Eugène Frey ? », *Comœdia*, n° 8372, 11 janvier 1936, p. 1-2. Il faut ajouter à ces entretiens des textes qui ont vraisemblablement été écrits avec la collaboration de Frey. Voir Albert Guimbert, *op. cit.*, p. 230-240 ; Lucien Fournier, *L'éclairage*, Paris, Hachette, 1925, p. 143-150.

⁴²⁰ Paul Milliet, « *Le Lac des aulnes* », *Le Monde artiste*, n° 48, 1^{er} décembre 1907, p. 755.

travaillé avec persévérance au développement de son invention. Le fonds de maquettes, de plaques et de disques qui a pu être préservé par la Société des Bains de Mer de Monaco donne une idée plus précise de l'esthétique du spectaculaire à laquelle a abouti son dispositif. Afin de démontrer la *persistance* de la pratique de la lanterne magique à travers le spectacle féerique et au-delà, puis de tirer les enseignements théoriques qui s'imposent, nous avons choisi de retracer l'expérience de Frey dans le théâtre d'ombres, sa participation à l'Exposition de 1900 et les activités peu connues qu'il a continué de mener à Paris pendant son importante carrière monégasque, carrière que les études de Jean-Michel Nectoux⁴²¹ et de Nathalie Rosticher-Giordano⁴²² ont déjà permis de mettre en lumière. Nous souhaitons de cette façon insister sur la *coexistence* des techniques de la lanterne magique et de la projection cinématographique, tout en montrant que les spectateurs qui se rendent au théâtre sont de ce fait régulièrement confrontés à des images projetées.

⁴²¹ Jean-Michel Nectoux, « Notes sur l'art du décor à Monte-Carlo », dans Jean-Michel Nectoux (dir.), *L'Opéra de Monte-Carlo au temps du Prince Albert I^{er} de Monaco*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 37-43.

⁴²² Nathalie Rosticher, « Les décors lumineux d'Eugène Frey », dans Jean-Michel Bouhours, Nathalie Rosticher et Allen S. Weiss (dir.), *Acte I pour un nouveau musée*, Monaco/Paris, Nouveau Musée National de Monaco/Éditions de La Martinière, 2004, p. 74-83 ; Nathalie Rosticher, « Technique d'Eugène Frey », dans *ibid.*, p. 84-85.

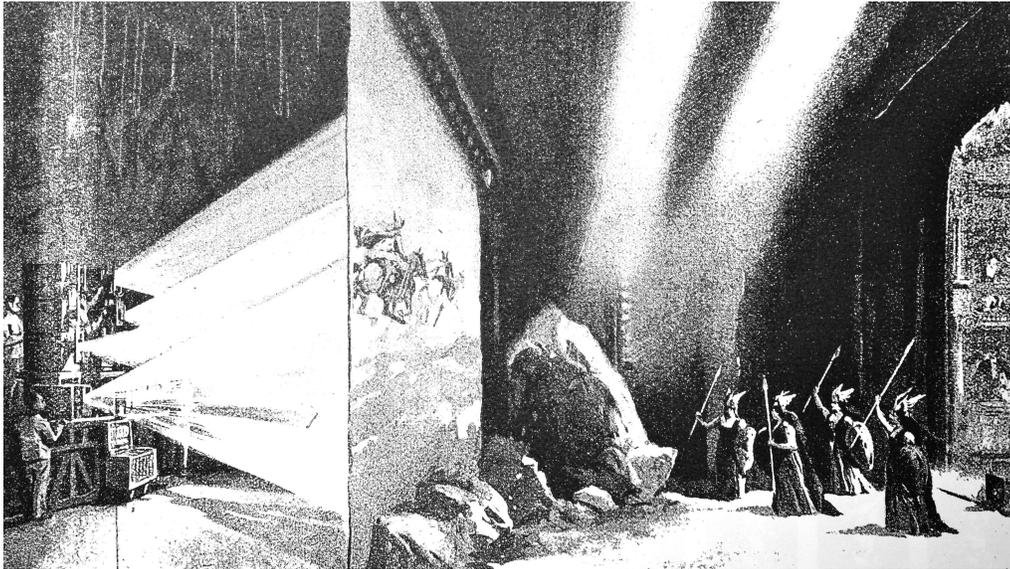


Figure 10 : Le dispositif de projection d'Eugène Frey utilisé au début du siècle sur la scène de l'Opéra de Monte-Carlo dans *La Walkyrie* de Wagner. Source : Albert Guimbert, « Les décors lumineux marquent un progrès considérable dans l'art de la décoration scénique », *La Science et la vie*, n° 61, février-mars 1922, p. 238.

1. La série culturelle des attractions lumineuses

Le concept de « série culturelle » élaboré par André Gaudreault nous amène à ne plus prendre pour acquis le découpage historique figé que suppose la notion même de « pré-cinéma », mais à construire au contraire des séries d'événements à partir d'un point de vue qui embrasse les phénomènes dans toute leur richesse et leur diversité⁴²³. Cela nous permet d'abord de rappeler que le cinématographe fait partie, au même titre que la lanterne magique, de ces attractions lumineuses que les hommes de théâtre n'ont pas cessé de s'approprier tout au long du XIX^e siècle, en particulier au moment de l'avènement des technologies électriques. Cela nous pousse ensuite à rendre

⁴²³ Voir André Gaudreault, « Les genres vus à travers la loupe de l'intermédialité ; ou, le cinéma des premiers temps : un bric-à-brac d'institutions », dans Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo et Laura Vichi (dir.), *La nascita dei generi cinematografici*, Udine, Forum, 1999, p. 91.

compte de la persistance du dispositif visuel conçu par Frey selon le principe de la lanterne magique, et ce plusieurs années après l'invention du cinématographe. Nous pouvons même dire que cette technique a été aussi prospère que celle des projections cinématographiques intercalées dans des pièces de théâtre dont Méliès a été un spécialiste. Qu'elles aient fait l'objet de résistances à l'Opéra de Paris, dans le ballet *Sylvia*⁴²⁴ où elles étaient comparées à des « annonces lumineuses⁴²⁵ », par exemple, ou qu'elles aient été favorablement accueillies dans les féeries du Théâtre du Châtelet, les projections de lanterne magique sont bien ancrées dans la pratique théâtrale. Elles s'inscrivent surtout dans des processus de narrativisation et de spectacularisation qui façonnent le rapport des praticiens et des spectateurs aux images projetées. Le directeur Émile Rochard, fameux pour ces mises en scène de féeries, se sert ainsi déjà de plusieurs lanternes magiques au Théâtre de la Porte Saint-Martin pour représenter un grand nombre de décors dans *Napoléon* en 1893, une méthode qu'il compare lui-même au « système employé au Chat-Noir⁴²⁶ ». Le cabaret du Chat Noir, c'est précisément là que Frey va observer une technique qu'il adaptera plus tard au cadre de féeries, en circulant de l'expérimental à l'usuel, de l'attraction à la convention, du « populaire » au « noble ».

⁴²⁴ Je remercie Mathias Auclair de m'avoir communiqué cette information.

⁴²⁵ Un monsieur de l'orchestre, « La soirée théâtrale », *Le Figaro*, n° 167, 15 juin 1876, p. 3.

⁴²⁶ Albert Cellarius, « Changements de décors », *Gil Blas*, n° 5128, 2 décembre 1893, p. 2.

1.1. Les ombres en couleurs du Chat Noir

Avant de collaborer à la mise en scène de pièces à grand spectacle, Frey s'était déjà fait, à la fin du siècle, une réputation dans le milieu des cabarets artistiques montmartrois. C'est le célèbre théâtre d'ombres du Chat Noir qui semble avoir particulièrement influencé sa conception des projections à cette époque⁴²⁷. Installé rue Victor-Massé depuis 1885, le cabaret dirigé par Rodolphe Salis est un lieu de rendez-vous des artistes bohèmes, qui viennent y exprimer – mais aussi y mettre en pratique – leurs idées sur la peinture, la poésie, le théâtre, etc. On trouve ainsi réunis dans le livre d'or du Chat noir aussi bien des esquisses de Caran d'Ache, d'Henri Rivière et de Willette que des textes de Paul Arène, d'Armand Silvestre et de Jean Lorrain⁴²⁸. Le mélange du poétique, du musical et du pictural se concrétise en particulier avec la mise sur pied d'un dispositif qui permet de conjuguer les moyens d'expression de différentes disciplines artistiques, le théâtre d'ombres : « un délicieux spectacle d'art où poème, musique et dessins s'unissent très intimement⁴²⁹ ». La technique développée par Henri Rivière pour monter les spectacles du Chat Noir ne se résume pas, rappelons-le, à éclairer des figures de zinc dont les ombres se découpent sur la toile blanche qui constitue l'écran, car le peintre utilise en même temps des vues de lanterne magique, afin de projeter des

⁴²⁷ Montrachet, « Les décors lumineux du peintre Eugène Frey », *Comœdia*, n° 2080, 12 juin 1913, p. 3.

⁴²⁸ R. S., *Livre d'or du Chat noir*, manuscrit, s.d., Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Rés. Ms 140.

⁴²⁹ Alfred Bruneau, « Premières représentations », *Gil Blas*, n° 4801, 9 janvier 1893, p. 3.

décors en couleurs avec des effets de profondeur⁴³⁰. Dans la petite baraque encombrée qui lui sert de coulisses, Rivière introduit ainsi dans des châssis à rainures des vues qui sont vivement éclairées à la lumière oxhydrique derrière les découpages de zinc⁴³¹. Les commentaires sur sa féerie à grand spectacle *La Tentation de saint Antoine* évoquent les trucs utilisés pour les projections, ainsi que les couleurs qui constituent la nouveauté des pièces d'ombres lancées au Chat Noir :

Le gros morceau de la soirée était la *Tentation de Saint-Antoine*, de M. Rivière, qui a multiplié les personnages en couleur.

C'est à une vraie féerie qu'on a assisté avec le spectacle de M. Rivière. Trucs, changements à vue, décors, surprise, rien n'y manque. Comment ! il y a même un ballet : quatre petites danseuses exécutent les entrechats les plus réussis devant le saint qui se cache les yeux avec ses mains.

Les cortèges, avec l'éblouissement des costumes antiques, des drapeaux qui semblent flotter, des dromadaires, des éléphants qui portent des palanquins, des cavalcades sont vraiment étonnants. On a peine à se rendre compte qu'il ne s'agit, pour produire cette illusion, que de petits pantins. Mais quels pantins, il est vrai !

M. Rivière a cherché des effets de décors de toute sorte. Le Diable, qui tente Antoine dans le désert où il se recueille, accompagné de son fidèle cochon, montre au saint, par exemple, la Ville-Lumière et la lui offre, – et, des dessous de ce minuscule théâtre, monte un panorama de Paris, empourpré par les feux du soleil couchant : c'est tout simplement fort beau⁴³².

L'idée d'une combinaison des silhouettes de zinc et des vues de lanterne

⁴³⁰ Henri de Weindel, « Le "Chat-Noir" », *L'Illustration*, n° 2656, 20 janvier 1894, p. 51-53.

⁴³¹ Léo Claretie, « L'envers du Chat-Noir », *Le Temps*, n° 11 931, 25 janvier 1894, p. 2-3.

⁴³² S.a., « Les ombres chinoises », *Le Petit Parisien*, n° 4081, 31 décembre 1887, s.p.

magique aboutit à un spectacle d'« ombres chinoises colorées⁴³³ » dans lequel les peintures de Rivière sont devenues des œuvres de lumière. Martin Barnier rappelle que le « boniment⁴³⁴ » déclamé pendant ces projections aide le public à interpréter les images, tout en donnant une autre dimension spectaculaire aux pièces d'ombres, celle de la verve de l'orateur qui improvise, interpelle, choque les spectateurs par ses formules. Des chanteurs, des musiciens et des machinistes contribuent en même temps à l'accompagnement sonore des projections comme dans un véritable théâtre. Rivière ne s'en tiendra d'ailleurs pas à réaliser les décors minuscules des pièces d'ombres du Chat Noir, mais deviendra à plusieurs occasions le collaborateur artistique d'hommes de théâtre. En 1896, alors qu'on annonce à travers la presse que le cabaret sera bientôt fermé, Caran d'Ache regrette que les talents de Rivière ne soient pas mis au service de la création théâtrale : « Sur le décor et la mise en scène Rivière a des idées admirables qui révolutionneraient complètement le théâtre, dont la décoration reste aujourd'hui si imparfaite, et feraient la fortune des directeurs, si les directeurs étaient un peu moins routiniers⁴³⁵. » En fait, Rivière a déjà bien prêté à cette époque son concours à un metteur en scène qui n'est nul autre qu'André Antoine⁴³⁶. Il va aussi travailler par la suite avec le poète Lorrain, cet ancien camarade du Chat Noir, en fournissant les maquettes de

⁴³³ S.a., « Les théâtres », *Le Matin*, n° 1411, 29 décembre 1887, p. 3.

⁴³⁴ Martin Barnier, *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 32.

⁴³⁵ Lamoignon, « La fin du Chat noir », *Gil Blas*, n° 5918, 31 janvier 1896, s.p.

⁴³⁶ Voir Mariel Oberthür, *Henri Rivière. Connu, méconnu*, Semur-en-Auxois, Éditions Spiralithe, 2004.

décors de la féerie *L'Araignée d'or* (Folies-Bergère, 1896), que ce dernier a écrite pour la danseuse Liane de Pougy⁴³⁷. Comme eux, de nombreux artistes ayant fréquenté le Chat Noir y ont trouvé un lieu de formation qui leur a permis de lancer leur carrière dans le monde plus respectable de l'art dramatique.

1.2. Les décors à transformations de la Boîte à Musique

Au moment de la fermeture du Chat Noir en 1897, Frey est prend la direction de la Boîte à Musique, un nouveau cabaret situé au 75, boulevard de Clichy. Il s'assure la collaboration de plusieurs anciens artistes du Chat Noir, notamment celle de Léon de Bercy qui, de son propre aveu, cumule dans le cabaret les fonctions d'auteur, de présentateur, de récitant et de régisseur⁴³⁸. Avec l'aide de ses camarades, Frey compose un programme de monologues, d'imitations et de chansons, mais il mise surtout, comme l'indique son cachet de directeur⁴³⁹, sur la création d'un répertoire de pièces d'ombres⁴⁴⁰. De 1897 à 1898, il lance ainsi des œuvres telles que *L'Inutile Vertu* de Jean Lorrain⁴⁴¹, *Le Retour* de René Maizeroy⁴⁴², *Les Saisons* d'Auguste Germain⁴⁴³, *Le Siècle* de

⁴³⁷ Adrien Vély, « Soirée parisienne », *Le Gaulois*, n° 5297, 8 mai 1896, p. 3.

⁴³⁸ Léon de Bercy, *Montmartre et ses chansons. Poètes et chansonniers*, Paris, H. Daragon, 1902, p. 207.

⁴³⁹ On relève sur les manuscrits de la censure conservés aux Archives nationales le cachet suivant : « LA BOÎTE À MUSIQUE, THÉÂTRE D'OMBRES, 75, Boulev^d de Clichy ».

⁴⁴⁰ Certaines pièces d'ombres jouées à la Boîte à Musique ont été publiées. Voir par exemple Gaston Arman de Caillavet et Alphonse Franck, *La Loi de l'ombre*, Paris, P. Ollendorff, 1897.

⁴⁴¹ Jean Lorrain, *L'Inutile Vertu*, manuscrit, 1897, Archives nationales, F¹⁸ 1449.

⁴⁴² René Maizeroy, *Le Retour*, manuscrit, 1898, Archives nationales, F¹⁸ 1456.

⁴⁴³ Auguste Germain, *Les Saisons*, manuscrit, 1898, Archives nationales, F¹⁸ 1451.

Léon Roger-Milès⁴⁴⁴ et *Venez en Ombres* de Chardeuil et Franck⁴⁴⁵. Les partitions de ces pièces d'ombres sont composées par des musiciens comme Henri Hirschmann, Charles Silver et Francis Thomé. De la même façon que le Chat Noir était animé par les Décadents, les Incohérents et les Symbolistes, les projections de la Boîte à Musique s'inscrivent dans le mouvement plus large de création artistique des cercles parisiens, qui réunissent poètes, peintres, musiciens, chansonniers, journalistes, etc⁴⁴⁶. Alors que les ombres proprement dites sont créées par des artistes qui s'occupent spécialement de cet aspect du spectacle, Frey se consacre à la réalisation de décors à transformations qui font la renommée de l'établissement : « D'ailleurs, les décors lumineux de Frey ne vaudraient-ils pas à eux seuls le voyage ? », s'exclame un journaliste⁴⁴⁷. Lorsqu'il rend visite à la Boîte à Musique, Francisque Sarcey ne manque pas non plus de les signaler dans sa prestigieuse chronique théâtrale, comme le montre sa critique des *Saisons* en janvier 1898 :

Les Saisons, ce n'est pas autre chose qu'un petit drame vu dans une lanterne magique, tandis que des récitants et des chanteurs accompagnent, ainsi que cela se pratiquait au Chat-Noir, les diverses scènes qui passent sous les yeux du public. Le poème des *Saisons* est fort adroitement coupé ; il est de M. Auguste Germain ; la musique, toute pleine de délicatesse exquise, est de M. Francis Thomé. Les décors, signés Eugène Frey, sont des merveilles de rendu, et les

⁴⁴⁴ Léon Roger-Milès, *Le Siècle*, manuscrit, 1897, Archives nationales, F¹⁸ 1451.

⁴⁴⁵ [Chardeuil et Franck], *Venez en ombres*, manuscrit, 1898, Archives nationales, F¹⁸ 1454.

⁴⁴⁶ Frey lui-même avait adhéré au cercle artistique des « Camaros ». Voir Georges Price, « La décoration lumineuse au théâtre », *Gil Blas*, n° 10 130, 17 juillet 1907, s.p.

⁴⁴⁷ Adrien Vély, « Soirée parisienne », *Le Gaulois*, n° 59 777, 27 mars 1898, p. 3.

ombres qu'a dessinées le jeune et déjà célèbre Georges Redon, plaisent par la variété et la vérité des attitudes⁴⁴⁸.

Si le critique rappelle que la technique des projections est directement héritée du Chat Noir, il n'en souligne pas moins la qualité artistique de la représentation à laquelle il a assisté. Il fait de plus bien la distinction, nous le voyons, entre le créateur des ombres et celui des décors, car les projections de lanterne magique sont devenues avec Rivière une composante essentielle de ce genre de spectacle. Le manuscrit des *Saisons* que Frey a soumis à la censure en 1898 donne une idée plus précise des effets qu'il a cherché à obtenir dans cette pièce d'ombres. Le poème d'Auguste Germain évoque d'abord le passage des saisons à travers des tableaux dont la composition, la coloration et la luminosité se modifient progressivement avec le lever du soleil, la formation de l'orage, l'arrivée du crépuscule, l'apparition de la lune et des étoiles. Le récitant souligne donc pendant la représentation les gradations de couleurs des projections, en s'exprimant dans une prose poétique qui fixe plus l'attention des spectateurs sur certains effets spectaculaires qu'elle ne les entraîne dans un processus de narrativisation des images. Les didascalies donnent d'ailleurs des indications d'éclairage comme « (*Embrassement du décor.*) » et « (*Effet de lumière féerique.*)⁴⁴⁹ », qui montrent que les projections sont ponctuées d'éclats de lumière propres à émerveiller le public. En tant que directeur de la Boîte à Musique, Frey maîtrise donc déjà les procédés qui lui permettent de passer de

⁴⁴⁸ Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, n° 13 362, 2-3 janvier 1898, s.p.

⁴⁴⁹ Auguste Germain, *op. cit.*

la pratique picturale traditionnelle à la création de décors à transformations. Sa virtuosité technique le pousse même à multiplier les effets pour se démarquer des autres cabarets. Si les variations subtiles de couleurs qu'il obtient sont appréciables en soi, le texte et la musique de collaborateurs réputés viennent renforcer le caractère artistique de ce qui pourrait sembler n'être qu'une simple séance de lanterne magique.

La publicité de l'établissement attire régulièrement l'attention des spectateurs sur le travail de Frey, en mettant au premier rang des attractions les décors à transformations qui sont annoncés comme la « vraie spécialité de la Boîte à Musique⁴⁵⁰ ». On affiche aussi la volonté de présenter un spectacle artistique raffiné, distinct de la production des autres cabarets montmartrois de par la notoriété de ses auteurs, la morale de ses histoires et, bien sûr, la beauté de ses ombres, dont on n'hésite pas à faire la promotion en les qualifiant de « genre tout nouveau⁴⁵¹ ». N'oublions pas que Frey perpétue la tradition chatnoiresque avec les différents numéros qu'il met au programme, mais notons qu'il essaie aussi de faire du décor à transformations un spectacle qui se suffit à lui-même. Pendant son existence de courte durée, la Boîte à Musique attire rapidement des personnalités de la vie artistique parisienne telles que Jules Claretie, Anatole France, Jeanne Granier, Paul Hervieu et Henri Lavedan⁴⁵². En mai 1898, le nom du cabaret disparaît des programmes des

⁴⁵⁰ S.a., « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, n° 41, 10 février 1898, p. 5.

⁴⁵¹ S.a., « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, n° 120, 30 avril 1897, p. 4.

⁴⁵² Nicolet, « Courrier des spectacles », *Le Gaulois*, n° 5606, 12 mars 1897, p. 3.

journaux, mais Frey n'abandonne pas pour autant la pratique des ombres. On le retrouve en effet dans les mois qui suivent à la Salle Mustel, où il donne des représentations de la pièce d'ombres *Au Pays breton*⁴⁵³ de René Delbost, avec une musique d'Alphonse Mustel jouée sur un harmonium⁴⁵⁴. Son travail de lanterniste n'est pas sans se faire remarquer par des entrepreneurs de spectacles, puisque Frey collabore à la création du ballet *La Fontaine des fées* au Théâtre Marigny en 1899⁴⁵⁵. C'est aussi son activité dans les cabarets de Montmartre qui l'amène finalement à faire la rencontre du journaliste Georges Bourdon, rencontre qui s'avérera déterminante pour la pérennisation des techniques de la lanterne magique au théâtre⁴⁵⁶. Si Frey a déjà réalisé ponctuellement des projections pour des spectacles de scène, il va pouvoir désormais songer à élaborer un dispositif spécialement adapté à la mise en scène théâtrale.

2. Une foire aux dispositifs mixtes

Son œuvre de lanterniste dans le milieu du théâtre d'ombres conduit Frey jusqu'à ce lieu d'expérimentation et de célébration des dispositifs mixtes qu'est l'Exposition universelle de 1900 à Paris. Il faut rappeler que les grandes

⁴⁵³ René Delbost, *Au Pays breton*, manuscrit, 1899, Archives nationales, F¹⁸ 1463.

⁴⁵⁴ Lélío, « Musique », *La Plume*, n° 236, 15 février 1899, p. 124.

⁴⁵⁵ *Théâtre Marigny*, programme, s.d., Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, 8-RO-15736.

⁴⁵⁶ Georges Bourdon, « Comment naquit en 1900 le décor par la projection. Quelques souvenirs sur le peintre Eugène Frey », *Comœdia*, n° 7641, 10 janvier 1934, p. 1-3.

expositions internationales représentent à la fin du siècle de véritables *foires aux attractions* pour les entrepreneurs de spectacles en quête de nouveautés. C'est en effet là que l'on exhibe de façon spectaculaire – que l'on *met en scène* même déjà – des inventions électriques bientôt récupérées par les hommes de théâtre, en particulier par les directeurs qui montent des pièces à grand spectacle. Les « fontaines lumineuses⁴⁵⁷ » de la mise en scène de la reprise de *Peau d'âne* au Châtelet en 1890 ont ainsi d'abord été une « invention-attraction » fameuse à l'Exposition de 1889. Ces jets d'eau éclairés par des effets changeants de lumière électrique constituent bien un spectacle à part entière, que l'on apprécie en 1900 de la même façon que les projections du cinématographe géant Lumière : « Le programme était celui de chaque dimanche, c'est-à-dire les si connues illuminations des berges de la Seine et des palais, les traditionnelles fontaines lumineuses, et les séances du cinématographe de la Salle des Fêtes⁴⁵⁸. » Si le cinématographe se retrouve au sein d'un tel « programme », c'est que les projections de dimensions gigantesques données dans la Galerie des Machines sont perçues comme une attraction lumineuse au même titre que les technologies électriques avoisinantes. Comme l'explique Emmanuelle Toulet, les films de l'Exposition de 1900 n'ont en fait un intérêt artistique que lorsqu'ils font partie de spectacles hybrides basés sur des pratiques culturelles déjà hautement légitimées telles que la poésie : « Les films de paysages accompagnés de

⁴⁵⁷ Auguste Vitu, « Premières représentations », *Le Figaro*, n° 291, 18 octobre 1890, p. 3.

⁴⁵⁸ Georges Blavet, « Courrier de l'Exposition », *Gil Blas*, n° 7559, 30 juillet 1900, s.p.

poésies sont alors considérés comme une des formes les plus artistiques du spectacle cinématographique, plus prisé [*sic*] que les ébauches de fiction par un public en quête d'impressions esthétiques⁴⁵⁹. »

2.1. Une expérimentation à l'Exposition universelle

C'est la participation de Frey à l'Exposition universelle qui le conduit à mettre au point ce à quoi il se dévouera entièrement jusqu'à la fin de sa vie, la technique des décors lumineux. Il expérimente en effet cette technique au Palais de la Danse⁴⁶⁰, un théâtre construit sur la rue de Paris, à proximité du Grand Guignol, de la Roulotte et du Théâtre Loïe Fuller, mais aussi de la Maison du Rire où l'on reprend le répertoire du Chat Noir⁴⁶¹. Le journaliste Georges Bourdon, qui a partagé la concession de ce théâtre avec l'architecte Lemarié, rapporte qu'il a fait appel à Frey pour résoudre le problème des changements de décors que pose la représentation de deux ballets luxueux sur une scène aux dimensions réduites⁴⁶². Alors que les décors de *L'Heure du berger* ont été traditionnellement réalisés en toiles peintes pour être stockés sur scène, ceux de *Terpsichore* sont projetés par Frey depuis le lointain sur un rideau de fond qui est rendu transparent par un simple mouillage préalable.

⁴⁵⁹ Emmanuelle Toulet, « Le cinéma à l'Exposition universelle de 1900 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 33, avril-juin 1986, p. 202.

⁴⁶⁰ René Maizeroy, « Le Palais de la Danse », *Le Théâtre*, n° 40, août 1900, p. 3-22.

⁴⁶¹ Alfred Picard, *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapport général administratif et technique*, t. 7, Paris, Imprimerie nationale, 1903, p. 233-234.

⁴⁶² Georges Bourdon, « Un essai de décoration nouvelle », *L'Art du théâtre*, n° 7, août 1901, p. 162-166.

L'idée d'avoir recours aux projections est suscitée par les contraintes techniques imposées par le lieu de représentation, ainsi que par les préoccupations esthétiques des concessionnaires du Palais de la Danse qui souhaitent charmer leurs spectateurs. Le ballet *Terpsichore* d'Adolphe Thalasso se compose en effet d'une série de tableaux autonomes, chacun présentant une danse folklorique annoncée par l'interprétation des premières mesures d'un hymne national et par l'apparition d'un décor typique du pays représenté. Il n'est pas étonnant de constater que l'ordre des tableaux a changé entre le dépôt du manuscrit⁴⁶³ et la publication du programme⁴⁶⁴, parce que chaque danse constitue une attraction en soi qui peut être indifféremment déplacée dans l'organisation temporelle du spectacle. Le processus de création que Frey met en place pour réaliser les projections des décors de ces danses demande à la fois des talents de peintre, de photographe et de lanterniste :

M. Frey établit d'abord au lavis les maquettes des décors sur un format de quarante centimètres sur cinquante environ. Puis il les photographia et obtint ainsi des clichés de 9 X 12. Le plus difficile restait à faire : les peindre, leur donner les tons nécessaires, avec assez de délicatesse, de sûreté, de précision et de minutie, pour qu'ils pussent subir un grossissement de *trois mille deux cents fois* environ. Travail de miniature et d'adresse extrême, – car la moindre faute, avec cet agrandissement formidable, se fût traduite par une tache énorme, – et qu'il réussit à merveille. Un double verre fut appliqué sur le cliché ainsi obtenu : il ne restait plus qu'à

⁴⁶³ Adolphe Thalasso, *Terpsichore*, manuscrit, 1900, Archives nationales, F¹⁸ 1332.

⁴⁶⁴ *Palais de la danse*, programme, s.d., Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, 4-RT-12713.

le glisser dans l'objectif⁴⁶⁵.

La substitution des toiles peintes par des images projetées dans le ballet *Terpsichore* soulève néanmoins de nouvelles difficultés techniques. Les lanternes de projection doivent d'abord être fermement stabilisées sur un praticable, avec assez de recul pour que les images recouvrent la surface du rideau de fond. L'éclairage scénique traditionnel doit surtout être modifié dans son organisation, afin que les lumières de la rampe, des herses et des portants, qui restent allumées pendant le spectacle, ne croisent pas celles des lanternes de projection. Frey se sert d'ailleurs d'un nouvel appareil triple avec des objectifs à grand angle conçu spécialement à cette occasion par la maison Clément et Gilmer. La combinaison de trois lanternes magiques lui permet d'utiliser les obturateurs pour réaliser les changements à vue d'un tableau à l'autre, ainsi que les transformations d'un décor. L'effet de fondu de la lanterne magique et le changement à vue du théâtre ne sont donc dans ce dispositif plus qu'une seule et même chose, les procédés des lanternistes venant efficacement remplacer ceux des machinistes. Les décorateurs Orazi et Moisson se sont chargés de concevoir la toile peinte, les châssis et les fermes du décor de palais sur lequel s'ouvre et s'achève la représentation. Frey a quant à lui préparé les images de paysages qui sont intégrées à ces éléments de décoration une fois la toile peinte enlevée pendant le reste du spectacle. Au tableau de l'Italie par

⁴⁶⁵ Georges Bourdon, « Un essai de décoration nouvelle », *op. cit.*, p. 163.

exemple, une troupe d'Arlequins, de Pierrots et de Colombines exécute des danses devant un décor à transformations de la baie de Naples, avec des effets de soleil, de crépuscule, de lune, de nuages et d'éruption. Les autres aspects scéniques ont du reste été tout aussi soignés, car les danses sont réglées par Mariquita et les costumes sont fabriqués par la maison Landolff.

La réussite technique des projections de *Terpsichore* incite Frey à étendre l'application d'un dispositif qui avait été initialement utilisé de façon expérimentale. Il dépose en effet le 15 novembre 1901, par l'intermédiaire du cabinet Armengaud Aîné, une première demande de brevet d'invention pour un *Appareil à projections spécialement destiné aux grandes projections et à l'obtention des décors de théâtre par projections*. En dehors du titre de l'invention, il n'est curieusement nulle part fait mention de l'exploitation spécifiquement théâtrale du procédé, celui-ci étant présenté comme le moyen de « réaliser les projections et les effets de décoration artistique les plus divers⁴⁶⁶ ». Ce que le mémoire descriptif révèle par contre plus précisément, c'est le *modus operandi* de Frey pour la manipulation de l'appareil. Le processus de projection d'un décor à transformations avec trois lanternes superposées y est ainsi décomposé dans toutes ses phases. Quelques jours après le dépôt de cette demande, le 22 novembre, Frey remplit les démarches pour obtenir un second brevet d'invention, celui d'un dispositif qui combine la

⁴⁶⁶ Hugues Eugène Frey, *Appareil à projections spécialement destiné aux grandes projections et à l'obtention des décors de théâtre par projections*, brevet d'invention, n° 315 957, 15 novembre 1901, Institut national de la propriété industrielle, microfilm n° 5166.

lanterne magique telle qu'il l'a précédemment décrite à un appareil cinématographique : « cinématographe, biographe, etc⁴⁶⁷... » Comme Émile Reynaud avec le Théâtre optique⁴⁶⁸, Frey souhaite séparer dans son dispositif les images des décors et celles des personnages pour les réunir seulement par le truchement de la projection, ce qui facilite notamment le travail de coloriage en amont. Il précise cependant cette fois qu'il destine ce type de projections spécialement aux théâtres à grand spectacle. Si Frey est enfin au courant des possibilités du cinématographe (il évoque un effet d'apparition « avec une mise au point volontairement imparfaite⁴⁶⁹ »), il est difficile de savoir s'il s'en est effectivement servi pendant sa carrière, car il préférera utiliser, comme nous allons le voir maintenant, une technique bien différente.

2.2. Une convention à l'Opéra de Monte-Carlo

Le papier à lettre de la correspondance de travail de Frey des années 1930 porte encore la marque de cette manifestation de prestige qu'a été l'Exposition universelle⁴⁷⁰. Cela lui permet en même temps de rappeler qu'il

⁴⁶⁷ Hugues Eugène Frey, *Procédé de projections par l'emploi simultané et combiné d'un appareil à projections, projetant un paysage ou un décor en couleurs avec ou sans changement d'effets, et d'un cinématographe ou autre appareil similaire projetant des personnages animés dans ledit paysage ou décor*, brevet d'invention, n° 316 157, 22 novembre 1901, Institut national de la propriété industrielle, microfilm n° 5170.

⁴⁶⁸ Voir G. T., « Le théâtre optique de M. Reynaud », *La Nature*, n° 999, 23 juillet 1892, p. 127-128.

⁴⁶⁹ Hugues Eugène Frey, *Procédé de projections par l'emploi simultané et combiné d'un appareil à projections, projetant un paysage ou un décor en couleurs avec ou sans changement d'effets, et d'un cinématographe ou autre appareil similaire projetant des personnages animés dans ledit paysage ou décor*, *op. cit.*

⁴⁷⁰ Voir le fonds Eugène Frey conservé au Nouveau Musée National de Monaco.

revendique la priorité de l'utilisation de la technique des décors lumineux. Frey se souvient toutefois de sa participation à l'Exposition universelle comme de la première démonstration précaire d'une technique qu'il n'aura de cesse de perfectionner par la suite. Engagé à partir de 1904 à l'Opéra de Monte-Carlo, c'est là qu'il apporte des modifications importantes à son dispositif pour réussir à théâtraliser les projections de lanterne magique, c'est-à-dire à les adapter aux normes du spectacle lyrique, à en faire même une nouvelle convention de la mise en scène, sans quoi elles auraient gardé leur statut d'attraction lumineuse. La conférence qu'il donne en 1925 dans son pays d'origine fait le point sur la technique et l'esthétique des décors lumineux auxquelles il est parvenu à force de recherches, mais aussi grâce au soutien de Gunsbourg à Monaco. En augmentant le nombre de lanternes de projection, Frey a complexifié son dispositif de projection, dont la manipulation est devenue plus délicate, mais il a ainsi introduit des nuances dans les changements qui s'opèrent sur le rideau de fond, pour retrouver les transformations si nuancées qui avaient fait son succès à la Boîte à Musique : « dans les décors lumineux rien n'est inerte, tout est variation et mouvement : coloris, luminosité, formes même⁴⁷¹ ». Il se sert en plus d'autres lanternes spéciales qui permettent de projeter des disques en carton incrustés de morceaux de verre, pour représenter des personnages et des animaux en mouvement, comme ceux de la course à l'abîme dans *La Damnation de Faust* de Berlioz en 1907, par exemple (fig. 11). Dans son livre

⁴⁷¹ Eugène Frey, *La technique des décors lumineux*, *op. cit.*, p. 11.

sur l'éclairage publié en 1925, Lucien Fournier en décrit le fonctionnement en reprenant presque mot pour mot les explications de Frey :

D'autres projecteurs indépendants réalisent les projections animées obtenues d'une manière très différente des procédés cinématographiques. Un disque en verre est divisé en quinze secteurs portant chacun, à la périphérie, une vue d'un être animé (personnage ou animal). Si nous supposons, par exemple, qu'un temps de galop d'un cheval soit décomposé en 15 mouvements, chacun de ces 15 mouvements figurera sur chacun des 15 secteurs du disque ; une révolution de ce disque permettra donc de reconstituer le galop et une suite de révolutions réalisera l'apparition d'un cheval courant au galop⁴⁷².

Contrairement à ce qu'il avait prévu dans sa demande de brevet d'invention du 22 novembre 1901, Frey adopte une technique d'*animation* des images projetées qui reste ancrée dans le domaine des jouets optiques. Les possibilités de développement d'une histoire par l'entremise d'un disque sont du coup forcément limitées par le dispositif lui-même. Comme Nicolas Dulac et André Gaudreault l'ont clairement exposé au sujet du phénakistiscope⁴⁷³, les images disposées sur le pourtour d'un disque n'ont pas de début ni de fin, mais se suivent pour représenter une seule et unique action qui se répète en boucle, soit une attraction qui « tourne en rond ». Le résultat serait donc « a-narratif⁴⁷⁴ » si les projections n'étaient intégrées à un spectacle plus important,

⁴⁷² Lucien Fournier, *op. cit.*, p. 148.

⁴⁷³ Nicolas Dulac et André Gaudreault, « La circularité et la répétitivité au cœur de l'attraction : les jouets optiques et l'émergence d'une nouvelle série culturelle », 1895, no 50, décembre 2006, p. 29-52.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 32.

qui s'articule bien pour sa part autour d'une histoire, comme celle de *La Damnation de Faust*. Les lanternes spéciales que Frey utilise sont justement mobiles pour faire passer les images projetées du hors-scène à la scène et donner ainsi à l'action les limites nettes d'un début et d'une fin. L'effet n'en est pas moins spectaculaire, car la vision des personnages qui apparaissent et s'animent sur le rideau de fond produit une forte impression sur les spectateurs. Des repères ont d'ailleurs été pris à l'avance pour que les images animées soient précisément synchronisées avec la musique : « C'est une véritable partition optique, qui doit être l'exact reflet synchronique de la partition musicale, surtout lorsqu'il [*sic*] s'agit d'un opéra ou d'un opéra-comique, – un ballet offrant beaucoup plus de latitude⁴⁷⁵. » Loin des cabarets artistiques parisiens, le dispositif des décors lumineux est donc mis au service des ambitions de Gunsbourg en matière de grand spectacle pour tenter de réaliser l'*œuvre d'art totale* souhaitée par Wagner⁴⁷⁶.

⁴⁷⁵ Eugène Frey, *La technique des décors lumineux*, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁷⁶ Voir Denis Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, CNRS, 1965, p. 56-59.



Figure 11 : Disque en carton incrusté de morceaux de verre réalisé par Frey pour *La Damnation de Faust* d'Hector Berlioz. Source : Nouveau Musée National de Monaco, 2009.5.3.

Pour continuer à gagner sa vie grâce à l'exploitation de son invention, Frey doit toutefois faire valoir à plusieurs reprises l'intérêt de sa technique sur le plan économique. Il met ainsi en avant la rentabilité des décors lumineux en montrant qu'ils peuvent être efficacement utilisés à la place de machinations compliquées, monumentales et, surtout, onéreuses. Il évoque justement les dépenses engendrées par la mise en scène de *La Walkyrie* lors de la création

parisienne de l'œuvre de Wagner en mai 1893⁴⁷⁷. Alors que la scène de la chevauchée des Walkyries avait été représentée au moyen de lanternes magiques à Bayreuth⁴⁷⁸, le régisseur général de l'Opéra de Paris, Alexandre Lapissida, avait coordonné la construction d'un immense praticable ressemblant à un « système de montagnes russes⁴⁷⁹ », sur lequel passaient des femmes en chair et en os montant des chevaux en bois. Un rideau de tulle servait à voiler ce praticable pour ne laisser voir que les figurantes vivement éclairées par derrière au moment de leur passage sur scène⁴⁸⁰. Des projections de lanterne magique étaient déjà bien utilisées, mais seulement pour représenter les nuages qui défilaient sur ce rideau⁴⁸¹. Frey prône au contraire l'abandon d'une machinerie traditionnelle coûteuse pour réaliser au moyen des images projetées toute la scène de la chevauchée. *L'immatérialité* des projections, c'est-à-dire leur caractère intangible, impalpable, est selon lui plus propre à créer l'illusion scénique appelée par les spectacles wagnériens. Moindrot parle ainsi d'« illusion virtuelle⁴⁸² » pour désigner les effets que produisent les technologies électriques utilisées par Frey au théâtre. La pérennité de son dispositif à l'Opéra de Monte-Carlo prouve du reste que la qualité des projections ne peut être tenue pour responsable des résistances qu'il

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁷⁸ Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les annales du théâtre et de la musique*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1894, p. 12-13.

⁴⁷⁹ Richard O'Monroy, « La soirée parisienne », *Gil Blas*, n° 4926, 14 mai 1893, p. 3.

⁴⁸⁰ G. Mareschal, « La science au théâtre », *La Nature*, n° 1047, 24 juin 1893, p. 49-50.

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² Isabelle Moindrot, « La fabrique du fantastique sur la scène de l'Opéra de Paris au XIX^e siècle : truquages, effets, techniques spectaculaires », *op. cit.*, p. 218.

rencontre dans d'autres théâtres au début du siècle.

3. Acceptations et résistances du milieu

Même si les images projetées sur scène peuvent procurer des avantages économiques aux entrepreneurs de spectacles, Frey doit faire face à des réactions d'inquiétude, d'opposition, voire de franche hostilité. En essayant d'exploiter plus largement sa technique dans les théâtres, il se trouve en effet confronté à une « résistance médiatique », selon la définition que Larrue a donnée de ce concept : « La résistance est toujours le fait du milieu – constitué d'hommes et de femmes – où opère le média, elle relève de représentations, elle est le produit d'un discours et ce discours n'est pas nécessairement en phase avec la réalité, il peut la déformer, la taire ou la transformer⁴⁸³. » Les décors lumineux représentent d'abord une menace pour les artisans du spectacle, qui voient d'un mauvais œil cette nouvelle technologie capable de bouleverser un *système conventionnel* de méthodes et de règles de création. Pourtant partisans de technologies qui étaient considérées, il n'y a pas si longtemps encore, comme des éléments exogènes par les gens de théâtre, les électriciens eux-mêmes se montrent réticents à collaborer avec Frey : « Tout le monde, au Palais de la Danse, était hostile, depuis le chef électricien jusqu'au chef machiniste⁴⁸⁴. » Lors de sa conférence, Frey ne cache d'ailleurs pas les

⁴⁸³ Jean-Marc Larrue, « Le son reproduit et la scène : cas de résistance médiatique », *op. cit.*, p. 56.

⁴⁸⁴ Georges Price, « La décoration lumineuse au théâtre », *Gil Blas*, n° 10 130, 17 juillet 1907,

nombreux conflits relationnels qu'a suscité sa présence parmi les membres du personnel des théâtres : « [D]ans son fort intérieur [*sic*], je suis convaincu que chacun m'envoie aux cinq cents diables, car en ma qualité de novateur, j'apporte une perturbation aux douces habitudes d'une routine des plus invétérées⁴⁸⁵. » C'est ensuite dans le discours prescriptif des critiques que se manifeste une résistance à l'encontre d'une technique jugée trop populaire. Les commentaires négatifs relèvent en fait pour une bonne part d'une *conception essentialiste*⁴⁸⁶, selon laquelle l'introduction de nouvelles technologies sur scène n'est pas acceptable, dans la mesure où elle remet en cause ce que l'on pensait être les fondements du théâtre lyrique ou dramatique⁴⁸⁷. Ce n'est donc pas un hasard si ce sont les frères Isola, connus pour leur gestion des grands music-halls parisiens, qui, à la suite d'un essai à l'Opéra de Paris, vont s'approprier le dispositif de projection de Frey à la Gaîté.

3.1. La picturalité des images projetées

Le défi que doit relever Frey lorsqu'il est chargé d'introduire les décors lumineux à l'Opéra de Paris en 1907 est non seulement technique, car les dimensions de la scène sont colossales, mais aussi esthétique, car les attentes des critiques sont particulièrement élevées. On fait certes depuis longtemps des

s.p.

⁴⁸⁵ Eugène Frey, *La technique des décors lumineux*, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁸⁶ Sur cette conception, voir Jean-Marc Larrue, « Le son reproduit et la scène : cas de résistance médiatique », *op. cit.*, p. 53-9

⁴⁸⁷ Les technologies électriques ont fait l'objet de critiques semblables au fur et à mesure de leur installation au théâtre.

projections de lanterne magique dans des œuvres lyriques représentées à l'Opéra⁴⁸⁸, mais le système développé par Frey pour remplacer les toiles de fond par des images projetées n'y a pas été utilisé avant cette date. Le luxe des décors s'impose d'autant plus qu'il s'agit de la création d'un ballet-féerie d'Henri Maréchal et G. Vanara intitulé *Le Lac des aulnes* sur laquelle va prendre fin la direction de Pedro Gailhard. Dans une lettre publiée par *Le Figaro* en septembre, Frey rappelle sa méthode dans un exposé très proche des descriptions qui ont déjà été faites depuis l'Exposition universelle, mais qui montre les modifications qu'il a apportées entre-temps à son dispositif, notamment l'ajout de lanternes, l'agrandissement des projections et, même s'il ne nomme pas le procédé, l'utilisation de disques pour les personnages en mouvement⁴⁸⁹. Bien qu'il se soit initialement fait connaître du public parisien par ses activités dans le théâtre d'ombres, auxquelles il ne fait ici plus allusion, Frey profite de cette tribune pour dresser un historique de l'invention qui lui a déjà permis de projeter des décors dans des opéras tels que *Mefistofele* d'Arrigo Boito, *Le Roi de Lahore* de Jules Massenet et *Le Timbre d'argent* de Camille Saint-Saëns. En novembre, Maréchal insiste pour sa part dans *La Presse* sur la nouveauté de la technique, en ne cachant pas qu'il compte beaucoup sur cette innovation pour fournir un décor brillant à sa musique⁴⁹⁰.

⁴⁸⁸ Voir par exemple Patrick Gillis, « Genèse d'*Esclarmonde* » *L'Avant-scène opéra*, n° 148, septembre-octobre 1992, p. 22-33. Je remercie Mathias Auclair de m'avoir signalé cette référence.

⁴⁸⁹ Eugène Frey cité dans Serge Basset, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, n° 253, 10 septembre 1907, p. 4-5.

⁴⁹⁰ Henri Maréchal cité dans H.-M. de Saint-Georges, « Avant-premières », *La Presse*, n° 5649, 26 novembre 1907, p. 2.

On peut suivre à la répétition générale du 25 novembre le soiriste de *Comædia* qui rencontre justement Frey dans les coulisses de l'Opéra :

Le binocle de M. Frey s'agite sur un nez que fronce un petit rictus de modestie. La barbe blonde, très aiguisée, en fait autant, tandis que le doigt tendu du décorateur lumineux m'indique une manière d'échafaud moyen âge très haut perché et sur le sommet duquel sont braqués trois appareils à projections.

Grimpons. M. Frey me donne, là-haut, l'explication que quête mon regard :

– C'est bien simple : Au début du deuxième acte, une toile blanche est tendue entre cet appareil et les arrière-plans de la scène. Exactement comme s'il s'agissait d'une séance cinématographique, je projette sur cet écran trois paysages successifs : une forêt, un manoir au-dessus duquel éclate un orage, et un étang dans une clairière. Le tout en couleurs. Tenez, voici mes plaques.

Et M. Frey me tend un minuscule châssis dans lequel est fixé [*sic*] une plaque photographique 9x12, c'est-à-dire de la dimension d'une grande carte de visite.

La projection faite à quinze mètres grossit quatorze mille fois la carte de visite en question.

Voilà comment, sans qu'on baisse le rideau, le public assiste à trois transformations successives de décor⁴⁹¹.

La comparaison avec une séance de cinématographe est assez ambiguë, d'abord parce que les projections sont effectuées par transparence sur le rideau de fond et parce que l'éclairage de scène reste allumé pendant la représentation. Il est vrai que des projections de films se font à cette époque par derrière ou avec les lumières allumées dans certains établissements parisiens, mais ces pratiques sont toutefois loin d'être dominantes⁴⁹². Les décors

⁴⁹¹ G. Davin de Champclos, « La soirée », *Comædia*, n° 57, 26 novembre 1907, p. 3.

⁴⁹² Voir Jean-Jacques Meusy, *Paris-palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris, CNRS Éditions, 1995.

lumineux projetés à l'Opéra s'apparentent surtout plus à des vues de lanterne magique peintes à la main qu'à des vues cinématographiques tournées en extérieur. Le processus de reproduction photographique ne sert qu'à réduire les peintures aux dimensions de plaques de verre qui pourront ensuite être insérées dans les lanternes de projection. La méthode picturale adoptée par Frey semble de toute façon être la plus conforme aux conventions du spectacle féerique, car il faut que les images projetées s'harmonisent avec les éléments de décoration fabriqués de façon traditionnelle⁴⁹³. Les photographies publiées dans la revue *Le Théâtre* montrent des décors de vallée, de forêt et de lac particulièrement détaillés, qui s'accordent bien avec le style des châssis d'arbres aux innombrables découpures qu'on utilise en général à l'Opéra, au Châtelet et à la Porte Saint-Martin⁴⁹⁴. La *picturalité* des décors lumineux de Frey rend donc possible la théâtralisation des projections de lanterne magique. Le mélange des genres du ballet et de la féerie s'opère bien au deuxième tableau du *Lac des aulnes*, puisqu'on assiste à la convergence des pratiques de la danse, de la décoration et de la projection à ce moment du spectacle. Un divertissement est ainsi exécuté sur des bandes d'eau praticables qui reflètent les pas de Meunier, Trouhanowa et Zambelli, ainsi que les images projetées par Frey.

Maréchal n'a pas caché que le scénario du ballet-féerie n'a que peu d'importance à côté des décors lumineux : « C'est dans cette nouveauté que va

⁴⁹³ Sur les méthodes des décorateurs, voir Denis Bablet, *op. cit.*

⁴⁹⁴ Aspertini, « Les décors lumineux d'Eugène Frey », *Le Théâtre*, n° 216, décembre 1907, p. 14-17.

résider, je vous assure, tout l'intérêt du *Lac des Aulnes*⁴⁹⁵. » L'intégration des projections est pourtant loin d'être parfaitement réussie, si l'on se fie au critique musical Pierre Lalo qui, en plus d'en avoir trouvé l'aspect « trop "lanterne magique" », a remarqué une « disparate essentielle » à ce dispositif qui rejette dans l'ombre les autres éléments scéniques⁴⁹⁶. L'expression « lanterne magique » est, bien sûr, employée ici dans un sens péjoratif, car Laurent Mannoni a bien signalé qu'elle a été délaissée à cette époque au profit d'autres appellations comme « lanterne de projection »⁴⁹⁷. Ce qui est mis en cause, c'est une technique évoquant un spectacle ancien, populaire et naïf qui n'a, selon Lalo, pas sa place à l'Opéra. C'est aussi un problème d'incompatibilité technique, puisque les pratiques de la projection et de la mise en scène ne peuvent d'après lui pas coexister. Les conditions d'éclairage requises par l'une seraient inconciliables avec celles imposées par l'autre. Cela n'empêche cependant pas Catulle Mendès de constater « l'heureux effet des projections électriques⁴⁹⁸ », ni Gabriel Fauré de se laisser emporter par « l'émerveillement des tableaux où l'art inventif de M. Frey se manifeste de façon si prestigieuse⁴⁹⁹ ». D'autres soulignent encore l'apport artistique que constitue l'introduction des projections, en mettant en avant les nouvelles

⁴⁹⁵ Henri Maréchal cité dans H.-M. de Saint-Georges, « Avant-premières », *La Presse*, n° 5649, 26 novembre 1907, p. 2.

⁴⁹⁶ Pierre Lalo, « La musique », *Le Temps*, n° 16 963, 3 décembre 1907, s.p.

⁴⁹⁷ Laurent Mannoni, « Lanterne magique : l'art trompeur de la transparence », dans Jean-Michel Bouhours (dir.), *Acte 2 du Nouveau Musée National de Monaco. Lumière, transparence, opacité*, Milan/Monaco, Skira/Nouveau Musée National de Monaco, 2006, p. 64.

⁴⁹⁸ Catulle Mendès, « Premières représentations », *Le Journal*, n° 5535, 26 novembre 1907, p. 5.

⁴⁹⁹ Gabriel Fauré, « Les théâtres », *Le Figaro*, n° 330, 26 novembre 1907, p. 4.

possibilités de représentation qui s'offrent au metteur en scène, notamment pour la réalisation d'effets de lumière poétiques et de gradations subtiles de couleurs. Malgré ces réactions favorables à l'emploi des projections, Frey ne reviendra à l'Opéra de Paris qu'à de rares occasions, mais d'autres directeurs attirés par son travail vont faire appel à lui.

3.2. Le complexe des origines populaires

Une autre collaboration marquante s'engage ensuite avec les directeurs du Théâtre Lyrique Municipal de la Gaîté, les célèbres frères Émile et Vincent Isola. Ceux qui s'étaient fait connaître par leurs séances de prestidigitation au Théâtre des Capucines avaient déjà fait leurs preuves dans le domaine de l'administration de salles de spectacle, en dirigeant pendant plusieurs années Parisiana, l'Olympia et les Folies-Bergère⁵⁰⁰. Ils ont aussi manifesté très tôt de l'intérêt pour les techniques de projection, notamment pour le cinématographe, d'abord avec l'Isolatographe dont ils se servent au Théâtre des Capucines dès 1896⁵⁰¹, puis avec d'autres appareils installés dans leurs salles, pour les séances de « Cinéma-théâtre » à l'Olympia, par exemple⁵⁰². Ils ont en même temps collaboré avec nul autre que Georges Méliès pour la création d'une revue aux

⁵⁰⁰ On relève dans les programmes du Théâtre Lyrique Municipal de la Gaîté conservés à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris les informations suivantes : « Après avoir donné pendant sept ans des représentations au Théâtre des Capucines, ils devinrent directeurs de Parisiana et ensuite de l'Olympia ; puis, en 1901, ils se rendirent acquéreurs des Folies-Bergère. »

⁵⁰¹ Jean-Jacques Meusy, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁰² *Olympia Théâtre*, programme, 18 juillet 1903, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Association de la Régie Théâtrale, 4-PRO-0027.

Folies-Bergère en 1904⁵⁰³. Les frères Isola s'éloignent toutefois du milieu du music-hall par la suite, en déposant en 1906 leur candidature à la direction de l'Opéra de Paris, qu'ils n'obtiendront pas, et en inaugurant en 1908 le Théâtre Lyrique Municipal de la Gaîté, où ils souhaitent populariser des œuvres lyriques d'habitude réservées à une élite⁵⁰⁴. En tant que chercheurs inlassables d'attractions, ils ont pu facilement avoir connaissance du travail de Frey, qui a d'ailleurs présenté au début du siècle un spectacle intitulé *Kalythéa* au Casino de Paris⁵⁰⁵. Frey a démontré à cette occasion que ses projections de lanterne magique, agrémentées de danses et de musiques, peuvent être profitablement exploitées comme un numéro de music-hall : « [N]ous avons eu, sous le nom de Kalythéa, une série de merveilleuses projections animées, dues à M. E. Frey, qui s'est fait une véritable renommée en ce genre, musique pittoresque de M. Léo Pouget⁵⁰⁶. » Dès octobre 1909, les frères Isola font savoir dans la presse que l'opéra de Jean Nougès *Quo Vadis ?* sera monté au Théâtre Lyrique Municipal de la Gaîté avec des décors lumineux de Frey⁵⁰⁷. Bien que le tableau des « Jardins de Pétrone » soit aussi exécuté grâce à cette technique, c'est surtout celui de « L'Incendie de Rome » qui va frapper les commentateurs :

⁵⁰³ Voir chapitre 5.

⁵⁰⁴ Voir Pierre Andrieu, *Souvenirs des frères Isola. Cinquante ans de vie parisienne*, Paris, Flammarion, 1943.

⁵⁰⁵ *Casino de Paris*, programme, s.d., Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, 8-RO-18094.

⁵⁰⁶ Un M. du b., « Spectacles & concerts », *Le Figaro*, n° 93, 3 avril 1902, p. 5.

⁵⁰⁷ Jacques Bousquet, « À la Gaîté-Lyrique », *Comœdia illustré*, n° 1, 1^{er} octobre 1909, p. 14-15.

J'ai pu voir comment est obtenu l'incendie de Rome dans *Quo Vadis* ? Il y a sept appareils qui fonctionnent simultanément, projetant chacun une phase de l'incendie : ces phases sont peintes par M. Frey sur de petits tableaux de verre qui ont neuf centimètres sur douze ; on comprend quelle perfection de mécanisme, quel soin de mise en œuvre il faut à tous les rouages pour produire les mouvements amplifiés qui donneront l'illusion au spectateur. Or, pour l'incendie de Rome l'illusion est absolue, l'impression est terrifiante, le succès est total⁵⁰⁸.

Arthur Pougin rend compte lui aussi de l'impression d'effroi que lui a causée la vision des flammes s'élevant progressivement à l'horizon, tandis que la foule des romains pris de panique se précipite aux portes du palais de Néron : « Cris, tumulte, fureur, émotion indescriptible⁵⁰⁹. » Même résolument intégrés à des œuvres lyriques considérées comme des formes artistiques plus nobles que la féerie, les décors lumineux servent à réaliser des effets sensationnels qui rappellent leur statut d'attraction de music-hall. Comme Robert Brussel⁵¹⁰, Reynaldo Hahn⁵¹¹ et Adolphe Jullien⁵¹², Pougin juge que la musique de Jean Nougès n'est pas exempte de défauts, mais il souligne la qualité de la mise en scène du spectacle, dont la variété des épisodes lui fait d'ailleurs penser à « une sorte de cinématographe⁵¹³ ». Le travail de Frey est mis en valeur aussi bien par les critiques que par les réclames de

⁵⁰⁸ Louis Schneider, « La mise en scène et les décors », *Comœdia*, n° 789, 27 novembre 1909, p. 2.

⁵⁰⁹ Arthur Pougin, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, n° 49, 4 décembre 1909, p. 387.

⁵¹⁰ Robert Brussel, « Les théâtres », *Le Figaro*, n° 331, 27 novembre 1909, p. 5.

⁵¹¹ Reynaldo Hahn, « Premières représentations », *Le Journal*, n° 6272, 28 novembre 1909, p. 5.

⁵¹² Adolphe Jullien, « Revue musicale », *Journal des débats politiques et littéraires*, n° 330, 28 novembre 1909, p. 2.

⁵¹³ Arthur Pougin, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, n° 49, 4 décembre 1909, p. 386.

l'établissement, comme le montre une photographie de Gabriel Astruc, l'éditeur de la partition, avec, en arrière-plan, une affiche de *Quo Vadis ?* sur laquelle sont annoncés les décors lumineux⁵¹⁴. Le portrait de Frey figure même parmi les photographies du programme, alors que l'utilisation de son invention au théâtre est présentée un peu rapidement, dans l'historique du théâtre, comme étant due à une initiative des frères Isola : « C'est dans *Quo Vadis ?* que furent révélés les sensationnels décors lumineux de M. Eugène Frey⁵¹⁵. » Sa collaboration avec les directeurs du Théâtre Lyrique Municipal de la Gaîté ne s'arrête pas après les représentations de *Quo Vadis ?*, mais se prolonge au contraire avec les reprises d'autres œuvres lyriques comme *Orphée et Eurydice* de Gluck⁵¹⁶ et *L'Africaine* de Meyerbeer⁵¹⁷. Il y a donc une volonté de la part des frères Isola d'exploiter la technique des décors lumineux plus durablement qu'on ne l'a fait jusqu'alors à Paris.

⁵¹⁴ S.a., « Quo vadis ? (Où vas-tu ?) », *Le Théâtre illustré*, n° 4, s.d., s.p.

⁵¹⁵ *Théâtre Lyrique Municipal de la Gaîté*, programme, 8 mars 1910, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Association de la Régie Théâtrale, 8-PRO-0043.

⁵¹⁶ S.a., « Gaîté-Lyrique », *Comœdia*, n° 807, 15 décembre 1909, p. 3.

⁵¹⁷ *Théâtre Lyrique Municipal de la Gaîté*, programme, 27 février 1910, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Association de la Régie Théâtrale, 8-PRO-0043.



Figure 12 : Un décor lumineux projeté sur la scène de l'Opéra de Paris dans le conte de fées *Le Sortilège*. Source : Henri de Curzon, « *Le Sortilège* », *Le Théâtre*, n° 341, mars 1913, p. 6.

Frey est de retour à l'Opéra de Paris en janvier 1913 pour la création du conte de fées *Le Sortilège* sur un livret de Maurice Magre et une partition d'André Gailhard. Si l'on se fie à la légende des illustrations publiées dans *Le Théâtre*, les photographies de l'article consacré au spectacle montrent les décors lumineux tels qu'ils sont projetés sur scène à l'époque, notamment en présence des interprètes (fig. 12)⁵¹⁸. Ces décors lumineux trouvent certes encore leurs partisans, à l'instar du critique dramatique Louis Schneider, qui

⁵¹⁸ Henri de Curzon, « *Le Sortilège* », *Le Théâtre*, n° 341, mars 1913, p. 4-8.

approuve continuellement l'usage d'une technique qu'il considère comme une « invention remarquable⁵¹⁹ ». Ils pâtissent aussi toujours de préjugés en raison de leurs liens avec la culture populaire, en l'occurrence celle du « vieux procédé de la lanterne magique⁵²⁰ » selon la formulation d'un autre critique. On préfère ainsi perpétuer des trucs de machinerie bien rodés qui semblent appartenir en propre à l'art théâtral que d'introduire une technique dont le caractère spectaculaire rappelle des pratiques culturelles moins légitimées et estimées sur le plan artistique. D'autres technologies électriques, en particulier les fameuses lampes à incandescence, avaient d'abord été délibérément exploitées pour leur potentiel attractionnel, comme nous l'avons montré, puis étaient devenues, après un processus de normalisation, une composante indispensable du dispositif scénique. La *naturalisation* de la lumière électrique au théâtre ne semble cependant pas avoir emporté dans son sillage la technique des décors lumineux, qui reste, tout au moins à Paris (la situation, nous l'avons noté, est différente à l'Opéra de Monte-Carlo), à mi-chemin entre l'*effet spécial* et la *convention esthétique*. La picturalité des projections facilite leur intégration au sein de spectacles de scène très codifiés, mais la spectacularité de ces mêmes projections les empêche de se substituer complètement et définitivement à la traditionnelle toile de fond, qui persiste dans les opéras, les ballets et les féeries.

⁵¹⁹ Louis Schneider, « Musique », *Le Gaulois*, n° 12 891, 29 janvier 1913, p. 3. Voir aussi Louis Schneider, « La mise en scène et les décors », *Comædia*, n° 1947, 30 janvier 1913, p. 2.

⁵²⁰ René Benoist, « La mise en scène du “Sortilège” », *Les Annales politiques et littéraires*, n° 1546, 9 février 1913, p. 116.

Le côtoïement des techniques et l'illusion de progrès

La continuité de son travail inquiète finalement Frey, qui formule, dès les années 1920, le souhait de former « un ou des successeurs⁵²¹ », pour que sa technique ne disparaisse pas avec lui. Lucien Fournier exprime dans son livre l'angoisse de l'inventeur, en montrant que la perpétuation de cette technique dépend largement du savoir-faire d'un seul et même homme, savoir-faire dont la transmission n'est du coup pas assurée : « Des disciples oseront-ils continuer cette formidable tâche⁵²² ? » S'il a peiné à exploiter son dispositif dans la durée en dehors de l'Opéra de Monte-Carlo, Frey n'en a pas moins marqué de son empreinte les spectacles auxquels il a participé dans les théâtres parisiens, mais aussi à Bruxelles, à Londres et à Milan, en faisant des images projetées l'une des composantes de la mise en scène. Ses allées et venues entre le cabaret, le music-hall et l'opéra rappellent que les frontières qui délimitent les différents domaines des arts du spectacle sont plus floues et poreuses qu'on pourrait le croire. Alors qu'il a déjà travaillé sur de nombreuses œuvres prestigieuses, Frey contribue en 1909 à la revue *Vive Paris !* de Maurice Millot à l'Olympia⁵²³, établissement alors co-dirigé par Victor de Cottens, qui avait par ailleurs collaboré pendant plusieurs années, nous allons le voir au chapitre suivant, avec Georges Méliès. Il est ainsi difficile de classer les décors lumineux dans la catégorie des attractions populaires ou dans celle des spectacles artistiques

⁵²¹ Lettre d'Eugène Frey à l'Administrateur délégué de la Société anonyme des Bains de Mer, 24 mars 1923, Nouveau Musée National de Monaco, fonds Eugène Frey.

⁵²² Lucien Fournier, *op. cit.*, p. 150.

⁵²³ *Olympia Théâtre*, programme, s.d., Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, 8-RF-67012.

élitistes, car ils pourraient entrer dans les deux à la fois. Mathias Auclair nous apprend que Jacques Rouché pensera lui aussi à Frey quand il envisagera d'introduire des projections dans la mise en scène de *La Damnation de Faust*, mais le projet n'aboutira pas malgré un travail de préparation déjà bien avancé avec le peintre Étienne Ret⁵²⁴. C'est le décorateur hongrois Ernest Klausz qui réalisera ces projections et celles d'autres productions de l'Opéra de Paris dans les années 1930, en éclipsant un peu le travail que Frey avait accompli avant lui dans ce domaine⁵²⁵. Certains n'oublieront toutefois pas de rappeler qu'on avait vu dès 1900 dans un théâtre de l'Exposition universelle les décors lumineux de Frey faire l'admiration des visiteurs⁵²⁶.

En étudiant la carrière d'un praticien de la lanterne magique en particulier, notre objectif était avant tout de remettre en question la notion de « pré-cinéma » et les postulats qu'elle implique en général. Il fallait se demander si, pour reprendre encore une fois les mots de Michel Foucault, il ne s'agit pas en fait d'« un regroupement rétrospectif par lequel les sciences contemporaines se font illusion sur leur propre passé⁵²⁷ ». Cette notion, avec l'approche historiographique qui en a découlée (on a ainsi pris le « pré-cinéma » comme objet d'étude), sont en effet particulièrement chargées de

⁵²⁴ Lettre d'Étienne Ret à Jacques Rouché, 25 juillet 1929, Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque-musée de l'Opéra, Archives 20-756 (8).

⁵²⁵ Voir Mathias Auclair, « À la recherche d'un art total. Ernest Klausz à l'Opéra de Paris », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 37, 2011, p. 23-30.

⁵²⁶ Georges Bourdon, « Comment naquit en 1900 le décor par la projection. Quelques souvenirs sur le peintre Eugène Frey », *Comœdia*, n° 7641, 10 janvier 1934, p. 1-3.

⁵²⁷ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 48.

préjugés à l'égard des dispositifs de projection et, plus largement, à l'égard de la culture visuelle des XIX^e et XX^e siècles. Parler de « pré-cinéma » a notamment amené à définir une multitude de techniques par rapport au cinéma ou, plutôt, par rapport à une certaine idée que l'on s'est faite du cinéma, celle d'« une pratique momentanée et ponctuelle, et tenue illusoirement comme connaissance de l'objet cinéma⁵²⁸ », ainsi que l'explique Jean-Louis Comolli. Les techniques mises au service de l'illusion scénique, ce sont donc aussi des techniques qui ont donné aux historiens du cinéma l'*illusion conceptuelle* d'un progrès linéaire. Or, l'exemple de la technique développée par Frey contredit toutes les idées reçues accompagnant généralement la notion de « pré-cinéma ». Mis au point vers 1900, le dispositif des décors lumineux prolonge la pratique de la lanterne magique au théâtre parallèlement à celle du cinématographe pendant plusieurs décennies, en étant présenté à des publics nombreux et variés, mais aussi en étant légitimé par des personnalités des mondes artistique et intellectuel. Ce retour critique sur une notion encore communément employée était donc nécessaire pour comprendre plus précisément les habitudes de vision des spectateurs de féeries. Cela était tout aussi important pour appréhender d'une nouvelle façon l'œuvre de Georges Méliès, car nous allons justement montrer au chapitre suivant que le cinématographe envisage lui aussi les projections de films comme une technique de mise en scène des féeries.

⁵²⁸ Jean-Louis Comolli, *op. cit.*

Troisième partie
L'art du cinématographe

Les féeries cinématographiques fabriquées par Georges Méliès ont très tôt été considérées par les commentateurs comme la *forme embryonnaire* de pratiques, de genres ou de styles qui ne sont en fait apparus qu’au terme d’un processus d’institutionnalisation du cinéma enclenché à partir du milieu des années 1900⁵²⁹. Le développement précoce de procédures de montage a plus particulièrement conduit les historiens du cinéma à chercher dans cette catégorie de films les « germes⁵³⁰ » du modèle narratif classique, selon l’image de Georges Sadoul, mais cela les a par conséquent forcés à couper ces films de leurs « racines » dramatiques, pour filer la métaphore biologique. Ce que l’on a eu tendance à oublier, c’est qu’il y avait déjà eu un ensemble de règles de création qui s’était mis en place dans les premières années d’exploitation du spectacle cinématographique. Ce que l’on a tout autant oublié, c’est qu’un système de critères d’appréciation s’était bel et bien constitué en adéquation avec cette forme de spectacle. Quoiqu’instables, moins durables que les conventions esthétiques et narratives qui allaient prédominer dans le cinéma par la suite – en laissant ainsi penser qu’elles étaient les seules valables et estimables –, ces règles et ces critères s’articulaient de façon cohérente en se fondant sur des principes bien établis dans l’institution théâtrale. Pour s’en rendre compte, il fallait prendre une certaine distance par rapport aux films eux-mêmes, car la pérennité du support argentique avait fini par faire croire

⁵²⁹ Voir André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, *op. cit.*

⁵³⁰ Georges Sadoul, « Georges Méliès et la première élaboration du langage cinématographique », *Revue internationale de filmologie*, n° 1, juillet-août 1947, p. 26.

qu'elle garantissait à elle seule une *continuité* et une *homogénéité* des pratiques cinématographiques. En s'éloignant des approches critique et cinéphilique qui plaçaient les films au cœur des recherches historiques sur le cinéma, Jacques Deslandes et Jacques Richard ont insisté sur le fait que l'on avait tout intérêt à effectuer l'*analyse contextuelle* de l'œuvre cinématographique de Méliès, pour s'apercevoir que les films devaient se comprendre dans leurs rapports à diverses pratiques culturelles, diverses habitudes spectatoriennes, diverses configurations institutionnelles⁵³¹.

Ce changement de perspective a notamment permis de remettre en question l'idée d'une *rupture instantanée* entre l'art dramatique et les pratiques cinématographiques émergentes comme l'a clairement démontré Gwendolyn Waltz⁵³². Vu la rapidité, la facilité et la régularité avec lesquelles les faiseurs de féeries se sont appropriés de nouvelles technologies, il n'y avait pas de raison pour que le cinématographe ne fasse pas partie des moyens mis à leur disposition, ni pour que les cinématographistes ne deviennent pas, au même titre que les électriciens et les lanternistes, des collaborateurs récurrents des théâtres. Nous pensons du coup que nous avons tout à gagner à replacer les projections de films dans la série culturelle des attractions lumineuses présentées tout au long de cette recherche. Ces films, ce sont en effet aussi des

⁵³¹ Jacques Deslandes et Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma. Du cinématographe au cinéma, 1896-1906*, t. 2, Tournai, Casterman, 1968.

⁵³² Gwendolyn Waltz, « Embracing Technology: A Primer of Early Multi-Media Performance », dans Leonardo Quaresima et Laura Vichi (dir.), *La decima musa. Il cinema e le altre arti/The Tenth: Cinema and Other Arts*, Udine, Forum, 2001, p. 543-560.

effets lumineux dans le sens qu'on donne à cette expression à l'époque en parlant des jeux de lumière électrique et des projections de lanterne magique. Ces films sont donc appréciés d'abord et avant tout en tant que « phénomènes lumineux⁵³³ » par des spectateurs qui tirent un plaisir visuel en les découvrant généralement dans des conditions d'éclairage favorisant les contrastes entre la scène et la salle, mais aussi entre des tableaux qui ont chacun leurs propres réglages. S'il est ébloui par les foyers Jablochhoff, les feux d'artifice et les fontaines lumineuses, le public l'est également par les images colorisées qui apparaissent et brillent dans la pénombre. Nous n'oublions toutefois pas que le cinématographe sert en même temps à contribuer à l'illusion scénique, en reproduisant des scènes théâtrales complètes qui tiennent lieu de tableaux. Les spectateurs se focalisent donc aussi précisément sur ce que montrent les films, c'est-à-dire les actions et les attractions filmées que l'on projette dans la continuité d'une intrigue. Nos recherches prouvent justement que, au-delà de l'étonnement suscité par le dispositif de projection, non seulement ces spectateurs comprennent parfaitement les films, mais ils apprécient et jugent les attractions filmées de la même façon qu'ils le font avec les machinations scéniques traditionnelles. Le regard des critiques se porte même sur les techniques employées par les cinématographistes pour en évaluer la qualité artistique selon les critères d'appréciation du spectacle féerique.

En nous efforçant de restituer la variété des *configurations scéniques* et

⁵³³ Sur les rapports entre la lumière et le cinéma, voir Patrick Désile, *Généalogie de la lumière. Du panorama au cinéma*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 2000.

des *attitudes spectatorielles*, nous nous écartons délibérément de l'analyse filmique pour envisager, dans notre troisième partie, les féeries cinématographiques moins en termes d'« adaptation », d'« inspiration » et d'« influence » – ce qui reviendrait à postuler une séparation claire et nette entre le théâtre et le cinématographe – qu'en tant que pratique culturelle qui se définit à l'intérieur, à la lisière et autour de l'institution théâtrale. Nous suivons pour ce faire les principes d'une *pragmatique historique*⁵³⁴ telle qu'elle a été présentée par Frank Kessler, qui a rappelé la nécessité de tenir compte des dimensions technologique et spectatorielle dans l'étude de l'évolution du dispositif cinématographique. L'examen des féeries du Châtelet nous a d'abord poussés à montrer, dans le cinquième chapitre, que tout un pan de la carrière cinématographique de Méliès est à réexaminer à la lumière de sa collaboration avec les théâtres et les music-halls parisiens. Il y a en effet beaucoup plus de films qu'on ne le croit qui ont été spécialement fabriqués par Méliès pour être projetés dans des spectacles de scène, ce qui l'a par conséquent amené à nouer des liens durables et multiples avec des personnalités du monde dramatique, tout en devenant lui-même un collaborateur artistique réputé des théâtres. Nous insistons précisément sur le caractère artistique de cette collaboration, puisqu'en faisant partie intégrante de la mise en scène de féeries et de revues, les films de Méliès sont conçus pour répondre aux attentes de spectateurs et de critiques qui, loin de les trouver primitifs et rudimentaires, les voient au

⁵³⁴ Frank Kessler, « La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire », *Cinémas*, vol. 14, n° 1, automne 2003, p. 21-34.

contraire comme des trucs particulièrement élaborés. La pratique des projections théâtrales nous permet en même temps d'esquisser une histoire de la réception des tout premiers films qui était difficilement envisageable avant que l'on ait saisi l'ampleur de la contribution des cinématographistes aux spectacles de scène du tournant du xx^e siècle. Cette nouvelle approche de la carrière de Méliès nous a enfin aidés à réévaluer, au sixième et dernier chapitre, ce qui est considéré comme spécifiquement cinématographique dans son œuvre, le montage. En partant là aussi du principe qu'une conception cohérente et autonome du spectacle cinématographique avait pu apparaître avant l'institutionnalisation du cinéma et, d'ailleurs, sans véritable lien avec les idées qui allaient s'imposer ensuite, nous retrouvons dans les premiers écrits sur les féeries cinématographiques, puis dans les manuels de cinématographie des années 1910, une forme de théorie du montage qui, si elle avait déjà été repérée par les historiens, n'avait pas encore été perçue à sa juste valeur, ni examinée avec toute l'attention qu'elle requérait.

Chapitre 5. Intégrations des projections cinématographiques. La collaboration artistique de Georges Méliès à la création de pièces de théâtre et de music-hall⁵³⁵

Dans la série d'articles rétrospectifs qu'il livre à *Ciné-Journal* en 1926, Georges Méliès prend encore soin de distinguer du reste de son œuvre cinématographique ce qu'il nomme précisément les « films spéciaux pour les théâtres⁵³⁶ ». Lorsqu'il témoigne devant la Commission de recherche historique de la Cinémathèque française en 1944, Maurice Astaix, l'un de ses anciens opérateurs, rappelle justement que la fabrication de ces films spéciaux a occupé une place importante dans la carrière de Méliès. Il évoque même succinctement les relations que Méliès a entretenues avec Alexandre Fontanes et Victor de Cottens, relations dont on saisit mieux les enjeux quand on sait que le premier a été directeur du Théâtre du Châtelet et le second auteur de féeries, d'opérettes et de revues à grand spectacle : « Il [Méliès] était très lié avec Fontane [*sic*]. De même, *Les Quatre cents coups du diable*, il avait fait la féerie avec Decottins [*sic*]⁵³⁷. » Ce témoignage renforce la thèse de Jacques Deslandes

⁵³⁵ Je remercie Francine Delacroix pour l'aide qu'elle m'a offerte au cours de la préparation de ce chapitre.

⁵³⁶ Georges Méliès, « En marge de l'histoire du cinématographe », *Ciné-Journal*, n° 889, 10 septembre 1926, p. 7.

⁵³⁷ *Commission de recherche historique*, manuscrit dactylographié, 17 juin 1944,

selon laquelle Méliès doit surtout être vu comme un « homme du théâtre de féerie⁵³⁸ », puisque le cinématographe a été, à proprement parler, un *collaborateur artistique* pour la création de féeries, et ce bien plus durablement et productivement qu'on le pensait. Ce que montre d'ailleurs un texte d'époque tel que « Les vues cinématographiques de M. Georges Méliès (dites “Star-Films”) » signé G. Ménard, c'est que la réputation de Méliès dans le domaine de la cinématographie s'est en partie fondée sur le succès des spectacles du Châtelet, de la Cigale et de l'Olympia auxquels il a contribué⁵³⁹. La publicité de Méliès insérée dans *Phono-ciné-gazette* met ainsi clairement en avant le fait qu'un segment du film *Les Quat' cents farces du diable* a été fabriqué d'abord et avant tout pour une féerie du Châtelet dans laquelle il a obtenu un grand succès comique⁵⁴⁰.

La promotion des films de Méliès a toutefois aussi été faite en dehors du milieu des cinématographistes, au sein des théâtres et des music-halls où il a travaillé en tant que collaborateur artistique à la création de féeries et de revues. Ce n'est donc pas seulement en regardant à l'intérieur des premières revues corporatives que l'on peut arriver à retracer ses activités, mais en cherchant également à côté, dans les manuscrits, les programmes et les

Cinémathèque française, MELIES61-B5. Victor de Cottens apparaît d'ailleurs sur une photographie du tournage du *Raid Paris-Monte-Carlo en automobile* (1905). Voir Georges Méliès, *op. cit.*, p. 381.

⁵³⁸ Jacques Deslandes, *Le boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, Paris, Éditions du Cerf, 1963, p. 71.

⁵³⁹ *Théâtre Robert-Houdin. Grandes matinées de prestidigitacion*, programme, s.d., Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, 8-RO-17411.

⁵⁴⁰ S.a., « Nouveauté Méliès », *Phono-ciné-gazette*, n° 35, 1^{er} septembre 1906, p. 332.

comptes rendus de spectacles de scène dans lesquels ses films étaient intercalés. Ces archives ont été peu exploitées dans le cadre des études sur Méliès, si l'on excepte le travail majeur de Jacques Deslandes et Jacques Richard sur cette question⁵⁴¹. Elles contiennent pourtant des informations du plus grand intérêt sur la conception de ses films et sur la façon dont ils étaient intégrés à des féeries. Elles permettent en même temps de mieux comprendre leur réception, parce que des critiques dramatiques aussi influents qu'Adolphe Brisson, Félix Duquesnel et Camille Le Senne ont laissé des témoignages précieux sur les films qu'ils découvraient incidemment pendant qu'ils assistaient à ces spectacles. La projection des films de Méliès sur scène fait ainsi l'objet d'une *reconnaissance institutionnelle*, celle du monde dramatique qui donne toute sa légitimité à cette pratique, en mettant en évidence rien de moins que son caractère artistique. Il est donc temps de préciser le rôle que Méliès a joué au moment où le cinématographe était envisagé par les directeurs de théâtre comme une nouvelle technologie qu'ils pouvaient mettre au service de l'attraction tout autant que de la narration. Nous comptons montrer de cette façon que sa réflexion sur le cinématographe a été orientée à la fois par les directives des hommes de scène et par les attentes de leurs publics.

Une telle approche implique, bien sûr, une certaine relativisation de l'autonomie de l'œuvre cinématographique de Méliès. Il faut effectivement prendre en compte le fait que plusieurs de ses films ont été conçus au départ

⁵⁴¹ Voir Jacques Deslandes et Jacques Richard, *op. cit.*

comme des « pièces détachées », c'est-à-dire comme les composantes de spectacles plus importants dans lesquels ils avaient à remplir une fonction bien déterminée. Ces films ont donc échappé pour une bonne part à leur fabricant, car tous les aspects de leur production et de leur diffusion ont été soumis à une pression externe, celle qu'exerçaient les créateurs des spectacles en question. En examinant plus particulièrement les liens du cinématographe avec un auteur tel que Cottens, nous nous sommes ainsi aperçus que des films dont on attribuait toute l'originalité à la seule capacité d'invention de Méliès ont en réalité été commandés par des directeurs de théâtre ou de music-hall. Le processus de création de ces films a du coup été forcément soumis aux exigences des commanditaires qui leur réservaient un usage précis. Méliès fournissait en somme le film comme un « produit semi-fini⁵⁴² », selon la définition que Thomas Elsaesser a donnée de cette notion, car c'est la place qu'allait prendre ce film au sein d'un spectacle de scène qui devait lui donner tout son sens. Notons bien que cela n'empêchera pas du tout Méliès de se réappropriier ces pièces détachées, pour en faire des films complets et cohérents qui seront projetés dans d'autres contextes et compris de différentes façons. Bien que la production de films spéciaux pour les théâtres ait surtout été développée par Méliès, on ne peut pas négliger l'influence de projections cinématographiques effectuées pendant plus de trois cents représentations au

⁵⁴² Voir Thomas Elsaesser, « La notion de genre et le film comme produit "semi-fini" : l'exemple de *Weihnachtsglocken* de Franz Hofer (1914) », *1895*, n° 50, décembre 2006, p. 67-85.

Châtelet de 1905 à 1907, dans ces féeries que sont *Les Quat' cents coups du diable* et *Pif ! Paf ! Pouf ! ou Un Voyage endiable*⁵⁴³. Il est tout aussi nécessaire de replacer ces projections dans un contexte où Méliès, après avoir lui-même fourni des films pour la revue *Passez muscades !* au Théâtre Robert-Houdin, collabore à la création de spectacles des Folies-Bergère, de l'Olympia et de Marigny.

1. La réévaluation d'une pratique mésestimée

La fabrication de films spéciaux destinés à être projetés dans des spectacles fait partie de ces pratiques qui ont longtemps été considérées par les historiens du cinéma comme des « erreurs inopportunes⁵⁴⁴ » selon la formule de Tom Gunning. Elle aurait d'après eux entravé le développement du médium cinématographique vers ce à quoi il devait irrémédiablement aboutir, le modèle narratif classique. Il s'agit pourtant, au tournant du siècle, d'un usage ni plus ni moins estimable qu'un autre de cette nouvelle machine qu'est le cinématographe. Cet usage apparaît même tout à fait *légitime* dans une conjoncture où les directeurs de théâtre sont en quête d'attractions et leurs spectateurs en demande de sensations, mais aussi où la pratique des projections de lanterne magique est déjà parfaitement implantée. Quand bien même ce

⁵⁴³ Dans *Les annales du théâtre et de la musique*, Édouard Noël et Edmond Stoullig indiquent que l'on a joué *Les Quat' cents coups du diable* 214 fois et *Pif ! Paf ! Pouf ! ou Un voyage endiable* 107 fois, ce qui fait un total de 331 représentations.

⁵⁴⁴ Tom Gunning, « Cinéma des attractions et modernité », *Cinémathèque*, n° 5, printemps 1994, p. 130.

mode d'utilisation du cinématographe est mentionné dans les livres d'histoire, non pas parce qu'il a fait l'objet de recherches particulières, mais parce qu'il a laissé des traces bien visibles, l'objectif reste pour les historiens d'établir la priorité de pionniers, de ceux qui seraient par conséquent à l'origine de certaines avant-gardes artistiques, dans lesquelles s'inscrit l'œuvre d'Erwin Piscator, par exemple⁵⁴⁵. Or, ce qu'il importe plutôt de déterminer selon nous, c'est le contexte historique qui a rendu possible l'introduction rapide des projections cinématographiques dans des pièces de théâtre à cette époque. Rappelons à ce sujet que le Cinématographe Lumière sert déjà en mars 1896 à projeter des films dans une opérette reprise à l'Eldorado : « Immense succès hier soir au théâtre de l'Eldorado pour le cinématographe Lumière qui agrémentera dorénavant le troisième tableau du *Royaume des Femmes* si justement applaudi déjà⁵⁴⁶. » L'exploitation du dispositif cinématographique en tant qu'attraction est en fait en adéquation avec un modèle économique et culturel qui favorise la collaboration des artisans du spectacle avec les fabricants de films.

1.1. Une lanterne magique perfectionnée

À la direction du Châtelet en 1896, les frères Flourey ne tardent pas à

⁵⁴⁵ Sur l'utilisation des projections par les avant-gardes, voir Béatrice Picon-Vallin, « Hybridation spatiale, registres de présence », dans Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les écrans sur la scène. Tentations et résistances de la scène face aux images*, Paris, L'Âge d'Homme, 1998, p. 9-35.

⁵⁴⁶ S.a., « Courrier des théâtres », *Le Petit Parisien*, n° 7091, 27 mars 1896, p. 3.

faire de la projection cinématographique l'une des composantes de la mise en scène du spectacle féerique. Pour la reprise de *La Biche au bois* qui doit attirer les familles pendant les fêtes de fin d'année, ils ont ainsi prévu longtemps à l'avance de se servir d'un chronophotographe Demeny⁵⁴⁷, en plus des appareils de projections faisant déjà partie du matériel usuel du théâtre. Pendant l'été, les frères Flourey se sont en effet adressés à Léon Gaumont, le directeur du Comptoir général de photographie, avec qui ils ont négocié la fabrication et la projection d'un film spécialement adapté à la pièce⁵⁴⁸. Laurent Mannoni a bien remarqué que l'utilisation du chronophotographe au Châtelet va clairement aider Gaumont à faire la promotion de l'appareil auprès d'un large public⁵⁴⁹. Jacques Ducom, alors employé chez Gaumont, est chargé de tourner le film avec Edmond Flourey, grâce à un « théâtre cinématographique⁵⁵⁰ » édifié en plein air sur le toit du Châtelet pour bénéficier de la lumière du jour. Ils enregistrent ainsi une scène de danse exécutée par un groupe de ballerines légèrement vêtues, autour d'une trappe d'où sortent d'autres ballerines enveloppées de fumée. Ces danseuses interprètent les mouches qui chatouillent le nez d'un personnage pendant la pièce, le sénéchal Pélican victime de la malédiction d'une fée qui n'avait pas été invitée à la naissance de la princesse

⁵⁴⁷ Voir Laurent Mannoni, « Une féerie de 1896 : *La Biche au bois* », *Cinémathèque*, n° 10, automne 1996, p. 117-123.

⁵⁴⁸ Marie-Sophie Corcy, Jacques Malthête, Laurent Mannoni et Jean-Jacques Meusy (dir.), *Les premières années de la société L. Gaumont et Cie. Correspondance commerciale de Léon Gaumont, 1895-1899*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 1999, p. 131-132.

⁵⁴⁹ Laurent Mannoni, « Une féerie de 1896 : *La Biche au bois* », *op. cit.*, p. 120.

⁵⁵⁰ Jacques Ducom, *Le cinématographe scientifique et industriel. Traité pratique de cinématographie*, Paris, L. Geisler, 1911, p. 59.

Désirée. Dans le spectacle, on se sert d'abord d'une lanterne magique pour projeter l'image du nez de Pélican qui s'allonge démesurément. On actionne ensuite le chronophotographe pour projeter par-dessus cette image le film du ballet. Le manuscrit de la censure enregistré le 10 novembre 1896 reflète les vicissitudes des répétitions de la pièce (fig. 13 et 14). Une première version annotée et raturée de la scène prévoit un rappel des projections avec une variante de la chanson qui les accompagne. Une seconde version corrigée présente le redoublement des projections comme étant définitivement intégré à la mise en scène :

Fanfreluche : Mettez-vous là... Je braque.

Giroflée : Je vise.

Cinémathographe [*sic*]

Pélican : Eh ! bien.

Giroflée : Nous avons vu.

Fanfreluche : Parfaitement. Et voici le fruit de nos observations.

2^e couplet

Que si de plus en plus

Votr' nez rougeoie

C'est qu' les mouch's font dessus

Des feux de joie.

Giroflée

Et c' qui vous chatouillait

C'était qu'on fête

Le quatorze juillet

Sur votr' trompette.

Ensemble

Fanfreluche : Remettez-vous là nous recommençons.

2^e S. Cinémat [*sic*]

Bis

2^e couplet

Fanfreluche : Respirez Sénéchal, c'est éteint.

Pélican : Oui, mais ça recommencera.

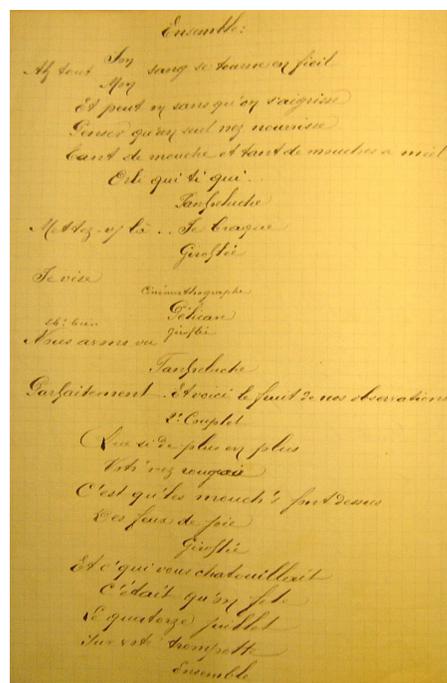
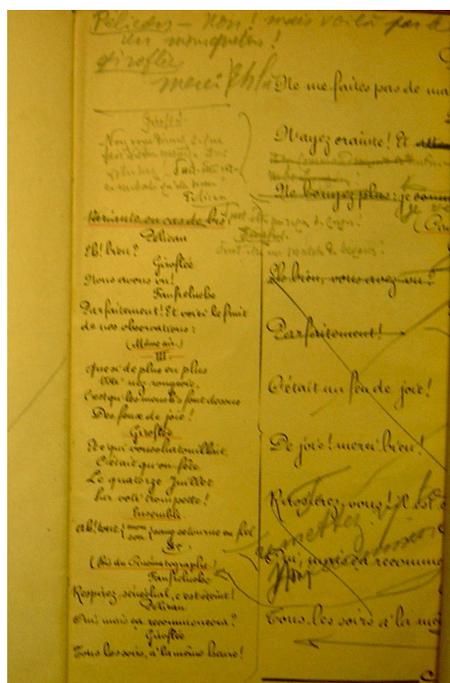
Giroflée : Tous les soirs, à la même heure⁵⁵¹.

Les informations sur le processus de création de la pièce montrent que le film a été conçu pour prendre tout son sens dans un contexte de projection bien particulier⁵⁵². Il a en effet été pensé dès le départ par les frères Flourey comme un produit semi-fini auquel la mise en scène donnerait une valeur ajoutée à la fois sur le plan sémantique et sur le plan esthétique. Il ne s'agit ainsi pas de projeter le film au public du Châtelet comme on le ferait dans une séance de cinématographe, mais de conjuguer plusieurs effets visuels et sonores à un moment précis du spectacle pour produire un choc sensoriel soudain. Les projections de *La Biche au bois* sont en cela proches des attractions lumineuses que les électriciens réalisent pour les fêtes : elles frappent la vue des spectateurs pendant un court instant alors que la différence d'éclairage entre la salle et la scène est renforcée. Ces caractéristiques font des projections une attraction comme les autres au sein de la pièce, de sorte qu'elles sont considérées sur un pied d'égalité avec tous les clous du spectacle. Le choix d'utiliser un chronophotographe découle d'ailleurs de la politique directoriale des frères Flourey, qui favorise le renouvellement de la mise en scène d'anciennes fêtes. Lors de la reprise de *La Biche au bois* à la Porte Saint-Martin en septembre 1881, on se servait effectivement déjà d'une

⁵⁵¹ [Hippolyte Cogniard, Théodore Cogniard, Ernest Blum et Raoul Toché], *La Biche au bois*, manuscrit, 1896, Archives nationales, F¹⁸ 982.

⁵⁵² Cela n'empêche pas Gaumont de mettre en vente le film, dont l'aspect sulfureux est justement propre à attirer les spectateurs. Voir Laurent Mannoni, « Une fête de 1896 : *La Biche au bois* », *op. cit.*, p. 121.

« espèce de lanterne magique⁵⁵³ » pour représenter la scène de danse des mouches sur le nez de Pélican. C'est une logique de récupération qui est ici encore à l'œuvre, puisque cette nouvelle machine qu'est le chronophotographe est tout simplement vue comme une *lanterne magique perfectionnée*. Dans leur satire de la saison théâtrale, les auteurs de revues de fin d'année ne manquent ainsi pas d'inscrire l'initiative des frères Flourey dans un processus de modernisation des techniques du spectacle féerique⁵⁵⁴.



Figures 13 et 14 : Première et seconde versions de la scène du cinématographe dans le manuscrit de la censure de *La Biche au bois* au Châtelet, 1896. Source : Archives nationales, F¹⁸ 982.

⁵⁵³ Un monsieur de l'orchestre, « La soirée théâtrale », *Le Figaro*, n° 254, 11 septembre 1881, p. 3.

⁵⁵⁴ Voir [Nunès et Xanrof], *Paris qui roule*, manuscrit, 1897, Archives nationales, F¹⁸ 1447.

Le discours critique sur *La Biche au bois* contient un ensemble très varié de points de vue sur le dispositif cinématographique comme sur le contenu du film. Ce discours traduit de manière générale l'*instabilité* des pratiques cinématographiques émergentes à cette époque, car l'intégration du film dans la pièce est envisagée comme une expérimentation scénique réussie pour les uns⁵⁵⁵ et inaboutie pour les autres⁵⁵⁶. En fait, rien ne semble encore établi en ce qui concerne les applications du cinématographe dans le domaine du divertissement. Cela n'empêche pas les journalistes de considérer déjà la projection du film comme une « attraction⁵⁵⁷ » de féerie. Contrairement à ce que nous pourrions croire *a posteriori*, il ne s'agit toutefois pas d'une attraction assez surprenante au point de détrôner le truc de la mouche d'or, qui reste le moment du spectacle le plus prisé bien des années après son apparition dans *Les Pilules du diable*. Un premier type de commentaires attire plus particulièrement l'attention des lecteurs sur la matérialité du dispositif, en présentant certaines caractéristiques de la technologie : la brève durée des projections⁵⁵⁸, leurs grandes dimensions⁵⁵⁹ et leurs couleurs attrayantes⁵⁶⁰. Un second type d'observations porte sur le ballet en lui-même, que l'on réinscrit dans l'histoire de la pièce en expliquant l'apparition de l'essaim de mouches

⁵⁵⁵ A. Biguet, « Premières représentations », *Le Radical*, n° 321, 16 novembre 1896, s.p.

⁵⁵⁶ Georges Boyer, « Critique dramatique », *L'Événement*, n° 9000, 15 novembre 1896, s.p.

⁵⁵⁷ Le pompier de service, « La soirée parisienne », *La Paix*, n° 6378, 15 novembre 1896, p. 3.

⁵⁵⁸ Richard O'Monroy, « La soirée parisienne », *Gil Blas*, n° 6208, 15 novembre 1896, s.p.

⁵⁵⁹ Camille Le Senne, « Premières représentations », *Le Siècle*, n° 22 228, 15 novembre 1896, s.p.

⁵⁶⁰ *Ibid.*

sur le nez du sénéchal Pélican⁵⁶¹. Pour finir, Cottens, dont nous allons voir tout l'intérêt qu'il a porté par la suite au cinématographe, ne fait d'abord curieusement aucune allusion au film dans son compte rendu pour *Le Voltaire*⁵⁶². Il s'exprime néanmoins plus tard sur le sujet dans sa chronique de *L'Illustré théâtral*, en indiquant que les projections de films pourraient contribuer au renouvellement du genre féerique : « On essaye actuellement d'appliquer le cinématographe à la scène, mais cela reste un essai et l'effet n'en est pas définitif⁵⁶³. » Après avoir assisté aux projections de *La Biche au bois*, Cottens contribuera justement à faire entrer cette pratique dans l'usage courant au Châtelet et aux Folies-Bergère.

1.2. Les merveilleuses photographies animées

Méliès se rend aussi rapidement compte des bénéfices qu'il peut retirer de l'exploitation de projections cinématographiques dans des spectacles de scène. Cela n'a en fait rien de surprenant pour celui qui a justement créé très tôt des films destinés à être projetés « en lieu et place de la grande illusion habituelle⁵⁶⁴ » au Théâtre Robert-Houdin. Méliès prête donc son aide aux auteurs Ferdinand Bloch et Abel Mercklein pour la création de la revue *Passez*

⁵⁶¹ S.a., « Les premières représentations », *Le Petit Parisien*, n° 7324, 15 novembre 1896, p. 2.

⁵⁶² Victor de Cottens, « Premières représentations », *Le Voltaire*, n° 5734, 16 novembre 1896, s.p.

⁵⁶³ Victor de Cottens, « La semaine dramatique », *L'Illustré théâtral*, n° 1, 21 novembre 1896, p. 8.

⁵⁶⁴ Jacques Deslandes, *op. cit.*, p. 30.

muscades ! qui est jouée pour la première fois le 1^{er} avril 1899 à Robert-Houdin⁵⁶⁵. Même s'il ne s'agit pas d'une féerie, les trucs ont toute leur place dans ce spectacle qui a été élaboré autour d'illusions propres à satisfaire les attentes du public du théâtre de magie. Du côté de l'écriture, la revue est spécialement conçue à l'intention d'amateurs de magie, car le manuscrit de la pièce contient non seulement des références à des illusionnistes tels que Robert-Houdin, Buatier de Kolta (« Moitié de Polka ») et les frères Isola (« Frères Olympia »), mais aussi des scènes entièrement construites sur des effets d'apparition, de disparition et de lévitation⁵⁶⁶. Les allusions à des personnalités du monde dramatique parisien ne sont pas oubliées, puisque sont aussi cités dans le texte un grand nombre de directeurs, d'auteurs et d'acteurs célèbres : André Antoine, Sarah Bernhardt, Pedro Gailhard, Yvette Guilbert, Mounet-Sully, Émile Rochard, Edmond Rostand, etc. La fameuse scène du meurtre de *'Chand d'habits !* jouée par le mime Séverin est également parodiée. Du côté de la mise en scène, l'illusionniste Carmelli, employé du théâtre, met ses talents au service des auteurs pour exécuter des tours de prestidigitation dans la revue⁵⁶⁷. Voisin et Morlot, deux hommes assumant à cette époque des fonctions administratives à Robert-Houdin (le manuscrit est

⁵⁶⁵ A. Mercklein, « Spectacles & concerts », *Le Figaro*, n° 91, 1^{er} avril 1899 p. 4. En tant que journaliste du *Figaro*, Abel Mercklein a incité ses confrères à aller voir la revue pour en faire un compte rendu.

⁵⁶⁶ [Ferdinand Bloch et Abel Mercklein], *Passez muscades*, manuscrit, 1899, Archives nationales, F¹⁸ 1464. Avec le tableau « Chez le docteur Machin » (« Un Salon spirite » dans le manuscrit) par exemple, les auteurs cherchent à présenter des illusions au public tout en démystifiant la pratique du spiritisme.

⁵⁶⁷ S.a., « Robert-Houdin », *L'Orchestre*, s.n., 2 avril 1899, s.p.

déposé à la censure par Voisin), expliquent dans *La Presse* qu'ils ont participé à la construction des trucs du spectacle comme cela se fait dans le cas d'une féerie :

Du nouveau ! Du nouveau ! ne cesse-t-on de demander aux auteurs et aux directeurs. Le théâtre Robert-Houdin va donner satisfaction à ce légitime désir du public en lui offrant, à partir de ce soir, une revue en trois actes et onze tableaux – parfaitement – signée par deux de nos confrères, MM. F. Bloch et Mercklein, revue dans laquelle on a fort habilement intercalé des tours de physique, des trucs de prestidigitation, des apparitions fantastiques, etc.

Nous avons demandé aux directeurs de la jolie petite scène, MM. Voisin et Morlot, si c'était eux, ou les auteurs, qui avaient eu la première idée de cette formule nouvelle de la classique revue.

– Toute modestie à part, nous ont-ils répondu, nous devons avouer que le projet émane de notre initiative. Toutefois, si pour la partie mécanique et matérielle nous avons fait de notre mieux, le talent de vos deux confrères, en ce qui concerne la pièce par elle-même et les couplets, nous était absolument indispensable.

– Et vos onze décors ?

– Semblables à ceux des grands théâtres. Nous les changeons à vue et nous vous assurons que ce n'est pas facile, étant donné le peu d'emplacement dont on dispose. Du reste, nous faisons relâche depuis un mois et nous avons travaillé depuis le matin jusqu'au soir⁵⁶⁸.

Ce que cet entretien ne révèle pas aux lecteurs, c'est que le cinématographe fait partie des attractions qui seront exhibées dans la revue. La présentation des « merveilleuses photographies animées de M. Méliès⁵⁶⁹ » constitue déjà l'une des spécialités de l'établissement. L'idée de les intégrer au spectacle s'est alors imposée d'elle-même, si l'on se fie à une réplique que les

⁵⁶⁸ Gaston Senner, « Petites notes », *La Presse*, n° 2500, 2 avril 1899, p. 2.

⁵⁶⁹ Voir par exemple s.a., « Robert-Houdin », *L'Orchestre*, s.n., 2 avril 1899, s.p.

auteurs ont prévue pour l'acteur qui interprète le personnage du Directeur du Théâtre Robert-Houdin : « Oh ! une revue n'est pas une pièce, c'est une série de tableaux, une sorte de kaléidoscope parlé, un cinématograhe [*sic*]⁵⁷⁰... »

L'assimilation de la revue aux projections cinématographiques est motivée par un mode de structuration qui favorise la mise en série de tableaux relativement autonomes. La composition d'une revue est ainsi assez proche de celle d'une séance de cinématographe pour que les éléments de l'une et de l'autre soit réunis dans un seul et même spectacle. Les films représentant des scènes d'actualité sont d'autant plus appropriés qu'ils permettent aux auteurs de montrer, sur la toute petite scène du Robert-Houdin, une vision caricaturale des événements les plus récents avec leur revue : « Celle-ci [...] nous donne, entre autres, grâce au cinématographe, ce sorcier à qui aucun détail n'échappe, le spectacle d'un duel, qui se termine par un coup de fourchette – ça n'est pas sans exemple ! – puis un coucher de mariée, pudique, oh combien ! qui se termine par une scène de mariage bien comique⁵⁷¹. » Les films de Méliès méritent en plus le qualificatif de « merveilleux », car le fabricant se sert de trucs scéniques et cinématographiques qui font toute l'originalité de sa production⁵⁷². En classant le cinématographe dans la catégorie des « illusions⁵⁷³ », le critique Henry Fouquier garantit finalement la cohérence de

⁵⁷⁰ [Ferdinand Bloch et Abel Mercklein], *op. cit.*

⁵⁷¹ F. D., « Courrier des spectacles », *Le Gaulois*, n° 6324, 4 avril 1899, p. 3.

⁵⁷² Voir Stéphane Tralongo, « Magiciens de laboratoire : les procédés d'assemblage entre règle du secret et vulgarisation des connaissances », *Cinéma & Cie*, vol. 10, n°s 14-15, printemps-automne 2010, p. 151-158.

⁵⁷³ Henry Fouquier, « Les théâtres », *Le Figaro*, n° 93, 3 avril 1899, p. 5.

la démarche des créateurs de la revue *Passez muscades !*, puisqu'il y a selon lui une continuité entre les tours de magie et les projections de films qui y sont intercalés.

2. Modes d'intégration et attitudes spectatorielles

Nous remarquons déjà que l'introduction de films au sein d'un spectacle de scène peut se faire selon au moins deux modes d'intégration distincts. Dans *La Biche au bois* d'abord, le chronophotographe Demeny est considéré comme une technique parmi d'autres servant à produire un *effet spécial* à un moment donné de la représentation. Le public est fasciné par la luminosité, les mouvements et les couleurs des projections cinématographiques, de la même façon qu'il l'est devant une attraction lumineuse réalisée au moyen de l'éclairage électrique. Suivant la distinction théorique opérée par Frank Kessler, les spectateurs s'intéressent surtout ici au cinématographe en tant que « dispositif spectaculaire », c'est-à-dire que « s'ils se montrent étonnés, c'est davantage par le miracle technique qui se produit devant eux que par ce que montrent les images en mouvement⁵⁷⁴ ». Dans *Passez muscades !* ensuite, puis dans les autres spectacles auxquels Méliès est amené à collaborer, le cinématographe est employé pour projeter les films comme des *tableaux autonomes* dont le thème est en lien avec l'histoire de la

⁵⁷⁴ Frank Kessler, « La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire », *op. cit.*, p. 28-29.

pièce. Le public observe plus attentivement ce qui lui est donné à voir au moyen des projections, puisque les films montrent non seulement des attractions, mais aussi un enchaînement d'actions qui s'inscrit de façon cohérente dans l'intrigue. Le cinématographe est cette fois considéré comme un « dispositif du spectaculaire », c'est-à-dire que « ce sont les attractions filmées qui doivent attirer le public⁵⁷⁵ ». C'est ce mode d'intégration qui est privilégié par les auteurs de féeries et de revues pour la projection des films de Méliès dans des pièces telles que *La Revue des Folies-Bergère* et *Les Quat' cents coups du diable*. Cette façon de penser le film comme une unité structurelle du spectacle n'est d'ailleurs pas sans influencer l'idée que se fait Méliès des féeries cinématographiques à la même époque.

2.1. Un procédé scénique récurrent

En commandant en 1904 un film à Méliès pour la grande revue annuelle des Folies-Bergère, dont Cottens est l'auteur depuis plusieurs saisons, les frères Émile et Vincent Isola ne s'aventurent pas vraiment en terre inconnue. Les deux ambitieux directeurs ont effectivement déjà exploité le cinématographe dans la précédente revue de l'établissement. La nomenclature des tableaux présentée dans un programme de ce spectacle montre qu'ils s'étaient pour cela tournés vers la maison Pathé : « 9^e Tableau. – Au téléphone (Cinématographe

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 31.

Pathé)⁵⁷⁶. » Il s'agissait toutefois d'un nouveau tableau intercalé dans la revue plusieurs mois après la création pour relancer l'intérêt des spectateurs. Félix Galipaux, l'une des vedettes de la revue, avait été choisi pour jouer devant le cinématographe une scène comique inédite au sujet du téléphone : « [U]n habile revuiste comme M. Victor de Cottens ne pouvait laisser passer une pareille actualité sans lui donner la place qu'elle comporte dans *La Revue des Folies-Bergère*. C'est Galipaux qui s'est chargé de présenter la chose, et il la présente cinématographiquement⁵⁷⁷. » Pour la nouvelle *Revue des Folies-Bergère*, créée le 31 décembre 1904, Cottens a donc prévu dès le départ d'intégrer la projection d'un film au spectacle, en faisant cette fois appel à cet autre fabricant réputé qu'est Méliès⁵⁷⁸. À cette époque, Cottens contribue à transformer la revue en un genre plus spectaculaire, en introduisant des attractions de music-hall, mais aussi en récupérant des techniques de la féerie, qui sont ainsi perpétuées à travers d'autres formes scéniques. Dans une lettre qu'il adresse aux lecteurs de *Paris qui chante*, il termine la liste de ses collaborateurs en évoquant la participation de Méliès qui est, selon lui, un gage de succès pour la revue, au même titre que les pantomimes des Price et que les ballets de Curti :

⁵⁷⁶ *La Revue des Folies-Bergère*, programme, 1904, Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque de l'Arsenal, GD-44708.

⁵⁷⁷ Alfred Delilia, « Spectacles & concerts », *Le Figaro*, n° 124, 3 mai 1904, p. 5.

⁵⁷⁸ *Folies-Bergère*, programme, 23 janvier 1905, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, 8-RO-18142.

“Pour faire une Revue adaptée au cadre immense des Folies-Bergère, prenez les frères Isola qui sont les plus intelligents, les plus avisés et les plus somptueux directeurs que je sache ;

“Ayez des interprètes de tout premier ordre, comme ceux qu’ils m’ont donnés ;

“Adjoignez-leur Ménessier, pour les décors ; Gerbault et Pascaud pour les costumes ;

“Confiez la direction de l’orchestre à Patuset et la direction de la scène à Blondet ;

“Ajoutez à cela quelques pantomimes de Price, un ou deux ballets de Curti et une scène cinématographique de cet enchanteur qui a nom Méliès [sic]... et le tour est joué⁵⁷⁹ !

Étant donné que les spectateurs de *La Revue des Folies-Bergère* ont déjà pu voir des films en première partie de soirée⁵⁸⁰, il est important que celui de Méliès soit assez spectaculaire pour provoquer encore la surprise, mais aussi qu’il soit assez intégré à l’intrigue pour ne pas être seulement vu en tant qu’attraction. Ce film est intercalé au deuxième acte de la revue comme un tableau à part entière intitulé « Le Raid Paris-Monte-Carlo ». Il fait bien la transition entre le tableau précédent, « Paris qui passe », où des visiteurs étrangers, joués par Fragson et Maurel, sont de passage dans la capitale, et le suivant, « La Côte d’Azur », où les deux personnages sont accueillis par les hivernants à Monaco⁵⁸¹. Le cinématographe permet en effet de montrer, durant une dizaine de minutes, les lieux que les personnages traversent pendant leur trajet en automobile de Paris à Monaco et, à chaque étape, les dégâts provoqués par leur course effrénée. L’apparition des projections ne manque pas d’être

⁵⁷⁹ Victor de Cottens, « *La Revue des Folies-Bergère* », *Paris qui Chante*, n° 106, 29 janvier 1905, p. 2.

⁵⁸⁰ D’autres films sont en effet au programme des Folies-Bergère en janvier 1905.

⁵⁸¹ *La Revue des Folies-Bergère*, programme, 1905, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, 8-RO-18126.

spectaculaire pour le public qui les découvre pendant le changement de décor. N'oublions pas que l'atténuation de l'éclairage sur la scène et dans la salle était justement souvent annonciatrice d'attractions lumineuses étonnantes⁵⁸². Ce que Méliès apporte en plus avec le cinématographe, c'est d'abord le moyen de réunir des artistes aussi populaires que Galipaux et Séverin, qui interviennent au début du film avec d'autres vedettes⁵⁸³, mais qui ne jouent pas « en chair et en os » pendant le reste du spectacle. Méliès offre surtout la possibilité de multiplier les changements à vue, grâce aux procédés d'assemblage des négatifs⁵⁸⁴ dont il se sert pour passer rapidement d'un décor à l'autre. Il réalise de la même façon de nombreux autres trucs, comme les collisions où les acteurs sont remplacés par des mannequins, par exemple. Le renouvellement des machinations scéniques traditionnelles contribue à la fois à augmenter la dimension spectaculaire du film et à lui donner sa structure narrative.

L'allusion aux excursions en automobile du roi Léopold II n'a pas échappé aux spectateurs de la revue, comme en témoigne la description de Camille Le Senne : « on voit l'auto du roi des Belges traverser les fleuves, les montagnes et même les agglomérations humaines à la façon d'un boulet⁵⁸⁵ ».

Quant à Adolphe Brisson, dont on connaît surtout le compte rendu de la soirée

⁵⁸² Maurice Astaix se souvient que l'éclairage baissait au moment des projections de films dans la féerie *Les Quat' cents coups du diable* au Châtelet : « À ce moment là, on faisait l'obscurité dans la salle, et c'était le cinéma et comme il n'y avait pas d'opérateur, c'était nous qui opérons. » (*Commission de recherche historique*, manuscrit dactylographié, 17 juin 1944, Cinémathèque française, MELIES61-B5).

⁵⁸³ *Le Raid Paris-Monte-Carlo en automobile*, fascicule, s.d., Cinémathèque française, MELIES3-B1.

⁵⁸⁴ Nous étudions précisément la pratique et la conception du montage de Méliès au chapitre 6.

⁵⁸⁵ Camille Le Senne, « Revue théâtrale », *Le Siècle*, n° 25 216, 9 janvier 1905, s.p.

d'inauguration du Film d'Art en 1908⁵⁸⁶, il n'a pas attendu si longtemps pour donner son avis sur le cinématographe, car il écrit déjà sur le film de Méliès qu'il vient de découvrir en ce début d'année 1905 : « Et la course à la mort – vertigineux emballement d'une automobile qui crève les murs, perce les maisons, enfonce les portes, suit la crête des montagnes et, finalement, vient s'échouer sur la côte d'Azur : c'est le chef-d'œuvre de l'illusion et du cinématographe⁵⁸⁷. » Une telle marque de reconnaissance de la part du fameux chroniqueur dramatique du *Temps* renforce la réputation que Méliès a acquise dans le domaine du spectacle cinématographique. Elle rend aussi la pratique des projections de films au sein de spectacles de scène bien visible pour les concurrents des frères Isola qui vont pouvoir reprendre l'idée. L'emploi du cinématographe est d'ailleurs mentionné par la plupart des critiques, parfois même avec le nom de Méliès qui est désigné comme l'un des précieux collaborateurs artistiques de Cottens. Le film a visiblement fait rire le public, puisque *Le Siècle* parle d'une « désopilante folie cinématographique⁵⁸⁸ », *Le Gaulois* d'une « désopilante fantaisie cinématographique⁵⁸⁹ » et *L'Écho de Paris* d'un « énorme succès de curiosité et de rire⁵⁹⁰ ». Après avoir été exploité exclusivement aux Folies-Bergère pendant la durée de la revue, le film est mis en vente par Méliès sous le titre de *Raid Paris-Monte-Carlo en automobile*⁵⁹¹.

⁵⁸⁶ Adolphe Brisson, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, n° 17 317, 23 novembre 1908, s.p.

⁵⁸⁷ Adolphe Brisson, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, n° 15 910, 9 janvier 1905, s.p.

⁵⁸⁸ Camille Le Senne, « Revue théâtrale », *Le Siècle*, n° 25 216, 9 janvier 1905, s.p.

⁵⁸⁹ Addé, « Soirée parisienne », *Le Gaulois*, n° 9942, 2 janvier 1905, p. 4.

⁵⁹⁰ R. D. F., « Soirée parisienne », *L'Écho de Paris*, n° 7514, 1^{er} janvier 1905, p. 4.

⁵⁹¹ *Le Raid Paris-Monte-Carlo en automobile*, fascicule, s.d., Cinémathèque française, MELIES3-B1.

Bien que la direction des Folies-Bergère change en 1905, les frères Isola ayant cédé l'établissement à Paul Ruez, Méliès apporte encore une fois son aide à Cottens pour la revue que ce dernier crée le 23 décembre⁵⁹². Cette nouvelle alliance entre l'auteur de revues et le fabricant de films confirme déjà l'idée d'une collaboration plus durable et féconde qu'on le croyait entre les deux hommes. À la différence des employés de la maison Pathé, Méliès cumule des connaissances pointues en matière de technique de la scène qui en font un partenaire idéal pour concevoir des films prêts à être intégrés aux spectacles. Son nom apparaît bien sur les programmes de la nouvelle revue comme pendant la saison précédente, mais il n'est curieusement pas mentionné dans les comptes rendus des journalistes que nous avons consultés. Le manuscrit de la censure contient néanmoins une scène frappante de ressemblance avec un film que Méliès a fabriqué à cette époque. Le tout premier tableau de la revue représente effectivement une rue de Paris avec une palissade recouverte d'affiches en fond de scène : « *(Dans leurs cadres les affiches s'animent. Celle de "L'Amour à Crédit" finit par descendre du mur. Les deux personnages représentés sur l'affiche sortent de scène. Les autres affiches reprennent leur immobilité première. On rend la lumière. La musique cesse.)*⁵⁹³ » Il est donc possible que le film que Méliès a fourni à Cottens en cette fin d'année soit *Les Affiches en goguette*, dans lequel on voit bien

⁵⁹² *Folies-Bergère*, programme, 22 décembre 1905, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, 8-RO-18142.

⁵⁹³ [Victor de Cottens], *La Revue des Folies-Bergère*, manuscrit de la censure, 1905, Archives nationales, F¹⁸ 1516.

s'échapper les personnages de la réclame de *L'Amour à crédit*, un spectacle lancé le 26 août 1905 dans une autre salle dirigée par Ruez, Parisiana⁵⁹⁴. Le travail de Méliès s'inscrit donc à plusieurs occasions dans un processus collaboratif de partage des idées qui nous incite à relativiser sa créativité sans pour autant sous-évaluer sa contribution artistique personnelle.

2.2. Un nouvel auxiliaire des machinistes

Le soir de la première de cette *Revue des Folies-Bergère*, les spectateurs qui se rendent au Châtelet découvrent une autre pièce écrite par Cottens, cette fois en collaboration avec Victor Darlay, *Les Quat' cents coups du diable*. Méliès fait aussi partie des spécialistes qui ont contribué par leur expertise et leur savoir-faire à la création de cette féerie. Il s'agit bel et bien d'une création, puisque Cottens et Darlay ont été chargés non pas de remanier le texte d'une ancienne féerie, mais d'écrire une pièce entièrement nouvelle en suivant les conventions du genre. L'histoire est celle d'un Bon Génie envoyé sur terre pour arrêter le diable qui y répand la débauche. Il doit pour cela se lancer dans la quête des talismans qui lui rendront ses pouvoirs : un ruban couleur d'arc-en-ciel, une faucille d'or et un trèfle à quatre feuilles⁵⁹⁵. Le titre initial de la pièce indiqué sur les schémas de plantation de l'atelier Amable est d'ailleurs *Le Trèfle à 4 feuilles*⁵⁹⁶. Dans les idées sur la féerie qu'il expose à un journaliste du

⁵⁹⁴ Alfred Delilia, « Spectacles & concerts », *Le Figaro*, n° 238, 26 août 1905, p. 5.

⁵⁹⁵ Victor de Cottens et Victor Demonts, *op. cit.*

⁵⁹⁶ Amable, *Le Trèfle à 4 feuilles ou Les Quatre cents coups du diable*, schéma de plantation,

Gil Blas, Cottens laisse entendre que l'écriture d'une nouvelle pièce s'imposait à un moment où les nombreuses avancées scientifiques, avec l'avènement des technologies électriques auxquelles elles ont abouti, ont modifié le regard que les spectateurs portent sur le thème du merveilleux. La modernisation des techniques du spectacle féérique va donc pour lui de pair avec une modernisation du sujet de ce genre de pièces. Cottens en profite aussi pour réaffirmer la souveraineté du spectaculaire dans la féerie, en expliquant que les auteurs doivent se borner à construire un schéma dramatique qui facilitera l'accumulation des tableaux. Il porte encore un coup aux dialogues pourtant si chers aux critiques, en affirmant que les répliques peuvent être dépouillées de leur sens sans que cela nuise à l'appréciation du spectacle :

– En tant que pièce de théâtre, comme agencement d'intrigue, la féerie ne doit pas exister. Il faut qu'elle se soucie seulement de trouver un cadre large où des personnages brillamment vêtus, affolés, ahuris, courant les uns après les autres, cherchant à rattraper l'action, qui s'en va à l'aventure, puissent s'agiter dans un perpétuel changement de tableaux. L'éblouissement des yeux doit suffire pour faire passer une soirée agréable. Le spectateur qui assiste aux féeries n'écoute, en effet, si j'ose m'exprimer ainsi, qu'avec sa lorgnette. Il sied que les répliques des acteurs lui arrivent tels de vagues paillements d'êtres fantastiques⁵⁹⁷.

Écouter avec sa lorgnette, voilà une formulation qui montre que l'attention des spectateurs se porte d'abord et avant tout sur la mise en scène de

1905, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, fonds Amable.

⁵⁹⁷ Max Heller, « Avant-premières », *Gil Blas*, n° 9556, 12 décembre 1905, s.p.

la féerie, avec ses costumes, ses décors, ses machines, etc. Le rôle des collaborateurs est si important dans le processus de création de ce genre de pièces que certains programmes associent les photographies de Cottens et Darlay à celles de Landolff, le fabricant de costumes, de Stichel, la maîtresse de ballet, et surtout d'Eugène Colombier, le chef-machiniste reconnaissable à sa casquette, dont le travail est ainsi pleinement valorisé⁵⁹⁸. La participation de Méliès est aussi explicitement annoncée par l'indication « Scènes cinématographiques, par M. Méliès » dans la nomenclature des tableaux publiée par les programmes⁵⁹⁹ et les journaux⁶⁰⁰. Le cinématographe a notamment fabriqué un film qui est projeté sur le rideau de scène pour illustrer la descente du Bon Génie au tableau du « Voyage dans l'espace », mais aussi pour laisser aux machinistes qui travaillent derrière le temps de remplacer le décor du « Conseil des Génies » par celui du « Diable à Rosendorf »⁶⁰¹. Le cinématographe évite ainsi aux machinistes d'interrompre complètement le spectacle au moment de ce changement de décor, puisqu'il permet aux spectateurs d'assister à la suite de l'action par le truchement des projections⁶⁰². Cette innovation est la bienvenue dans une féerie qui comporte de nombreuses machinations compliquées, comme celles de la forteresse qui se déplace au tableau du « Château des Carpathes », grâce à un système de pivots que nous

⁵⁹⁸ *Le Photo programme illustré des théâtres. Les 400 coups du diable*, programme, s.d., Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, WNA-25.

⁵⁹⁹ *Ibid.*

⁶⁰⁰ Charles Akar, « Au Châtelet. Enfin ! une féerie ! », *L'Écho de Paris*, n° 7866, 23 décembre 1905, p. 4.

⁶⁰¹ Victor de Cottens et Victor Demonts, *op. cit.*

⁶⁰² Nozière, « Le théâtre », *Gil Blas*, n° 9568, 24 décembre 1905, s.p.

avons décrit précédemment. Les projections cinématographiques participent donc de la spectacularité de la féerie en étant introduites comme une attraction, mais elles relèvent aussi de la narrativité de la pièce en représentant un épisode parfaitement intégré à l'intrigue.

Les commentateurs signalent pour la plupart les films de Méliès dans leur compte rendu, en approuvant de façon générale l'initiative que les auteurs ont prise en intégrant des projections au spectacle. Ils considèrent plus particulièrement le cinématographe tel qu'on l'utilise au Châtelet comme une « ingénieuse innovation⁶⁰³ », un « secours fantastique⁶⁰⁴ » ou un « auxiliaire nouveau⁶⁰⁵ ». Ils saluent surtout, à travers leurs réflexions, le soin que Méliès a apporté à la fabrication de ses films, en reconnaissant du même coup, ne serait-ce qu'implicitement, une certaine valeur artistique à son travail de cinématographe. Ce travail, les critiques ne le jugent pas selon des critères d'appréciation qui seraient spécialement adaptés au spectacle cinématographique, mais suivant le mode d'évaluation qui leur permet d'estimer ce qu'il y a d'artistique dans une féerie. En combinant les machinations scéniques traditionnelles aux procédés du cinématographe, Méliès donne précisément à ses films un rythme qui fait défaut à des trucs tels que le mécanisme des décors du « Laboratoire d'Alcofrisbas », ce qui est tout à son honneur. Certains critiques montrent d'ailleurs qu'ils ont suivi les

⁶⁰³ François de Nion, « Les premières », *L'Écho de Paris*, n° 7867, 24 décembre 1905, p. 4.

⁶⁰⁴ Félix Duquesnel, « Les premières », *Le Gaulois*, n° 10 298, 24 décembre 1905, p. 3.

⁶⁰⁵ Louis Artus, « La vie au théâtre », *L'Intransigeant*, n° 9294, 25 décembre 1905, s.p.

projections avec le plus grand intérêt. Ils en décrivent ainsi les scènes avec une précision étonnante si nous tenons compte du fait que la féerie a duré plus de trois heures : « [O]n a longuement acclamé le Voyage dans l'espace du Bon Génie dont le taximètre roule sur les nuages, la rossinante étique aux côtes transparentes, le cocher qui allume sa pipe aux étoiles, le fiacre qui se démantibule en heurtant la Grande Ourse, le Bon Génie dont l'ombrelle fait parachute⁶⁰⁶. » Pour les spectateurs de l'époque, la surprise provoquée par l'utilisation des projections ne l'emporte visiblement pas sur la compréhension de l'action qu'elles représentent.

3. Reconnaissance institutionnelle et légitimation artistique

Nous voyons déjà que les films de commande que Méliès a fabriqués pour les Folies-Bergère et le Châtelet bénéficient d'une forme de reconnaissance artistique. Nous devons néanmoins préciser tout de suite que sa pratique de cinématographe n'est pas pour autant considérée comme artistique en soi. Ce qui relève de l'art dans les films de Méliès selon les observateurs de l'époque, ce n'est en effet pas vraiment une forme d'expression qui appartiendrait en propre au cinématographe. La légitimation artistique de ses films n'émane d'ailleurs pas du milieu de la cinématographie qui chercherait à mettre en valeur un potentiel d'expression spécifique au cinématographe. Pour développer une hypothèse que Laurent Le Forestier a

⁶⁰⁶ Camille Le Senne, « Revue théâtrale », *Le Siècle*, n° 25 573, 25 décembre 1905, s.p.

émise au sujet de la production du Film d'Art⁶⁰⁷, nous pouvons dire que l'« artisticité » des films de Méliès est avant tout celle que l'institution du théâtre leur confère grâce à un ensemble de règles bien définies. Au niveau du mode de production d'abord, Méliès travaille en collaboration avec les directeurs, les artistes et les artisans qui montent les spectacles dans lesquels seront projetés ses films. Il adopte pour cela des méthodes de création qui, quand bien même elles diffèrent de celles du théâtre, servent à conformer les films à l'esthétique et à la narration des spectacles qu'ils vont intégrer. Au niveau du mode de diffusion ensuite, les spectateurs voient ces films dans des conditions qui les aident à faire le lien entre l'action jouée par des acteurs « en chair et en os » et celle représentée au moyen du cinématographe. Certains commentaires précis prouvent que les projections sont d'assez bonne qualité pour faciliter non seulement l'identification des moindres détails représentés, mais tout aussi bien la compréhension de l'action dans la continuité de l'intrigue. Au niveau du mode de réception enfin, les films sont jugés par les critiques dramatiques selon les critères d'appréciation appliqués au genre féerique. Ils s'intéressent ainsi en particulier à la façon dont Méliès a réglé la mise en scène des tableaux qui sont reproduits par le cinématographe. Il est d'autant plus important de prendre en compte cette légitimation artistique de l'œuvre de Méliès que sa collaboration avec les théâtres se prolonge, comme nous allons le montrer, pendant plusieurs années.

⁶⁰⁷ Laurent Le Forestier, « L'art et les manières. Quelques hypothèses sur la généralisation des séries d'art en France », *1895*, n° 56, décembre 2008, p. 267-287.

3.1. Partage des idées, échange des techniques

Compte tenu du succès des précédentes collaborations, il n'est pas du tout surprenant de retrouver, à la fin de l'année 1906, des films de Méliès au programme de la nouvelle grande féerie de Cottens et Darlay au Châtelet, *Pif ! Paf ! Pouf ! ou Un Voyage endiablé*⁶⁰⁸. Avec l'aide du cinématographe, les deux auteurs poursuivent leur entreprise de rénovation du genre féerique, en cherchant à moderniser les techniques du spectacle de scène. Dans un entretien pour *Le Figaro*, Cottens soutient une nouvelle fois qu'il a voulu écrire, avec son collaborateur, une féerie où la logique du merveilleux cède en partie la place à une intrigue plus rationnelle, ancrée dans le domaine de la science : « Par ces temps de phonographe, de télégraphie sans fil, d'aéroplanes, les inventions de la science sont évidemment supérieures aux prodiges réalisés par les fées... Il nous fallait donc rajeunir le genre⁶⁰⁹. » Reprenant pour ce faire la formule qui a rendu célèbre *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* d'Adolphe d'Ennery et Jules Verne, les auteurs imaginent un voyage vers le pôle Nord qui ne peut être accompli que grâce à une multitude de moyens de transport : automobile, ballon, bateau, sous-marin, etc. M^{me} Coquiron, une riche veuve interprétée par Jeanne Bloch, décide de départager ses prétendants Follembuche et Hernandez, joués par Claudius et Féréol, en promettant de se marier avec celui qui atteindra le premier cette destination. Les fées ne sont toutefois pas complètement absentes de cette expédition vers le pôle Nord, car

⁶⁰⁸ *Le Photo-programme. Châtelet. Direction de M. Alexandre Fontanes*, programme, s.d., Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, WNA-25.

⁶⁰⁹ Serge Basset, « Avant-premières », *Le Figaro*, n° 338, 4 décembre 1906, p. 4.

le Prince Pif ! Paf ! Pouf ! vient en aide à la filleule de M^{me} Coquiron, en lui donnant un talisman qui la protégera jusqu'à son union avec le neveu de Follembuche. Cottens contribue donc à diluer les conventions et les techniques du spectacle féerique dans un genre de pièces à grand spectacle plus en adéquation avec les goûts et les attentes des spectateurs à cette époque.

Lors de la première, ce sont encore une fois les machinations scéniques traditionnelles qui marquent les esprits, même si les films de Méliès sont fréquemment cités, décrits et complimentés dans les comptes rendus. La typographie des programmes du Châtelet fait bien ressortir le nom des clous de la féerie, grâce à des polices, des corps et des casses de caractères qui les isolent et les différencient dans la nomenclature des tableaux. Ces choix de composition typographique permettent aux spectateurs de repérer rapidement les attractions du spectacle dont ils vont pouvoir apprécier les singularités – acrobaties, ballets, défilés, illusions, projections, etc. – sans forcément suivre la pièce dans toute sa durée. L'activité spectatorielle se caractérise en effet, comme au music-hall, par une *attention discontinue*, car on vient au théâtre notamment (et parfois même uniquement) pour acclamer un acteur, se faire remarquer par une danseuse ou revoir un tableau particulièrement sensationnel. Dans les programmes d'une pièce telle que *Les P'tit's femm's de Marigny* de Cottens, on trouve même les horaires de passage des attractions dans le spectacle⁶¹⁰. Dans la nouvelle féerie du Châtelet, les critiques relèvent d'abord,

⁶¹⁰ *Marigny-Théâtre*, programme, s.d., Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, 8-RO-15736.

au deuxième acte, le tableau des « Arènes de Barnum », reconstitution d'un cirque, non seulement avec sa piste où s'exhibent des clowns, des danseuses, des écuyers et des trapézistes, mais aussi avec ses gradins où sont installés des figurants qui applaudissent les numéros. Édouard Beaudu, un journaliste de *L'Intransigeant*, s'est justement fait embaucher, le temps d'une soirée, en tant que figurant dans le spectacle. Il découvre alors les conditions de travail de ces anonymes qui exécutent, pour vingt sous par jour, les scènes de foule dans la chaleur, la poussière et la cohue :

Enfin, devant nous, le noir se fait. C'est le changement de décor qui s'opère.

Et, pendant ce temps, nous heurtant le front aux portants ou nous prenant les pieds aux cordages, nous entrons en scène...

– Criez : Vive l'explorateur !...

– Vive l'explorateur !... Vive l'explorateur !...

De toutes mes forces, je hurle : Vive l'explorateur ! pour faire comme les autres.

– Assez !... Assez !... N... de D..., nous crie le chef de file tandis que l'orchestre couvre nos voix pour l'entrée de ces dames du ballet.

Ah ! l'agréable récréation pour les « têtes à l'huile » de contempler de si près de si jolies épaules.

Tout à l'heure, d'ailleurs, j'ai remarqué, lorsque nous faisons « la foule se promenant » que certains de mes collègues [*sic*] de la figuration s'attardaient volontiers aux « marchandes d'oranges » figurantes, elles aussi⁶¹¹.

Le tableau qui retient ensuite, au troisième acte, toute l'attention des journalistes, est celui du « Géant du Pôle ». L'attraction que les créateurs de la féerie ont voulu présenter à ce tableau est mystérieusement annoncée dans les

⁶¹¹ Édouard Beaudu, « Figurant ! », *L'Intransigeant*, n° 9664, 30 décembre 1906, s.p.

programmes par la mention « Apparition énigmatique de la “Tête de Piwitt”⁶¹² ». Ce que découvre le public à la fin du spectacle, c’est bel et bien la tête d’un géant qui se dresse devant les acteurs au milieu d’un décor de glaces et qui s’anime grâce à un mécanisme permettant notamment d’en faire bouger les yeux. Ce truc de mécanique dont l’exécution mobilise surtout les forces des machinistes cause encore une vive impression à cette époque : « [I]l convient de citer, comme un des clous les plus sensationnels que l’on ait encore vus, le Géant du Pôle, un mannequin gigantesque dont la face énorme exprime avec une saisissante vérité les sentiments les plus divers⁶¹³. » La caricature que le dessinateur Tap publie dans *Le Journal du dimanche* souligne aussi la stature imposante de ce mannequin et l’expression réaliste de son visage⁶¹⁴. Sachant que Méliès a participé à la création de la féerie, il est fort possible qu’il ait tenté de renouveler le truc de la Tête de Piwitt dans l’un de ses tout derniers films, *À la conquête du pôle* (1911)⁶¹⁵. Il avait en effet eu le loisir d’observer quelques années auparavant la machination d’un truc semblable sur la scène du Châtelet. Dans une lettre adressée à l’historien belge Carl Vincent, Méliès verra pourtant à la fin de sa vie le géant de son film comme l’ancêtre du singe de *King Kong* (1933)⁶¹⁶. Il faut évidemment relativiser ce point de vue, pour

⁶¹² *Le Photo-programme. Châtelet. Direction de M. Alexandre Fontanes, programme, s.d., Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, WNA-25.*

⁶¹³ Un monsieur de l’orchestre, « La soirée », *Le Figaro*, n° 341, 7 décembre 1906, p. 6.

⁶¹⁴ E. Tap, « Pif ! Paf ! Pouf ! au Châtelet », *Le Journal du dimanche*, n° 3419, 16 décembre 1906, p. 792-793.

⁶¹⁵ Voir Jacques Malthête, « Quand Georges Méliès bravait le Géant des neiges », *1895*, hors-série, mai 1996, p. 67-77.

⁶¹⁶ Je remercie Jacques Malthête de m’avoir communiqué cette information.

reconnaître que l'élaboration de ce truc s'inscrit dans le processus de collaboration qu'il engage avec le personnel du Châtelet, en apportant d'un côté son savoir-faire de cinématographe et en reprenant de l'autre les techniques des machinistes.

PIF ! PAF ! POUF !		
TABLEAUX		
PREMIER ACTE	DEUXIÈME ACTE (Suite)	TROISIÈME ACTE
1. — Le Coq du Village. GLANEURS et GLANEUSES Divertissement breton.	11. — Au fond de la Mer } Scènes cinématographi- 15. — Sauvés ! } ques par M. MÉLIÈS	25. — A Philadelphie.
2. — L'Orage.	16. — L'Hacienda.	26. — Les Prisonniers.
3. — La Reine des Araignées.	LES CUEILLEUSES DE COTON Divertissement créole.	27. — L'Exposition Universelle de Philadelphie.
4. — Le Château de Roc-Dur.	17. — La Chenille fantastique.	28. — LES FRUITS CONFITS Grand Ballet réglé par M ^{lle} STICHEL, dansé par M ^{lle} Lucie MAIRE, Danseuse- étoile ; M ^{lle} NORÈGE et BLANCHARD, secondes Danseuses et le corps de Ballet.
5. — La Nuit Terrible. Scène de MAGIE NOIRE	18. — AU PAYS des PAPILLONS Ballet réglé par M ^{lle} STICHEL, dansé par M ^{lle} Lucie MAIRE, Danseuse- étoile ; M ^{lle} NORÈGE et BLANCHARD, secondes Danseuses et le corps de Ballet.	Mirabelles, Poires, Reines-Claude, Raisins, Pêches, Cerises, Mandarines, etc.
6. — Le Départ précipité.	19. — Les deux Farceurs.	29. — LA FÊTE NAUTIQUE
7. — Le Prince Pif ! Paf ! Pouf ! ONDINES et SIRÈNES	20. — Blackwell Station. } Scènes 21. — L'Automobile sauveur } cinématograph. 22. — Le Match. } par M. MÉLIÈS	30. — EN BALLON
8. — L'Institution Soupalc.	23. — Les coulisses du Cirque.	31. — Le Firmament (Voyage à travers l'Espace)
9. — Une fuite mouvementée !	24. — LES ARÈNES DE BARNUM Numéros de danse réglés par M ^{lle} STICHEL Harrisson, Japonaises, Clownesses, Singes, Chevaux, Cowboys, Saumur, Ecuyers, Ecuyères.	32. — Le Mur de Glace.
10. — A CADIX DÉFILÉ DES CORPORATIONS Marchandes de Porto, de Raisins, de Fleurs, d'Oranges. — Toréadors, Estu- diantina, Forgerons, Alguazils. Fanfare des Enfants de Cadix.	LES CÉLÈBRES LOCKFORDS. Gymnastes aériens LES OMER'S TROUPE. Circus pantomimistes	33. — LE GÉANT DU POLE Apparition énigmatique de la " TÊTE DE PIWITT "
11. — L'Explorateur malgré lui.		34. — Le Pôle magnétique.
DEUXIÈME ACTE		35. — Apothéose.
12. — En route pour l'Amérique.		
13. — Une traversée agitée. Pantomime par les OMER'S TROUPE		

Figure 15 : Liste des scènes cinématographiques de Georges Méliès indiquée dans la nomenclature des tableaux d'un programme de *Pif ! Paf ! Pouf ! ou Un Voyage endiablé* au Châtelet, s.d. Source : Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, WNA-25.

Les rares documents d'époque concernant cette féerie prouvent surtout que la collaboration avec Cottens se prolonge par l'introduction de plusieurs scènes cinématographiques de Méliès dans le spectacle. Les programmes

détaillent les tableaux qui sont représentés par le truchement du cinématographe au deuxième acte, en regroupant avec des accolades les numéros 14 et 15, « Au fond de la Mer » et « Sauvés ! », puis les numéros 20, 21 et 22, « Blackwell Station », « L'Automobile sauveur » et « Le Match » (fig. 15). Bien que des changements d'un programme à l'autre montrent que la seconde partie des projections a pu être supprimée, les journalistes confirment que deux actions filmées sont montrées au moment de la création de la pièce : « La féerie ne peut ignorer le cinématographe, nous en avons une forte séance avec facéties sous-marines et match sensationnel entre un train, un auto, une bicyclette⁶¹⁷. » Les projections servent donc encore une fois à relier des espaces très éloignés en décrivant le chemin parcouru par les protagonistes, d'abord dans un sous-marin qui traverse les profondeurs de l'océan Atlantique, puis par voie terrestre dans une course qui les conduit jusqu'aux États-Unis. L'exploration des fonds marins telle qu'elle est décrite dans la presse⁶¹⁸ évoque des décors et des trucs proches de ceux d'un film comme *Deux cents milles sous les mers* ou *Le Cauchemar d'un pêcheur* (1907). Les films de Méliès constituent à n'en pas douter une attraction du spectacle, mais ils permettent surtout de rendre visible les trajets des personnages, tout en laissant les machinistes équiper les décors des tableaux suivants, en particulier celui du cirque de Barnum⁶¹⁹. La cohérence narrative de la pièce s'en trouve donc

⁶¹⁷ Charles Martel, « Théâtres », *L'Aurore*, n° 3336, 7 décembre 1906, p. 3.

⁶¹⁸ Serge Basset, « Avant-premières », *Le Figaro*, n° 338, 4 décembre 1906, p. 4.

⁶¹⁹ Nozière, « Le théâtre », *Gil Blas*, n° 9910, 7 décembre 1906, s.p.

doublement renforcée, car les changements d'espace sont donnés à voir aux spectateurs, tandis que les entractes d'habitude nécessaires à l'installation des décors leur sont épargnés.

3.2. La persistance d'une attraction prestigieuse

Au moment où l'on crée *Pif! Paf! Pouf! ou Un Voyage endiablé* au Châtelet, on peut voir sur scène un autre film de Méliès, celui qui est projeté depuis le 3 novembre 1906 dans le ballet-féerie *Vers les étoiles* de Paul Ferrier et Bertol-Graivil à l'Olympia⁶²⁰. Le music-hall est à cette époque dirigé par Paul Ruez, qui connaît déjà bien Méliès pour avoir travaillé avec lui aux Folies-Bergère. La musique du spectacle est en outre composée par Henri Hirschmann, un habitué des projections de lanterne magique ayant notamment fourni des partitions pour des pièces d'ombres de la Boîte à Musique. Des séances de cinématographe sont enfin régulièrement données en matinée comme en soirée à l'Olympia⁶²¹. La conjoncture, nous le voyons, est propice à la poursuite des activités de Méliès dans le milieu du spectacle de scène. Son film est d'ailleurs si bien intégré dans *Vers les étoiles* que l'intrigue du ballet-féerie est restituée dans certains comptes rendus sans mention de l'utilisation du cinématographe, mais avec une description claire des épisodes qui ont été

⁶²⁰ S.a., « À travers Paris », *Le Figaro*, n° 307, 3 novembre 1906, p. 1.

⁶²¹ Les programmes de l'Olympia contiennent de nombreuses informations sur les projections de films organisées dans ce music-hall au début du siècle.

représentés par ce biais⁶²². Le résumé du programme n'évoque pas non plus le passage à un dispositif cinématographique, puisque les spectateurs sont de toute évidence prêts à comprendre ce que va leur montrer le film⁶²³. Cette transparence du dispositif dans les discours sur le spectacle reflète la légitimation de la collaboration de Méliès, ainsi que la normalisation de ses films de commande. Rien ne s'oppose en fait à l'introduction d'un film, dans la mesure où celui-ci est vu par le public comme un « tableau de transition⁶²⁴ », représentant la suite de l'action par un autre moyen d'expression mais selon les conventions de la féerie. Méliès a véritablement acquis un statut de collaborateur artistique, car son film est présenté dans les programmes par la mention « Grandes Scènes Cinématographiques Composées et Exécutées par M. G. Méliès ».

À la fin des années 1900, la réputation que Méliès s'est faite dans le domaine de la fabrication de films spéciaux pour les théâtres continue de lui procurer d'intéressantes offres de collaboration, comme celle que lui proposent les directeurs du théâtre Marigny pour la création de leur nouvelle revue en mai 1907. Les longues séries de représentations des féeries du Châtelet ont contribué à élever les films de Méliès au rang d'attraction de prestige au même titre que la mouche d'or et le panorama mouvant, car le quatrième tableau de

⁶²² Voir par exemple *La herse*, « Spectacles divers », *Le Petit Parisien*, n° 10 964, 4 novembre 1906, p. 2.

⁶²³ *Olympia-Théâtre*, programme, 4 décembre 1906, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, 8-RO-10844.

⁶²⁴ G. B., « *Vers les étoiles* », *La Critique*, n° 242, 5 décembre 1906, p. 82.

Marigny-Revue, intitulé « Le tunnel sous la Manche », est justement présenté comme un truc de féerie⁶²⁵. Même si son nom n'apparaît pas sur le programme⁶²⁶, c'est bel et bien Méliès qui s'est chargé de la réalisation de ce tableau en fournissant tout ou partie de cet autre film fameux de sa production qu'est *Le Tunnel sous la Manche ou Le Cauchemar anglo-français*. La mise en lumière du contexte de projection de ce film renforce l'idée de Jacques Malthête selon laquelle Méliès se fait à cette époque « revuiste burlesque⁶²⁷ », ce dernier ayant précisément travaillé de concert avec des auteurs de revues. Le film est annoncé et perçu par la presse comme un seul et unique tableau⁶²⁸, mais il se compose en fait de plusieurs « épisodes amusants⁶²⁹ », c'est-à-dire de différents tableaux filmiques qui sont notamment séparés entre eux par des coupes. L'unicité de la projection cinématographique prime donc ici sur la multiplicité des tableaux filmiques. La mise en scène n'est toutefois pas complètement ignorée, étant donné qu'on parle du « tableau cinématographique si bien réglé par Mesliès [*sic*]⁶³⁰ » de la même manière qu'on dit d'une chorégraphie ou d'une pantomime qu'elle est « bien réglée ». Ce n'est certes pas là le dernier film que Méliès remet pour la création d'une pièce de théâtre ou de music-hall et d'autres restent encore à identifier pour

⁶²⁵ S.a., « Communiqués des théâtres et concerts », *Le Matin*, n° 8467, 4 mai 1907, p. 4.

⁶²⁶ *Marigny-Théâtre*, programme, s.d., Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, 8-RO-15736.

⁶²⁷ Jacques Malthête, *Méliès, images et illusions*, Paris, Exporégie, 1996, p. 121.

⁶²⁸ Voir par exemple G. B., « Réouverture de Marigny », *La Patrie*, s.n., 6 mai 1907, p. 3.

⁶²⁹ Alfred Delilia, « Spectacles & concerts », *Le Figaro*, n° 142, 22 mai 1907, p. 6.

⁶³⁰ S.a., « Soirées parisiennes », *L'Écho de Paris*, n° 8359, 4 mai 1907, p. 4.

renouveler la compréhension de son œuvre cinématographique⁶³¹.

Entre tradition et innovation

La conception que Méliès se fait du spectacle cinématographique au début du XX^e siècle est donc façonnée par une pratique qui a longtemps été sous-estimée quantitativement, mais aussi qualitativement par les historiens. La production de films de commande pour les théâtres et les music-halls fait pourtant pleinement partie des activités commerciales de Méliès⁶³². Sur le plan quantitatif d'abord, nous avons montré que l'usage des projections de films au sein de spectacles de scène ne se résume pas à une expérience ratée, à une tentative isolée ou même à une application marginale du cinématographe. La collaboration de longue durée que des auteurs comme Cottens établissent avec Méliès a, au contraire, favorisé la consécration de cet usage dans le milieu du théâtre. La fabrication de films de commande a d'ailleurs pris dans les années 1900 des proportions telles que Maurice Astaix se rappelle avoir dû délaisser les activités de l'atelier pour se consacrer à la projection de ces films spéciaux :

« [L]e soir, on faisait les projections au Châtelet, à la Cigalle [*sic*], à l'Olympia, aux Folies Bergères [*sic*], etc. Et petit à petit, ça nous absorbait trop. Il y avait

⁶³¹ Notre recensement est en effet loin d'être exhaustif, car nous avons tenu à mettre plus particulièrement en lumière la collaboration entre Méliès et Cottens autour de la création de féeries. On peut compléter ce recensement par les informations que Jacques Malthête et Laurent Mannoni donnent dans leur ouvrage *L'œuvre de Georges Méliès*, Paris, Éditions de La Martinière/La Cinémathèque française, 2008.

⁶³² Voir Laurent Creton, « Figures de l'entrepreneur, filières d'innovation et genèse de l'industrie cinématographique. Lumière, Pathé et Méliès », dans Jacques Malthête et Michel Marie (dir.), *op. cit.*, p. 146-150.

trop d'engagements, nous n'avons plus fait le travail de Méliès, nous nous sommes cantonnés dans les projections⁶³³. » Sur le plan qualitatif ensuite, les discours des praticiens et des critiques nous ont permis de souligner le fait que l'intégration de films ne peut en aucun cas être considérée comme une aberration artistique résultant d'une « corruption » du dispositif cinématographique. La production de Méliès a bénéficié, à l'inverse, d'une reconnaissance institutionnelle privilégiée, qui a parfaitement légitimé la collaboration des gens de théâtre et des fabricants de films à cette époque. Les spectateurs sont même tout à fait favorables à cette alliance, puisqu'ils sont bien disposés à ce que la féerie se présente à eux sous la forme d'une « histoire merveilleuse, magique et cinématographique⁶³⁴ », d'après la formule d'un critique qui vient de découvrir *Pif! Paf! Pouf! ou Un Voyage endiablé* au Châtelet en 1906.

La réévaluation de la collaboration de Méliès avec des gens de théâtre confirme que le cinématographe conçoit des films « sur mesure⁶³⁵ ». Dans le cas des films de commande, l'expression est même à prendre au pied de la lettre, puisqu'il doit littéralement définir l'échelle des images en fonction de la surface sur laquelle elles seront projetées sur scène. La démarche artistique de Méliès ne saurait certes être entièrement déterminée, même dans ce cas, par les

⁶³³ *Commission de recherche historique*, manuscrit dactylographié, 17 juin 1944, Cinémathèque française, MELIES61-B5.

⁶³⁴ Saint Gratien, « Les premières », *Le Voltaire*, s.n., 8 décembre 1906, s.p.

⁶³⁵ Frank Kessler et Sabine Lenk, « L'adresse-Méliès », dans Jacques Malthête et Michel Marie (dir.), *op. cit.*, p. 186-188.

contraintes que lui imposent la fabrication de films imaginés, au moins en partie, par d'autres que lui. Sa carrière cinématographique est toutefois orientée par les directives des collaborateurs qu'il doit consulter pour exécuter ces films. Autrement dit, la demande bien précise à laquelle Méliès doit répondre lorsqu'il fabrique un film de commande infléchit plus généralement sa conception et sa pratique du cinématographe. Cela se traduit au niveau de son mode de production par une *spécialisation*, telle que l'a clairement définie Laurent Creton : « Face à une pléthore d'offres sur un marché en voie de saturation, il choisit très tôt de se spécialiser dans des réalisations dont l'originalité et le perfectionnement ont un double impact : sur le public attiré par cette nouveauté [...] et aussi sur la concurrence qui se trouve distancée⁶³⁶. » En se spécialisant dans la fabrication de films pour des spectacles de scène, Méliès est surtout soumis aux règles déjà fixées par l'institution du théâtre. Il doit donc inscrire sa production dans un processus de *normalisation* pour la conformer à un cadre institutionnel établi, comme l'a précisément exposé André Gaudreault : « Ce n'est pas, bien sûr, parce qu'il n'y a pas encore d'institution spécifiquement *cinématographique* qu'il n'y a pas [...] d'autres institutions et que le cinématographe ne répond pas, justement, aux normes et aux règles de ces institutions⁶³⁷. » En répondant à ces normes et à ces règles, Méliès adopte une logique de *perpétuation* des machinations scéniques

⁶³⁶ Laurent Creton, *op. cit.*, p. 159.

⁶³⁷ André Gaudreault, « Les genres vus à travers la loupe de l'intermédialité ; ou, le cinéma des premiers temps : un bric-à-brac d'institutions », *op. cit.*, p. 90.

traditionnelles, mais cela ne l'empêche pas pour autant d'exploiter largement, nous allons le voir maintenant, les possibilités du médium cinématographique.

Chapitre 6. Manipulations de la pellicule photographique. Émergence et définition d'une conception du montage spécifique au régime des attractions⁶³⁸

Les spectateurs qui constituent, au tournant du xx^e siècle, la clientèle des projections de féeries cinématographiques, aussi différents soient-ils, ont déjà appris à porter un *regard critique* sur tout ce qui relève de la technique de reproduction photographique. L'industrialisation du mode de production des images dans les domaines de la presse, de l'édition et de la publicité a déjà permis à ces spectateurs de s'accoutumer progressivement à la vision des photographies. Les pratiques alors courantes de truquage des images photographiques, *dissimulées* dans la « photographie spirite », avec des polémiques que Clément Chéroux a bien retracées⁶³⁹, ou *avouées* dans la « photographie humoristique », ont surtout conduit ces mêmes spectateurs à remettre en question le rapport analogique de ces images avec le monde réel. Les photographies truquées sont en effet à la vue de tous sur les boulevards, où les passants, quelle que soit leur condition sociale, peuvent prendre le temps de

⁶³⁸ Je remercie Frank Kessler, Jacques Malthête et Frédéric Tabet pour l'aide qu'ils m'ont offerte au cours de la préparation de ce chapitre.

⁶³⁹ Voir Clément Chéroux, « Généalogie de la transparence photographique, 1839-1939 », dans Jean-Michel Bouhours (dir.), *Acte 2 du Nouveau Musée National de Monaco. Lumière, transparence, opacité*, Milan/Monaco, Skira/Nouveau Musée National de Monaco, 2006, p. 122-135.

les observer, de s'en amuser et de chercher à en comprendre le truquage : « ces scènes [truquées] abondent et chacun peut voir à la devanture des kiosques et des libraires, un choix varié de cartes illustrées dont quelques-unes fort drôles⁶⁴⁰ ». Les œuvres de certains photographes avertis ont d'ailleurs de nombreux traits en commun avec les films de Méliès, comme la photographie truquée *Un Coup de pompe, S.V.P.* (1903)⁶⁴¹ (fig. 16), qui partage le procédé du fond noir et l'esthétique de l'étonnement avec *L'Homme à la tête en caoutchouc* (1901). L'expérience de vision des spectateurs du cinématographe est donc façonnée par la culture visuelle qu'ils ont acquise en étant fréquemment confrontés aux photographies truquées et par l'esprit critique qu'ils ont développé en s'interrogeant sur la nature même de ces photographies. Quand bien même leur vue est trompée par les images de féeries cinématographiques dont ils ne connaissent pas le processus de fabrication, ils restent conscients du fait qu'ils sont bel et bien en train d'être victimes d'une tromperie⁶⁴².

Les procédés d'assemblage des négatifs dont se sert Méliès pour réaliser ses féeries cinématographiques se situent ainsi dans le prolongement d'une technique, celle des manipulations de la pellicule photographique, mais aussi d'une esthétique, celle du choc, de la surprise et de la stupéfaction que

⁶⁴⁰ Leancour, « La photographie truquée », *Photo pêle-mêle*, n° 7, 15 août 1903, p. 50.

⁶⁴¹ Baillot et Foy, « Un coup de pompe, S.V.P. », *Photo pêle-mêle*, n° 6, 8 août 1903, p. 41.

⁶⁴² Frank Kessler, « Méliès/Metz : comment penser le trucage ? », dans Francesco Casetti, Jane Gaines et Valentina Re (dir.), *Dall'inizio, alla fine. Teorie del cinema in prospettiva/In the Very Beginning, at the Very End: Film Theories in Perspective*, Udine, Forum, 2010, p. 167-172.

provoque la vision des photographies truquées. La fascination pour ce genre de films naît justement d'un *décalage des savoirs* qui empêche les spectateurs de mettre un nom sur la technique de truquage qui leur est cachée. Nous pouvons faire ici un parallèle avec la notion de « distribution du savoir⁶⁴³ », telle qu'elle est employée en narratologie du cinéma par Edward Branigan. Rappelons ainsi d'abord que, dans le cinéma hollywoodien classique, le plaisir que les spectateurs retirent de la narration d'un film est contrôlé par la répartition des informations que le montage, entre autres moyens, leur donne au fur et à mesure de l'avancée de l'action. Il est aussi procuré, bien sûr, par les « moments de pure stimulation visuelle⁶⁴⁴ » du film comme l'indique Tom Gunning, mais ceux-ci restent plus ou moins liés à un univers diégétique cohérent, qui finit toujours par ramener les spectateurs à la narration. Dans les féeries cinématographiques, le plaisir est au contraire principalement engendré par l'exhibition du montage comme truquage en tant que tel et en même temps par son habile dissimulation. Méliès s'ingénie en effet à renouveler les machinations scéniques traditionnelles de la féerie en les peaufinant, en les complétant ou en les remplaçant par des procédés d'assemblage. Les effets bien visibles que produisent ces procédés sont soulignés par ce que Frank Kessler et Sabine Lenk appellent une « logique du voici », un mode d'adresse qui contribue « à façonner et à diriger les attentes et l'attention du

⁶⁴³ Voir Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, Londres, Routledge, 1992.

⁶⁴⁴ Tom Gunning, « Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », *op. cit.*, p. 63.

spectateur⁶⁴⁵ » sur les trucs, tout en lui dissimulant les méthodes d'assemblage en elles-mêmes. Le plaisir de l'attraction est en somme entraîné par un décalage des connaissances techniques sur la fabrication de l'illusion.

La pratique du montage de Méliès s'inscrit ainsi dans une *logique de perpétuation* des machinations qui lui interdit de divulguer au grand public ses procédés d'assemblage. À l'instar de l'écrivain Remy de Gourmont, les amateurs de féeries ont bien l'intuition que les truquages procèdent de techniques spécifiquement cinématographiques, mais leur curiosité pour ce genre de films continue d'être stimulée tant qu'ils n'en connaissent pas les détails de fabrication : « Ce sont des féeries, des ballets, des transformations, des apparitions, des changements soudains obtenus par des trucs de métier dont je ne pénètre pas le secret : il y a là un élément qui appartient en propre au cinématographe⁶⁴⁶. » Les techniques d'assemblage de Méliès sont par conséquent placées sous le sceau du secret des grandes illusions théâtrales qu'elles perpétuent. La spécificité de cette forme de montage, André Gaudreault l'a précisément saisie avec le concept de « trucalité⁶⁴⁷ ». Il a ainsi prouvé que l'on ne peut pas comprendre les féeries cinématographiques uniquement en termes de « théâtralité », puisque Méliès s'est largement adonné à la pratique du montage pour fabriquer ce genre de films. Il a en même temps

⁶⁴⁵ Frank Kessler et Sabine Lenk, « L'adresse-Méliès », *op. cit.*, p. 197.

⁶⁴⁶ Remy de Gourmont, « Épilogues : cinématographe », *Mercure de France*, n° 245, 1^{er} septembre 1907, p. 124-125.

⁶⁴⁷ André Gaudreault, « "Théâtralité" et "narrativité" dans l'œuvre de Georges Méliès », dans Madeleine Malthête-Méliès (dir.), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris, Klincksieck/Colloque de Cerisy, 1984, p. 199-219.

montré qu'il n'est pas plus pertinent de les considérer seulement en termes de « narrativité », puisque cela reviendrait à en faire un modèle grossier, brouillon et imparfait, dont le raffinement progressif devait nécessairement aboutir au cinéma narratif classique. Nous voudrions poursuivre cette réflexion dans notre dernier chapitre, en dessinant plus précisément les contours d'une pensée du montage propre au régime des attractions de la cinématographie des débuts. Nous avons dans ce but délibérément choisi de ne pas nous en tenir à l'analyse filmique des féeries cinématographiques, afin d'étendre notre étude aux discours de vulgarisation des truquages, qui permettent d'apprécier la *rigueur*, la *cohérence* et la *persistance* de la conception du montage de Méliès. Il s'agit donc non seulement d'examiner comment le montage s'est constitué en savoir-faire, mais aussi de comprendre la façon dont ce savoir-faire a pu être pensé, voire théorisé, dans la continuité de pratiques culturelles établies.

1. Secrets de fabrication et vulgarisation des connaissances

Les premiers écrits techniques sur le montage se situent dans le sillage d'une tradition littéraire ancienne, celle de la *divulgation* des techniques de l'illusion. La publication de révélations sur les tours de magie, les numéros de cirque et les trucs de théâtre est en général justifiée par une volonté de vulgarisation scientifique qui sert de caution morale à leurs auteurs. On sait ainsi qu'il existait déjà depuis longtemps des textes sur l'« envers du théâtre »,

visant à instruire un large public en matière de technique du spectacle⁶⁴⁸. Jusqu'au milieu des années 1900, les procédés proprement cinématographiques sont quant à eux vulgarisés par des revues spécialisées en photographie, puisqu'il n'existe pas encore d'organes de presse consacrés au cinématographe. Les manipulations de la pellicule photographique servent plus particulièrement à faire le lien entre les deux pratiques. De l'article du *Photo pêle-mêle* de 1903⁶⁴⁹ jusqu'au célèbre texte de Méliès publié dans l'*Annuaire général et international de la photographie* en 1907⁶⁵⁰, la diffusion d'informations sur l'assemblage des négatifs est donc limitée à un réseau de professionnels, d'amateurs et de curieux de la photographie. En 1908, cette période de relative confidentialité des informations est déjà révolue, puisque des revues généralistes ont mis la connaissance du montage à la portée du grand public. Roland Cosandey a précisément montré que le fameux texte sur « Les coulisses du cinématographe » paru dans *L'Illustration* n'a plus seulement une vocation pédagogique ou récréative, mais également une « dimension promotionnelle⁶⁵¹ » qui vise à attirer l'attention du public bourgeois sur le spectacle cinématographique. Ce sont ces discours de vulgarisation qui vont nous permettre de cerner, au-delà de la pratique du montage de Méliès, déjà

⁶⁴⁸ La revue *La Nature* publie ainsi régulièrement des articles sur les trucs de théâtre à la fin du siècle.

⁶⁴⁹ Leancour, « Les fêtes cinématographiques », *Photo pêle-mêle*, n° 9, 29 août 1903, p. 66-67.

⁶⁵⁰ Georges Méliès, *op. cit.*, p. 363-392.

⁶⁵¹ Roland Cosandey, « Cinéma 1908, films à trucs et Film d'Art : une campagne de *L'Illustration* », *Cinémathèque*, n° 3, printemps-été 1993, p. 61.

bien étudiée par Jacques Malthête⁶⁵², une pensée cohérente des procédés d'assemblage, distincte de l'idéologie qui présidera à l'avènement du cinéma narratif.



Figure 16 : Photographie truquée d'un homme gonflant sa propre tête au moyen d'une pompe à bicyclette. Source : Baillot et Foy, « Un coup de pompe, S.V.P. », *Photo pêle-mêle*, n° 6, 8 août 1903, p. 41.

⁶⁵² Voir par exemple Jacques Malthête, « Méliès, technicien du collage », dans Madeleine Malthête-Méliès (dir.), *op. cit.*, p. 169-184.

1.1. Méliès vu par lui-même : un technicien du collage

La discrétion professionnelle dont Méliès a toujours fait preuve à l'égard de sa pratique du montage en dit beaucoup sur la conception qu'il a développée de cette phase du processus de création cinématographique. Le fait même qu'il passe sous silence les procédures d'assemblage dans ses écrits révèle l'importance qu'a pour lui la *culture du secret* dans laquelle baignent les trucs qu'il réalise grâce à l'assemblage des négatifs. En tant que « technicien du collage⁶⁵³ », Méliès fait tout simplement partie des fabricants de films les plus compétents pour écrire et parler avec érudition des manipulations de la pellicule. En tant que directeur du Théâtre Robert-Houdin, mais aussi, pouvons-nous ajouter, en tant que collaborateur du Châtelet, de Marigny et des Folies-Bergère, il reste néanmoins sous le coup de la règle du secret à laquelle sont soumis les magiciens, les machinistes et les inventeurs qui contribuent à la construction de trucs et comptent sur leur exploitation. Aussi réagit-il par une lettre de protestation⁶⁵⁴ lorsqu'est publié le texte de vulgarisation en deux parties de Gustave Babin sur « Les coulisses du cinématographe⁶⁵⁵ » dans *L'Illustration* en 1908. Malthête a bien rappelé que la pratique cinématographique de Méliès est si profondément enracinée dans le domaine de l'illusionnisme qu'elle continue d'être régie par les principes de l'éthique

⁶⁵³ Voir Jacques Malthête, « Méliès, technicien du collage », *op. cit.*, p. 169-184.

⁶⁵⁴ Jacques Malthête, « Quand Méliès n'en faisait qu'à sa tête », *1895*, n° 27, septembre 1999, p. 25.

⁶⁵⁵ Gustave Babin, « Les coulisses du cinématographe », *L'Illustration*, n° 3396, 28 mars 1908, p. 211-215 ; n° 3397, 4 avril 1908, p. 238-242.

des magiciens⁶⁵⁶. Méliès invoque justement l'article 12 des statuts de la Chambre syndicale de la prestidigitation, selon lequel un membre qui dévoilerait au public les procédés d'exécution de ses tours de magie s'exposerait à la radiation⁶⁵⁷. Dans sa réponse à Méliès, François Valleiry soutient que le texte de *L'Illustration* encourage au contraire le développement de l'industrie du cinématographe⁶⁵⁸. Il voit d'un bon œil les discours de vulgarisation qui font une publicité favorable aux films, quitte à ce que les procédés de genres déjà minoritaires⁶⁵⁹ soient désormais connus de tous.

Cette polémique autour des truquages du cinématographe montre que Méliès envisage de façon générale la fabrication de films selon un mode de pensée qui diffère fondamentalement de celui qui prévaudra par la suite. Un texte précieux intitulé « Les féeries cinématographiques⁶⁶⁰ », resté inédit jusqu'à présent, nous sert à renforcer ici cette idée, en faisant apparaître plus précisément la vision théorique et pratique du montage qu'a Méliès au tournant du siècle. Cette source s'avère tout aussi utile pour nous aider à cerner la terminologie de l'assemblage en vigueur au début des années 1900. C'est Méliès en personne qui a en effet fourni les illustrations à l'auteur du texte et, selon toute vraisemblance, les informations sur le montage qu'on y trouve,

⁶⁵⁶ Jacques Malthête, « Quand Méliès n'en faisait qu'à sa tête », *op. cit.*, p. 23.

⁶⁵⁷ *Chambre syndicale de la prestidigitation, fondée à Paris en 1904. Statuts*, s.l.n.é, s.d., Cinémathèque française, MELIES7-B1.

⁶⁵⁸ François Valleiry, « Doit-on le dire ? Réponse à M. Méliès, Président du Syndicat des Illusionnistes de France », *Phono-ciné-gazette*, n° 78, 15 juin 1908, p. 628.

⁶⁵⁹ Voir Laurent Le Forestier, « Une disparition instructive. Quelques hypothèses sur l'évolution des "scènes à trucs" chez Pathé », *1895*, n° 27, septembre 1999, p. 61-73.

⁶⁶⁰ Leancour, « Les féeries cinématographiques », *Photo pêle-mêle*, n° 9, 29 août 1903, p. 66-67.

puisqu'il est question de deux films qu'il a fabriqués en 1902, *L'Homme-mouche* et *Voyage de Gulliver à Lilliput et chez les Géants*. Sur le plan conceptuel d'abord, les explications sur les procédés d'assemblage de *L'Homme-mouche*⁶⁶¹ sont présentées comme des indiscretions sur des trucs rigoureusement soumis au secret. L'auteur avoue clairement trahir la promesse qu'il avait faite à un fabricant de films – Méliès, probablement – de taire les moyens par lesquels il réalise les fées cinématographiques. Il confirme ainsi que toutes les révélations sur le montage qu'il a obtenues lui ont été faites sous le sceau de la plus stricte confiance et, par là même, que les procédés d'assemblage sont gardés secrets de la même façon que les machinations scéniques traditionnelles. Sur le plan technique ensuite, les explications sur *L'Homme-mouche* sont nettement divisées en deux parties distinctes, la première listant les opérations relevant de la manipulation du *profilmique*, la seconde celles relevant de la manipulation du *filmographique*⁶⁶². Cette seconde partie nous permet de suivre les étapes de montage du film, mais aussi de voir dans quels termes on parle des procédés d'assemblage à l'époque :

D'après ce qui précède, nos lecteurs auront compris comment se reconstituait la bande entière. Celle de la première scène est soudée à la bande de la deuxième, à l'endroit précis où l'homme-mouche quitte le sol pour le mur ; la deuxième bande à la troisième, à l'endroit où l'homme se meut sur le plafond, et enfin, la troisième bande

⁶⁶¹ Voir André Gaudreault, « “Théâtralité” et “narrativité” dans l'œuvre de Georges Méliès », *op. cit.*, p. 216-217.

⁶⁶² Voir Étienne Souriau (dir.), *L'Univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953.

est reliée à la dernière pour les trois saluts. Lorsque tous ces films, réunis en une seule bande, dérouleront les vues successives sur l'écran où les images sont projetées, les scènes se suivront sans interruption et, pour le public, ne feront qu'un tout, sans qu'il y ait, pour lui, la moindre perception d'arrêt ou de raccord⁶⁶³.

La variété des verbes utilisés dans cet extrait pour désigner l'action d'assembler les films (« reconstituer », « relier », « réunir » et « souder ») reflète l'instabilité du vocabulaire cinématographique pendant cette période. Cela ne veut pas nécessairement dire qu'il n'y a pas déjà des mots plus usuels que d'autres dans le langage des fabricants de films, comme le terme « raccord⁶⁶⁴ » qui est employé à plusieurs reprises dans le texte pour évoquer la transition entre deux bandes collées ensemble. Ce qui importe du côté de la réception, c'est que les spectateurs ne perçoivent pas ces transitions qui, si elles étaient visibles, pourraient trahir la technique et faire rater l'effet. Même si « les raccords sont invisibles⁶⁶⁵ » comme l'écrit l'auteur de l'article, nous pouvons rappeler à la suite de Kessler que la *machination* (dans le sens de tromperie ici) est de toute façon toujours avouée : « Machination non seulement avouée, mais même affichée⁶⁶⁶. » Les spectateurs de féeries cinématographiques savent qu'ils ont affaire à des trucs bien qu'ils ne discernent pas clairement les différentes techniques utilisées. C'est aussi,

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 66.

⁶⁶⁴ Le sens qu'a ce terme dans le texte reste toutefois difficile à définir, car le mot peut renvoyer aussi bien au réglage de l'enchaînement des mouvements au niveau du profilmique qu'à l'opération de collage des négatifs au niveau du filmographique.

⁶⁶⁵ Leancour, « Les féeries cinématographiques », *Photo pêle-mêle*, n° 9, 29 août 1903, p. 66.

⁶⁶⁶ Frank Kessler, « Méliès/Metz : comment penser le trucage ? », *op. cit.*, p. 170.

soulignons-le avec Viva Paci, le propre de l'*attraction* que de se donner à voir comme telle au public⁶⁶⁷. Il ne s'agit pas de dévoiler le mécanisme du truc, mais, comme le remarque Gunning, de maintenir chez les spectateurs la *tension* provoquée par la perception d'un phénomène qu'ils ne peuvent expliquer et en même temps le sentiment clair qu'ils ont d'avoir été trompés : « C'est précisément au cœur de cette suspension que se loge le grisant plaisir de l'incertitude et de l'ambiguïté⁶⁶⁸. » Méliès a en somme de multiples raisons de défendre sa conception du montage : sur le plan déontologique, révéler les procédés d'assemblage reviendrait à violer la règle du secret ; sur le plan esthétique, la divulgation complète de la technique ferait disparaître le doute de l'esprit des spectateurs et donc le plaisir qui en découle ; sur le plan économique, le désintérêt causé par les révélations nuirait forcément au commerce de films dans lesquels les trucs obtenus grâce au montage sont l'une des principales attractions.

1.2. Méliès vu par ses contemporains : un expert en machinerie

Malgré les nombreuses et délicates opérations de laboratoire que demande la fabrication de ses féeries cinématographiques, Méliès n'est paradoxalement pas perçu comme un technicien du montage par ses contemporains, même par les commentateurs les plus avertis. Ceux qui ont en

⁶⁶⁷ Viva Paci, *La machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*, *op. cit.*, p. 48.

⁶⁶⁸ Tom Gunning, « Fantasmagorie et fabrication de l'illusion : pour une culture optique du dispositif cinématographique », *op. cit.*, p. 82.

effet toutes les compétences requises pour apprécier ses films en termes d'assemblage de la pellicule dressent au contraire le portrait d'un *spécialiste de la machinerie*. L'ambition qu'a Méliès de compléter les machinations scéniques traditionnelles par les truquages du cinématographe semble avoir dirigé l'attention des commentateurs moins sur l'apparition de nouvelles techniques que sur la perpétuation d'anciennes méthodes. Méliès a ainsi souvent prévu, nous l'avons montré, les opérations de laboratoire bien en amont du processus de montage, parce qu'il pense ces opérations conjointement avec les machinations auxquelles elles vont s'ajouter. S'il ne parle pas explicitement de Méliès, Rosen présente de manière générale les féeries cinématographiques comme des films où l'on voit non pas « des trucs inhérents à la cinématographie », mais « toutes les illusions de mise en scène qui ont fait le succès des pièces à grand spectacle, aux ingénieux accessoires, du théâtre du Châtelet⁶⁶⁹ ». Dans le passage où il le nomme, cet expert en montage qu'est Ducom décrit quant à lui Méliès sous les traits du magicien auquel les cinématographistes ont emprunté certaines techniques pour la réalisation d'illusions⁶⁷⁰. Plus clairement encore, cet autre fin connaisseur du montage qu'est Georges Mareschal distinguait déjà les féeries de Méliès du reste de la production française, dans son article sur la « Fabrication d'une bande de cinématographe » en 1907, en opposant presque terme à terme

⁶⁶⁹ J. Rosen, *Le cinématographe, son passé, son avenir et ses applications*, Paris, Société d'éditions techniques, s.d., p. 104.

⁶⁷⁰ Jacques Ducom, *Le cinématographe scientifique et industriel. Traité pratique de cinématographie*, Paris, L. Geisler, 1911, p. 181.

machinerie et assemblage :

La facilité qu'on a de couper et de raccorder les bandes permet des effets de disparition et de substitution qui sont très souvent utilisés pour les scènes comiques ou fantastiques ; mais, pour les véritables féeries à trucs, il faut le plus souvent les exécuter par les moyens ordinaires du théâtre : trappes, fils invisibles, fonds noirs, etc. ; aussi est-ce, comme nous l'avons dit, M. Méliès, directeur du théâtre Robert-Houdin, qui a la spécialité de ce genre de bandes dont quelques-unes sont de véritables chefs-d'œuvre d'imagination et d'exécution⁶⁷¹.

Mareschal confirme d'abord que Méliès est surtout connu pour ses féeries cinématographiques. Il laisse surtout entendre que le cinématographe se sert moins des procédés d'assemblage que des anciennes machinations scéniques pour les truquages de ses films, afin de fabriquer, selon son expression, de « véritables féeries ». Il faut dire que Méliès fait la promotion de ses films en défendant, dans les mêmes termes que Mareschal, l'idée qu'une œuvre comme *Les Quat' cents farces du diable* est une « véritable féerie [sic] », parce qu'il lui a fallu trois mois de préparation pour réaliser « un très grand nombre de trucs de théâtre⁶⁷² ». Ces informations extraites du fascicule de présentation mettent en avant le faible prix de vente du film par rapport à son coût de fabrication. Elles montrent que la valeur artistique recherchée par Méliès répond précisément aux critères d'appréciation qui servent à évaluer

⁶⁷¹ G. Mareschal, « Fabrication d'une bande de cinématographe », *La Nature*, n° 1800, 23 novembre 1907, p. 412.

⁶⁷² *Les Quat' cents farces du diable*, fascicule imprimé, s.d., Cinémathèque française, MELIES3-B1.

une pièce à grand spectacle dans le milieu théâtral parisien. Ce qui compte en effet pour Méliès, c'est que le travail long, compliqué et dispendieux de création dans l'atelier de prise de vues, avec la construction des décors, des machines et des cartonnages, soient bien visibles sur l'écran au moment de la projection. Il insiste sur le fait que ce qui est reproduit par le cinématographe a d'abord été créé de toutes pièces selon les règles et les méthodes en vigueur dans un théâtre comme le Châtelet. Cette *opacité de la mise en scène* dans les féeries cinématographiques est pour Méliès la garantie de leur qualité artistique, de sorte que les procédés d'assemblage n'apportent qu'une valeur ajoutée aux images qui ont été préalablement impressionnées dans l'appareil de prise de vues. Le montage, bien qu'il soit présent, reste donc relativement *transparent* par rapport aux machinations qui rappellent la matérialité du spectacle enregistré.

Pour la fabrication des *Quat' cents farces du diable*, Méliès continue ainsi de se servir de la machinerie dont il dispose dans son atelier pour les *truquages profilmiques* qui vont donner tout son intérêt au film. Il prend ensuite le temps de peaufiner ces différentes machinations réalisées devant l'appareil de prise de vues par des *truquages cinématographiques* qui en masquent la technique, en accélèrent le déroulement ou en complexifient la forme⁶⁷³. Cette phase de raffinement n'est rendue possible que par le travail de

⁶⁷³ Sur la distinction entre « trucages profilmiques » et « trucages cinématographiques », voir Christian Metz, « Trucage et cinéma », *Essais sur la signification au cinéma*, t. 2, Paris, Klincksieck, 1972, p. 173-192.

réflexion auquel s'est antérieurement livré Méliès, en organisant le tournage en atelier en fonction du montage en laboratoire, ou, dans la terminologie d'Étienne Souriau, en pensant ensemble le profilmique et le filmographique. C'est en anticipant le processus de montage – et donc grâce à une connaissance aigüe des possibilités qui s'offriront à lui à ce moment-là – que le cinématographe est capable de mettre au point des combinaisons savantes de truquages, à l'image de celle qu'il utilise pour l'une des apparitions qui survient au vingtième tableau du film, « Les cuisines. Les farces du diable ». À la fin de la pantomime anglaise exécutée par la troupe des Price, un premier raccord des négatifs a servi à occulter l'équipement d'une trappe en étoile sur le plancher de la scène. On voit alors un acrobate déguisé en singe passer à travers les secteurs de cette trappe, non pas en étant propulsé par un système de contrepoids installé dans le dessous, ce qui est la technique usuelle, mais en étant soulevé par un fil accroché dans le cintre. Au moment où il va sortir du champ de l'appareil, un second raccord a permis d'occulter, cette fois, l'enlèvement de la trappe. L'acrobate, qui apparaît maintenant suspendu par les bras, se laisse tomber en toute sécurité sur le plancher à l'endroit où était placée l'ouverture. Le système complet nécessaire au surgissement de l'acrobate semblant faire défaut, ce sont les procédés d'assemblage qui permettent de pallier le manque de machinerie. L'effet recherché reste néanmoins bien celui d'un acrobate qui apparaît comme s'il avait été éjecté par la machinerie de la trappe en étoile. Les opérations relevant du filmographique

s'inscrivent donc dans le prolongement de l'esthétique des machinations scéniques traditionnelles.

2. Leçons de théorie et de pratique

Alors qu'elles étaient auparavant dispersées dans la presse, les informations sur les procédés d'assemblage vont être rassemblées, au début des années 1910, dans un nouveau type de publication, mis sur le marché pour accompagner l'expansion de l'industrie cinématographique française, le manuel de cinématographie. Toutes les étapes du processus de fabrication d'un film sont en effet exposées dans des livres de vulgarisation de la technique cinématographique tels que ceux de Jacques Ducom⁶⁷⁴, Léopold Löbel⁶⁷⁵ et Ernest Coustet⁶⁷⁶. L'intention de ces auteurs est de fournir des ouvrages concis, pratiques et didactiques à l'usage de techniciens qui n'ont pas eu, pendant ces années d'expérimentation, de formation professionnelle adaptée, mais aussi, plus généralement, à destination des amateurs intéressés par la fabrication de films, comme Coustet le dit clairement dans sa préface : « Ces deux tomes formeront ainsi un Traité complet, quoique élémentaire et de lecture facile, qui s'adressera, non seulement aux techniciens de la cinématographie, mais aussi à

⁶⁷⁴ Jacques Ducom, *Le cinématographe scientifique et industriel. Traité pratique de cinématographie*, op. cit.

⁶⁷⁵ Léopold Löbel, *La technique cinématographique. Projection, fabrication des films*, Paris, H. Dunod et E. Pinat, 1912.

⁶⁷⁶ Ernest Coustet, *Traité pratique de cinématographie*, t. 1, Paris, Comptoir d'édition de « Cinéma-Revue », [1913].

quiconque s'intéresse aux progrès des sciences et de leurs applications⁶⁷⁷. » Ces auteurs se présentent comme les vulgarisateurs légitimes des savoir-faire développés autour de la nouvelle technique, grâce à l'expérience qu'ils ont acquise dans la pratique cinématographique et, en même temps, grâce aux connaissances théoriques qu'ils avaient déjà accumulées en matière de photographie et d'électricité. Certains chapitres sur les propriétés de la pellicule photographique ou de la lumière électrique recourent ainsi d'autres ouvrages parus avant l'invention du cinématographe (Ducom avait d'ailleurs déjà publié *Les débuts d'un amateur photographe*⁶⁷⁸ et Coustet *L'électricité dans la maison moderne*⁶⁷⁹). Les méthodes plus propres à la pratique cinématographique apparaissent donc à la croisée de ces disciplines scientifiques que sont la physique et la chimie. La façon dont ces méthodes sont présentées nous en dit beaucoup sur ce que l'on entend à l'époque par le terme « montage », ainsi que sur les cadres conceptuels construits autour de cet aspect de la technique cinématographique.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 6.

⁶⁷⁸ Jacques Ducom, *Les débuts d'un amateur photographe*, Paris, G. Carré et C. Naud, 1898.

⁶⁷⁹ Ernest Coustet, *L'électricité dans la maison moderne*, Paris, B. Tignol, s.d.

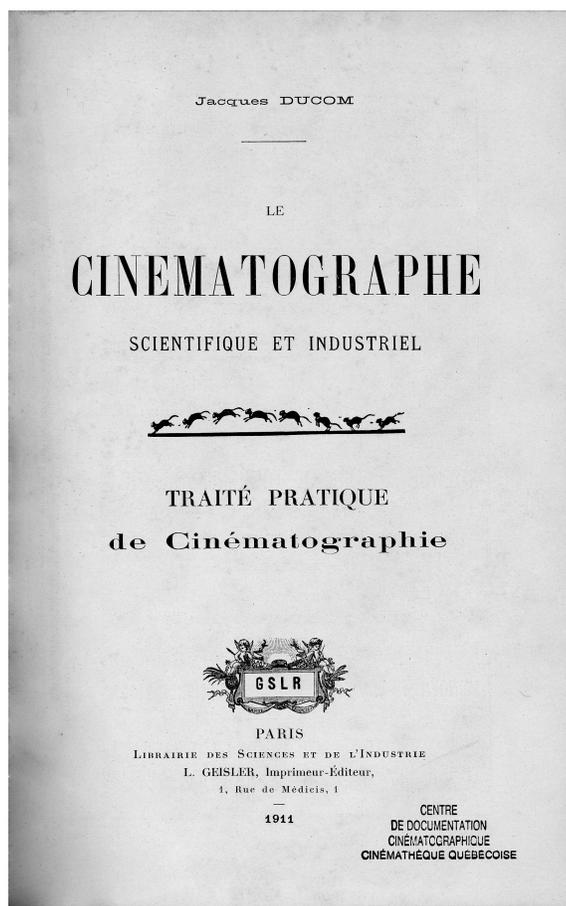


Figure 17 : Page de titre du traité pratique de Jacques Ducom. Source : Jacques Ducom, *Le cinématographe scientifique et industriel. Traité pratique de cinématographie*, L. Geisler, Paris 1911, s.p.

2.1. Éclaircissements techniques et terminologiques

Dans les manuels de cinématographie publiés au début des années 1910, les diverses explications liées aux procédés d'assemblage sont déjà rassemblées dans des chapitres qui sont spécialement consacrés à cette phase du processus de fabrication des films. Les intitulés de ces chapitres ne laissent aucun doute sur ce qui va être exposé dans les pages qui suivent, car le terme que l'on trouve en tête de ces sections est bel et bien celui de « montage ». Il nous faut préciser que le mot est pris ici d'abord et avant tout dans son

acception technique qui, selon *Le grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, renvoie à l'« [a]ction de disposer toutes les parties d'un objet quelconque pour qu'il soit en état de faire le travail ou de servir à l'usage auquel il est destiné⁶⁸⁰ ». Le mot « montage » désigne plus particulièrement, dans le domaine du cinématographe, une action qui, selon la définition qu'en donne Coustet dans son *Traité pratique de cinématographie*, consiste à « réunir bout à bout diverses scènes prises souvent dans des circonstances tout à fait différentes⁶⁸¹ ». Le terme a une connotation utilitaire dans la mesure où les auteurs définissent les procédures d'assemblage comme étant imposées par différentes contraintes techniques (la longueur limitée et la fragilité des bandes, notamment). Autrement dit, les cinématographistes sont bien obligés de mettre les bandes bout à bout s'ils veulent obtenir un film complet, c'est-à-dire de les « abouter » dans le sens pragmatique que le *Larousse mensuel illustré* donne au même moment à ce verbe : « Si l'on fabrique des pellicules de 120 mètres d'un seul morceau, elles sont le plus souvent de 50 mètres et doivent être aboutées par deux ou plus⁶⁸². » Les auteurs fournissent encore des informations sur la fabrication des « titres » et des « sous-titres », dont l'assemblage avec les autres éléments filmiques constitue à cette époque une phase incontournable du processus de montage.

⁶⁸⁰ Pierre Larousse, « Montage », *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. 11, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1874, p. 477.

⁶⁸¹ Ernest Coustet, *Traité pratique de cinématographie*, *op. cit.*, p. 113.

⁶⁸² Jacques Auvernier, « Cinématographe », *Larousse mensuel illustré*, n° 44, octobre 1910, p. 790.

Les cinématographistes avaient certes pu trouver auparavant, dans certaines revues de vulgarisation, des indices, des conseils, voire des recettes pour effectuer le montage, comme la « Méthode pour fixer bout à bout des pellicules cinématographiques⁶⁸³ » proposée par *La Nature* en 1909. Les écrits sur la pratique de l'assemblage sont toutefois longtemps restés épars, lacunaires et obscurs, de sorte que les manuels viennent faire la synthèse des informations techniques sur le montage. Leurs auteurs rappellent d'abord que l'assemblage d'un film est une opération manuelle délicate, dont chaque étape demande beaucoup de précision et de sûreté du geste de la part de celui qui l'exécute (l'éditeur *in vitro* ou l'exhibiteur *in situ*, par exemple⁶⁸⁴). Pour l'assemblage des négatifs et des positifs, ils conseillent ensuite de couper, au moyen d'une paire de ciseaux ou de tout instrument tranchant, une première bande A à la limite entre deux photogrammes et une seconde bande B quelques millimètres au-dessus d'un photogramme. C'est précisément sur la petite surface rectangulaire qui dépasse de ce photogramme de la bande B que va être pratiqué le collage. Cette partie de la pellicule doit en effet être dépouillée de sa gélatine, enduite d'un mélange d'acétone et d'acétate d'amyle et recouverte par le bout de la bande A. Des « presses à coller » de différentes marques (Gaumont, Pathé, Prévost, etc.) sont à la disposition des fabricants afin de

⁶⁸³ S.a., « Méthode pour fixer bout à bout des pellicules cinématographiques », *La Nature*, n° 1894, 11 septembre 1909, p. 118.

⁶⁸⁴ Voir Pierre Chemartin et André Gaudreault, « Les consignes de l'« éditeur » pour l'assemblage des vues dans les catalogues de distribution », dans Frank Kessler et Nanna Verhoeff (dir.), *Networks of Entertainment: Early Film Distribution 1895-1915*, Eastleigh, John Libbey Publishing, 2007, p. 193-202.

faciliter ce travail d'assemblage. L'écart entre les perforations doit ainsi toujours être constant pour que le film puisse s'adapter parfaitement au système d'entraînement de la pellicule, sans quoi il y a un risque important de déchirure. De nombreux films portent les stigmates de ces procédures d'assemblage, puisque des traces de collures des négatifs peuvent être repérées sur les positifs, où elles apparaissent sous la forme de « deux lisérés blancs⁶⁸⁵ ».

⁶⁸⁵ Jacques Malthête, « Le collage magique chez Edison et Méliès avant 1901 », *CinémAction*, n° 102, 2002, p. 98.

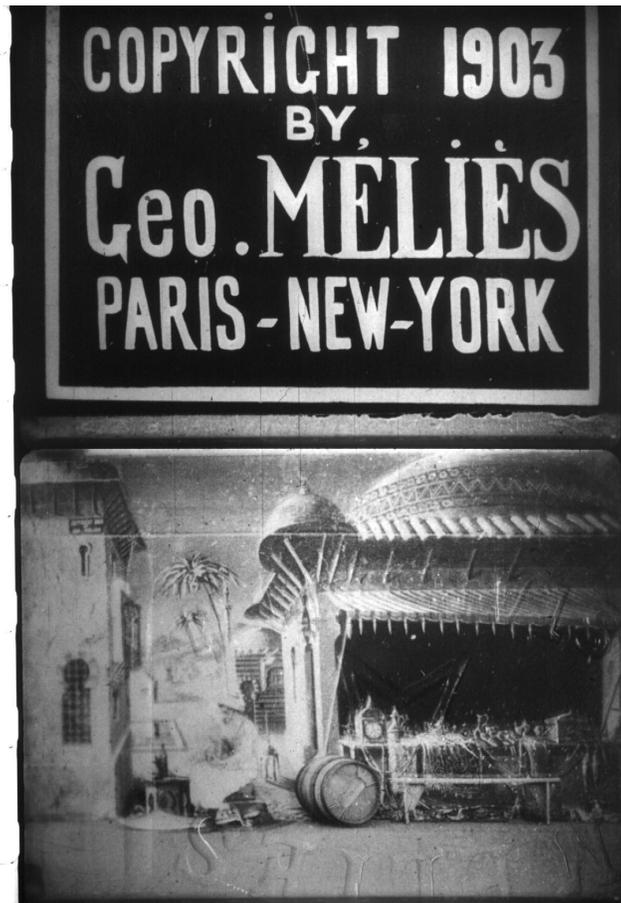


Figure 18 : Photogrammes avec collure du film *Le Bourreau turc* de Méliès, 1903. Source : GRAFICS/Library of Congress.

2.2. D'une intuition diffuse à un système cohérent

Les manuels ne contiennent toutefois pas seulement des explications didactiques sur le *modus operandi* du montage, car leurs auteurs ne se contentent pas de donner une stricte leçon de technique qui recenserait les méthodes et en faciliterait l'apprentissage. En fait, ces livres témoignent en même temps à plusieurs occasions d'une conception du montage prise dans une logique de reconduction des conventions de la machinerie théâtrale

traditionnelle, avec tout ce que cela implique, nous l'avons vu, en termes d'esthétique et de narration. Cette logique recoupe en effet largement celle de Méliès que nous avons pu présenter plus haut, mais les principes qui la soutiennent sont maintenant explicitement formulés par des auteurs comme Ducom. Les méthodes d'assemblage sont désormais clairement reliées aux effets de sens qu'elles peuvent produire dans un genre de film comme la féerie cinématographique. Le discours technique est ainsi mêlé à un ensemble de réflexions qui cherchent à définir les fonctions du montage à partir des conventions du spectacle de scène. Ce discours ne va d'ailleurs pas non plus sans une forme de fascination pour la production cinématographique avec tous ces truquages. Tranchant, en conclusion de son livre *La cinématographie pour tous* paru en 1912, prévoit de publier un ouvrage qui s'intitulerait *Merveilles du cinématographe*⁶⁸⁶. Coustet, pour sa part, reproduit une partie des textes et des images sur « Les coulisses du cinématographe » qui avaient paru dans *L'Illustration* en 1908⁶⁸⁷. Ducom, pour finir, choisit de décrire dans le détail la réalisation d'une vingtaine de truquages, en prenant particulièrement soin de mentionner l'assemblage des négatifs chaque fois qu'il est nécessaire⁶⁸⁸. Pour ne pas nous en tenir à l'exemple de Méliès, rappelons avant tout que leur conception du montage était déjà bien ancrée dans les mentalités de l'époque,

⁶⁸⁶ L. Tranchant, *La cinématographie pour tous*, Paris, Comptoir d'édition de « Cinéma-revue », 1912, p. 73.

⁶⁸⁷ Ernest Coustet, *Traité pratique de cinématographie*, *op. cit.*, p. 53-83.

⁶⁸⁸ Jacques Ducom, *Le cinématographe scientifique et industriel. Traité pratique de cinématographie*, *op. cit.*, p. 180-207.

si bien qu'on la retrouve, forcément plus diffuse mais bien identifiable, dans les débats sur le cinématographe, ses genres et ses publics :

[L]es amateurs de féeries – sauf de rares exceptions car certains grands théâtres ont de remarquables perfectionnements de machinerie – étaient généralement peu satisfaits par des moyens un peu trop simplistes dont se contentaient à peine des enfants. Or, le cinéma est un merveilleux instrument de truquage. On arrête à volonté l'enregistrement des pellicules, et d'habiles retoucheurs peuvent les transformer et leur faire représenter les scènes les plus invraisemblables. Rien n'est plus facile que de faire planer un personnage dans les airs, que de le dépouiller de sa tête, de ses bras et de ses jambres [*sic*]. Les apparitions de fées, de diables, de fantômes sont le b-a-ba du truquage cinématographique et font la joie des amateurs de mystérieux⁶⁸⁹.

Dans cet article reproduit par *Phono-ciné-gazette* en 1908, le critique dramatique Louis Schneider prouve qu'il est bien conscient que les trucs des féeries cinématographiques ne sont pas seulement le fruit de la machinerie de théâtre, mais aussi celui de manipulations de l'appareil de prise de vues et de la pellicule. Il attribue ainsi avec une certaine lucidité la responsabilité des transformations de la pellicule à d'« habiles retoucheurs », puisque la « retouche » était déjà une pratique courante en photographie. Schneider ne va cependant pas jusqu'à mettre un nom sur cette tâche qu'est l'assemblage des négatifs. Sans qu'il le sache, sa formule fait pourtant image, car le « b-a-ba du truquage » consiste justement à raccorder une bande B à une bande A, comme

⁶⁸⁹ Louis Schneider, « Les théâtres à Paris », *Phono-ciné-gazette*, n° 82, 15 août 1908, p. 693.

cela est précisément expliqué dans les manuels de cinématographie. Il est en effet recommandé dans ces ouvrages d'utiliser les procédés d'assemblage pour remplacer ou compléter la machinerie qui sert usuellement dans le cas d'apparitions, de disparitions et de substitutions. Il y est tout autant conseillé d'assembler la pellicule pour renouveler les techniques qui ont été mises au point depuis longtemps déjà pour changer de décor sur scène sans baisser le rideau. De la même manière que les machinations scéniques traditionnelles étaient le « *b a ba* du truc⁶⁹⁰ » dans le domaine du théâtre, d'après cet autre critique fameux qu'est Francisque Sarcey, l'assemblage de la pellicule devient une technique de base pour réaliser les trucs des féeries cinématographiques. Le raccord qui permet de relier deux tableaux entre eux est bel et bien considéré comme une façon particulièrement efficace de reconstituer au moyen du cinématographe un truc de machinerie, le changement à vue. Les spectateurs des féeries cinématographiques comprennent donc bien le sens des transitions entre les tableaux d'un film, même s'il n'ont qu'une connaissance assez diffuse des procédures qui permettent d'obtenir les transitions en question.

Alors que Schneider a, comme d'autres commentateurs, l'intuition du rôle que joue l'assemblage dans la réalisation des trucs du cinématographe, Ducom va formellement énoncer, dans son chapitre sur les « Scènes à trucs⁶⁹¹ », les règles d'une conception du montage fermement ancrée dans une

⁶⁹⁰ Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, n° 7113, 11 octobre 1880, s.p.

⁶⁹¹ Jacques Ducom, *Le cinématographe scientifique et industriel. Traité pratique de*

logique de perpétuation des conventions du théâtre. Le théâtre n'est d'ailleurs pas le seul modèle auquel il se réfère pour formuler ces règles, car il évoque aussi des croisements avec des pratiques culturelles telles que le théâtre d'ombres, la lanterne magique et la photographie. Néanmoins, le *principe d'équivalence* qu'il applique à plusieurs reprises entre « moyen cinématographique » et « moyen théâtral » le fait tendre vers un système conceptuel dans lequel les procédés d'assemblage sont étroitement associés aux différentes machinations scéniques : « Le montage de toutes les parties de bandes [...] devient un art, car celui qui l'exécute doit en même temps connaître les nécessités de l'ancien théâtre et les moyens nouveaux mis à sa disposition par le cinématographe⁶⁹². » Le montage tel que le conçoit Ducom ne se présente donc pas comme une phase expérimentale, préparatoire ou transitoire dans un processus plus général qui serait celui de l'« élaboration du langage cinématographique⁶⁹³ », pour reprendre les mots de Sadoul. Il relève au contraire d'une conception spécifique et cohérente qui, de par ses *règles de fabrication*, ses *principes théoriques* et ses *critères d'appréciation*, se suffit à elle-même⁶⁹⁴. La continuité de la production de films selon ce mode de pensée

cinématographie, *op. cit.*, p. 180-207. Cette conception du montage est si bien installée dans l'esprit de Ducom qu'il reprendra ce chapitre dans une version augmentée pour la réédition du livre. Voir Jacques Ducom, *Le cinématographe scientifique et industriel, son évolution intellectuelle, sa puissance éducative et morale. Traité pratique de cinématographie*, Paris, A. Michel, 1924, p. 286-316. Je remercie Jacques Malthête de m'avoir fourni cette information.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 52.

⁶⁹³ Georges Sadoul, « Georges Méliès et la première élaboration du langage cinématographique », *op. cit.*, p. 23.

⁶⁹⁴ André Gaudreault et Tom Gunning avaient déjà parfaitement résumé l'idée que nous développons ici : « Le cinéma des premiers temps présente des formes discursives étrangères au cinéma institutionnalisé d'après 1915 et ses valeurs intrinsèques sont à évaluer à partir du

est d'ailleurs assurée par un raffinement des techniques, une complexification des formes et un renouvellement constant de l'étonnement des spectateurs. Les machinations du théâtre ne sont du reste pas envisagées au passé comme si le cinématographe les avaient rendues obsolètes, ainsi que le laissent entendre les commentaires dépréciatifs de Schneider. Ducom encourage encore leur utilisation pendant le tournage des films, ce qui peut éviter aux cinématographistes d'avoir à pratiquer par la suite sur la pellicule des opérations toujours risquées.

2.3. Un mauvais procès

On a souvent décrit les tout derniers films de Méliès en parlant d'un essoufflement, voire d'un épuisement complet de sa créativité en matière de procédés cinématographiques. Georges Sadoul, qui est l'un des historiens à avoir véhiculé cette idée, est certes parfaitement conscient que Méliès a adopté une conception du montage spécifique à la période d'émergence du spectacle cinématographique. Dans son article sur Méliès de 1947, il évoque justement déjà cette conception en faisant référence à l'ouvrage de Jacques Ducom : « Cette conception a tant d'influence sur l'école française que, dans un livre de M. Ducom publié en 1912, le fait de coller l'une derrière l'autre deux scènes se déroulant dans des décors différents est présenté comme le plus élémentaire des

programme que se fixait le cinéma à l'époque. » (*op. cit.*, p. 53).

truquages⁶⁹⁵. » Dans son livre de vulgarisation sur le cinéma de 1948, Sadoul va ensuite jusqu'à employer le terme « montage », non sans précautions, pour désigner plus précisément l'enchaînement des tableaux dans le film *Le Voyage à travers l'impossible* (1904) : « Ce “montage” de Méliès correspondait aux règles – et aux conventions – du théâtre⁶⁹⁶. » Malgré tout, Sadoul laisse clairement entendre que cette façon de concevoir le montage caractérise une phase brouillonne, expérimentale et transitoire, celle d'essais bons ou mauvais, nécessaires ou inutiles, importants ou négligeables, selon qu'ils mènent ou non à l'avènement d'un langage qui serait propre au cinéma. De ce point de vue, les féeries cinématographiques ne sont pas forcément vues d'un bon œil, puisqu'en les fabriquant Méliès se rend coupable, toujours d'après Sadoul, d'un délaissement des procédés du cinématographe au profit des machinations scéniques traditionnelles. La dépréciation de ce genre de films découle plus généralement d'une vision évolutionniste et téléologique de l'histoire du cinéma, vision qui a longtemps empêché de considérer ces films au sein de leurs contextes de production et de diffusion.

N'est-ce pas en effet lui faire un mauvais procès que d'accuser Méliès d'avoir été fidèle à une conception du spectacle cinématographique qui a largement prouvé sa valeur au début du siècle ? D'ailleurs, n'est-ce pas lui reprocher d'avoir fait précisément ce qu'on attendait de lui à cette époque-là,

⁶⁹⁵ Georges Sadoul, « Georges Méliès et la première élaboration du langage cinématographique », *op. cit.*, p. 25.

⁶⁹⁶ Georges Sadoul, *Le cinéma. Son art, sa technique, son économie*, Paris, La Bibliothèque française, 1948, p. 148.

notamment en livrant, comme nous l'avons montré, des films de commande réalisés sur mesure pour le Châtelet ? Les essais de classification des films que l'on trouve dans la presse de cette période indiquent d'abord que les féeries cinématographiques font pleinement partie d'une catégorie bien reconnue par le public. Elles relèvent en effet des « scènes théâtrales⁶⁹⁷ » pour Louis Schneider, des « scènes prises au théâtre⁶⁹⁸ » pour Gustave Babin et des « *sujets de théâtre*⁶⁹⁹ » pour Jacques Auvernier (qui parle quant à lui de « conte de fées »). La catégorisation des films révèle surtout que l'idée qu'on se fait alors des féeries cinématographiques est en particulier celle de « féeries construites suivant la règle et les canons⁷⁰⁰ », c'est-à-dire fabriquées en fonction des conventions d'un genre dramatique établi au sein de l'institution du théâtre. C'est parce qu'ils perpétuent d'anciennes machinations scéniques que les films de Méliès suscitent de l'intérêt tant sur le plan de la narration que sur celui de l'attraction. En fait, l'usage de la machinerie dans l'atelier de prise de vues est primordial dans la mesure où Méliès compte sur l'attrait de la mise en scène telle qu'elle est envisagée dans un théâtre de féerie comme le Châtelet, à savoir comme un déploiement ostensible de matériaux et de techniques ayant exigé un travail de préparation long, difficile et coûteux. En cherchant à faire la promotion des films de Méliès, le texte de G. Ménard

⁶⁹⁷ Louis Schneider, « Les théâtres à Paris », *op. cit.*, p. 693.

⁶⁹⁸ Gustave Babin, « Les coulisses du cinématographe », *L'Illustration*, n° 3396, 28 mars 1908, p. 211.

⁶⁹⁹ Jacques Auvernier, *op. cit.*, p. 792.

⁷⁰⁰ Gustave Babin, « Les coulisses du cinématographe », *L'Illustration*, n° 3396, 28 mars 1908, p. 211.

inséré dans les programmes du Théâtre Robert-Houdin énonce explicitement les principes d'une démarche créatrice qui confirment cette hypothèse :

Une grande féerie cinématographique exige souvent 2 et 3 mois de travail ininterrompu, pour l'élaboration du sujet général, des diverses péripéties de l'action, pour la composition et la peinture des décors, la confection des costumes, trucs et accessoires, pour les répétitions et le jeu de chaque tableau. C'est un travail identique à celui des théâtres. Les tableaux sont préparés et joués généralement à raison d'un ou deux par semaine, suivant leur importance et leur complication. Une fois ce travail monstre terminé, le public voit défiler le tout en 25 à 30 minutes sans se douter certainement du temps, des efforts et de la dépense énorme nécessités par l'ensemble. La mise en scène, très soignée, est réglée avec infiniment d'attention, ainsi que le jeu des artistes, choisis parmi les meilleurs des théâtres de Paris. Les mouvements de figuration et les répétitions des trucs et effets de machinerie sont aussi l'objet d'un soin tout spécial⁷⁰¹.

Même si elle se différencie à bien des égards du processus de création théâtral, la fabrication des féeries cinématographiques est décrite à la clientèle du Théâtre Robert-Houdin comme un travail similaire à celui des artisans du spectacle de scène. Le texte de présentation attire en effet davantage l'attention des spectateurs sur les analogies entre ces deux pratiques et, par conséquent, sur les multiples emprunts techniques qui donnent leur valeur artistique et marchande aux films. Nous voyons que la démarche de Méliès répond à un désir de *valorisation intermédiaire* des films qui le conduit à conformer le

⁷⁰¹ Théâtre Robert-Houdin. *Grandes matinées de prestidigitation*, programme, s.d., Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, 8-RO-17411.

spectacle cinématographique aux normes d'un cadre institutionnel préexistant⁷⁰². L'invention des trucs, la construction des décors, la confection des costumes, tout cela est présenté comme le strict prolongement de savoir-faire appartenant aux corporations du théâtre. Même les acteurs qui sont embauchés pour jouer dans des féeries cinématographiques viennent des troupes des grands théâtres parisiens. Les programmes du Robert-Houdin cherchent donc à rendre encore un peu plus opaque l'organisation du profilmique pendant les projections, en incitant les spectateurs à considérer une *matérialité*, une *technicalité* et une *économie* de la mise en scène qui sont caractéristiques du processus de création théâtral des féeries⁷⁰³. Il est ainsi important pour Méliès que le travail de création apparaisse littéralement à l'écran, car ce sont les gestes réglés des machinistes, des décorateurs et des costumiers qui confèrent leur valeur aux films. La mise en scène est du reste ici moins conçue comme l'interprétation scénique d'un texte suivant une vision unitaire (celle d'Albert Carré pour *Cendrillon* à l'Opéra-Comique, par exemple) que comme la matérialisation d'un spectacle destiné à être exhibé pour lui-même (ainsi que cela se fait sous la direction d'Émile Rochard au Châtelet).

⁷⁰² Voir André Gaudreault, « Les genres vus à travers la loupe de l'intermédialité ; ou, le cinéma des premiers temps : un bric-à-brac d'institutions », *op. cit.*, p. 87-97.

⁷⁰³ Nous reprenons ici ces notions telles qu'elles ont été utilisées par Walter Moser dans son étude « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », *op. cit.*

La confusion des genres

Malgré la persistance d'une *conception intermédiaire* du montage, nous devons bien souligner que les procédés d'assemblage sont loin d'être considérés de manière univoque, au début du xx^e siècle, comme un moyen de perpétuer d'anciennes machinations scéniques. Dans son ouvrage *La technique cinématographique. Projection, fabrication des films*, Léopold Löbel ne présente pas le montage de films dans l'objectif de reconduire les grandes illusions théâtrales. Il ne décrit pas non plus les systèmes de machinerie hérités du théâtre qui peuvent être réutilisés pour la fabrication de films. Au contraire, les genres dans lesquels ces systèmes étaient nécessaires ne sont, selon Löbel, plus au goût du jour au moment où il prépare son livre : « Autrefois, quand les féeries et scènes à trucs étaient très en vogue, il fallait disposer d'une machination de scène assez compliquée. Aujourd'hui ces genres n'étant plus aussi goûtés on pourra se contenter d'une ou deux trappes avec plates-formes coulissantes manœuvrables à la main⁷⁰⁴. » Le principe de composition des décors en atelier qui prévaut chez Méliès est d'ailleurs remis en cause par des fabricants qui envoient leurs opérateurs réaliser des films en plein air⁷⁰⁵. Albert Capellani a ainsi tourné de nombreux tableaux de féeries cinématographiques en extérieur pour le compte de la maison Pathé. Dans *Peau d'âne* (1908) par exemple, la fuite de la princesse est décomposée en une série de trois tableaux plutôt brefs qui ont été filmés dans des décors naturels. Aller chercher les

⁷⁰⁴ Léopold Löbel, *op. cit.*, p. 109.

⁷⁰⁵ Voir Laurent Le Forestier, « Une disparition instructive. Quelques hypothèses sur l'évolution des "scènes à trucs" chez Pathé », *op. cit.*, p. 70.

décors des féeries cinématographiques hors de l'atelier, cela est inconcevable pour Méliès, lui qui est farouchement opposé au tournage de ce genre de films en plein air, si l'on se fie aux souvenirs qu'en garde son opérateur François Lallement en 1945 : « Cela ne l'intéressait pas, il n'y avait qu'une chose qui l'intéressait, c'était le travail de studio, c'était de faire ses décors lui-même car il composait tout lui-même⁷⁰⁶ ». Le montage reste finalement lié à la machinerie chez Méliès, parce que la valeur artistique souhaitée par le fabricant doit répondre aux critères de l'institution du théâtre. Le montage gagne au contraire en autonomie chez Capellani, quitte à ce que l'artisticité recherchée à travers la pratique du cinématographe ne soit plus autant celle qui avait longtemps été puisée dans d'autres domaines culturels.

Il y a de nombreux facteurs de changement à prendre en compte quand on essaie de comprendre pourquoi les féeries cinématographiques sont passées de mode au tournant des années 1910. Le processus d'institutionnalisation du cinéma amorcé au début du siècle implique en effet des transformations à tous les niveaux de la production, de la diffusion et de la réception des films : évolution des modèles économiques, des tendances stylistiques, des attentes spectatoriennes, etc. La conception du spectacle cinématographique défendue par Méliès est en fait peu compatible avec le nouveau cadre institutionnel qui se met progressivement en place, puisqu'elle est en adéquation, comme nous l'avons vu tout au long de notre troisième partie, avec un ensemble de règles

⁷⁰⁶ *Commission de recherche historique*, manuscrit dactylographié, 17 février 1945, Cinémathèque française, CRH20-B1.

propres à une autre institution, celle du monde dramatique. Abandonner cette conception reviendrait en somme pour Méliès à se désolidariser de l'institution qui a précisément reconnu le caractère artistique de son travail de cinématographe et qui, en même temps, lui a aussi procuré une source de revenus. Il faut dire encore que le genre de la féerie n'a plus sur scène le succès qu'il avait eu à l'époque romantique. À l'occasion d'une reprise des *Pilules du diable* en 1890, le critique dramatique Maurice Lefèvre évoque dans un long article pessimiste « un genre qui s'étirole et qui meurt⁷⁰⁷ ». Plutôt que de parler d'une disparition pure et simple de la féerie, il faut reconnaître qu'elle s'est en partie diluée dans d'autres genres dramatiques comme la revue, l'opérette et la pièce à grand spectacle⁷⁰⁸. Dès le milieu des années 1900, on observe aussi une dilution de la féerie cinématographique, puisque les frontières entre les deux grandes catégories de films qui s'étaient imposées – les scènes de plein air et les scènes de théâtre – sont de plus en plus floues. Des journalistes tels que Gustave Babin encouragent le mélange des genres déjà entrepris par les maisons Gaumont et Pathé, en préconisant plus particulièrement « la transplantation d'une scène théâtrale dans un cadre naturel⁷⁰⁹ ». C'est de ce mélange que peuvent émerger de nouvelles conceptions cinématographiques et de nouvelles formes filmiques, affranchies des conventions d'autres institutions

⁷⁰⁷ Maurice Lefèvre, « Féeries », *Le Monde artiste*, n° 8, 23 février 1890, p. 114.

⁷⁰⁸ Voir Jacques Raymond, « Premières représentations », *Le Soir*, n° 11 384, 24 décembre 1900, s.p.

⁷⁰⁹ Gustave Babin, « Les coulisses du cinématographe », *L'Illustration*, n° 3397, 4 avril 1908, p. 238.

culturelles.

Conclusion

Cette recherche sur le spectacle féerique du tournant du xx^e siècle aurait de toute évidence pu prendre la forme d'une *étude comparée*, qui aurait servi à mettre en regard théâtre et cinématographe à partir de critères esthétiques, narratifs ou technologiques. Or, ce n'est pas précisément la voie que nous avons choisie, comme on a pu le constater, et, sans contester la validité d'une telle approche, qui a d'ailleurs déjà fait ses preuves⁷¹⁰, nous pensons qu'il était d'abord nécessaire de dessiner plus modestement les contours d'un cadre historique pouvant peut-être servir de préalable à de prochaines études comparées. En effet, non seulement les pièces féeriques de cette période étaient encore mal documentées, voire complètement ignorées, mais leurs conditions historiques de création et de réception restaient aussi largement insoupçonnées. Ce manque de données aurait pu nous pousser à rechercher l'*œuvre-source* dont chaque film aurait tiré une bonne part de sa substance. Les processus de circulation des techniques et des savoirs sont pourtant si *diffus* et *multiples* qu'il n'est par exemple pas aisé de distinguer ce qui relève d'une œuvre en propre de ce qui provient de connaissances culturelles générales. La réciprocité des relations qui s'établissent entre le théâtre et le cinématographe contredit en outre l'idée d'un *transfert à sens unique* du premier vers le second. Le risque aurait par conséquent été grand de glisser à nouveau vers le schéma *linéaire*, *évolutionniste* et *téléologique* d'une transition du « modèle pré-

⁷¹⁰ Voir par exemple Joseph Sokalski, « The Application of Staged Motion: A Historical Understanding of Cinema's Relation to Staged Pictures », *Nineteenth Century Theatre*, vol. 30, n° 1, été 2003, p. 38-52.

cinématographique » à l'« adaptation cinématographique », avec tout ce que ces expressions comportent comme connotations en histoire du cinéma.

Il importait surtout pour nous de trouver une approche historique qui ne postulerait plus une *séparation originelle* entre le théâtre d'un côté et la cinématographie de l'autre, parce que ces pratiques sont loin d'avoir le même statut dans l'environnement médiatique du tournant du siècle et parce qu'elles peuvent, par conséquent, difficilement être comparées d'égal à égal. Il nous a donc fallu rendre compte plus justement des positionnements de l'une et de l'autre au sein de la *hiérarchie culturelle* en place au moment de l'émergence du spectacle cinématographique. Les relations que nous avons à étudier, ce n'étaient ainsi pas celles qui s'étaient développées entre deux techniques reconnues, entre deux médias établis ou entre deux arts consacrés. Ce à quoi nous avons affaire, c'était en premier lieu aux réactions d'une institution culturelle ancienne, celle du théâtre, à l'égard d'une toute nouvelle technologie, celle du cinématographe. Dès lors, il ne s'agissait plus tout à fait d'écrire une histoire des débuts de la cinématographie, mais plutôt une histoire de l'institution théâtrale dans ses rapports à un ensemble de technologies auxquelles s'était ajouté, à un moment donné, le cinématographe : « La scène a toujours fait appel à des *technologies*, à des machines transformant le monde, grâce à la *techné*, en un environnement façonné par l'homme : amphithéâtre, architecture, machines à manipuler les objets, instruments à produire du son ou

de la lumière⁷¹¹. » Ce rééquilibrage de départ était selon nous la condition *sine qua non* d'une recherche historique qui se proposait de reconsidérer l'émergence du spectacle cinématographique à l'aune de l'un des cadres institutionnels dans lesquels il avait été profondément ancré, avant de s'émanciper, de devenir plus autonome et d'être redéfini par les règles et les normes sur lesquelles allait se fonder sa propre institution.

La perspective que nous avons suivie jusqu'au terme de cette recherche nous a donc conduits, comme l'avait suggéré Tom Gunning⁷¹², non seulement à retracer dans le détail certaines des relations qui s'étaient effectivement engagées entre des faiseurs de féeries et des cinématographistes, mais aussi, en ne prenant plus le cinématographe comme point d'aboutissement, de spéculer raisonnablement sur les ambitions des entrepreneurs de spectacles, les comportements des spectateurs et les attentes des critiques qui ont plus ou moins déterminé la production et la réception des films à cette époque. Nous espérons de cette façon avoir contribué à remettre en question un certain nombre de préjugés, d'idées reçues, de conceptions toutes faites sur les débuts du cinématographe et, plus largement, sur le spectacle du tournant du siècle, tous ces *a priori* qui s'avèrent particulièrement tenaces malgré les efforts des chercheurs⁷¹³. Ce sont ainsi les *films* tout autant que leurs *spectateurs* qui

⁷¹¹ Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Paris, A. Colin, 2007, p. 140.

⁷¹² Tom Gunning, « Fantasmagorie et fabrication de l'illusion : pour une culture optique du dispositif cinématographique », *op. cit.*, p. 71.

⁷¹³ Sur la lenteur de la diffusion des recherches, voir François Albera, « Leçons d'histoire(s) (en France) », *1895*, n° 50, décembre 2006, p. 9-27.

continuent d'être vus comme primitifs par rapport à ce qu'est devenu le spectacle cinématographique plus tard. La richesse du spectacle féerique et de toutes les autres formes spectaculaires que nous n'avons fait qu'évoquer ici – pantomimes de cirque, revues de café-concert, pièces d'ombres de cabaret, etc. – est telle que nous sommes bien obligés de dresser des portraits beaucoup plus nuancés des fabricants de films et de leurs spectateurs. Les films de Méliès sont ainsi présentés à un public qui, loin de se sentir complètement désemparé, pose au contraire sur eux un regard critique affiné par l'expérience qu'il a acquise en découvrant auparavant une longue série d'attractions lumineuses. S'il y a certes un indéniable effet de nouveauté suscitant des réactions de surprise, on ne peut plus passer sous silence cette *culture optique* qui permet aux spectateurs d'accueillir avec aisance et discernement les projections de films.

L'autre préjugé durable auquel il fallait faire front dans une étude sur la féerie est l'idée selon laquelle les processus de narrativisation, souvent secondaires dans ce genre de pièces, mériteraient plus d'attention que tout ce qui relève du champ du spectaculaire : les attractions, mais aussi les chocs sensoriels et les réactions émotionnelles qu'elles provoquent chez les spectateurs. Ce préjugé persistant dont pâtissent plus généralement les pièces à grand spectacle de la fin du siècle semble au moins en partie être l'héritage d'une *tradition critique* qui a longtemps fustigé la matérialité de la mise en scène. Là aussi, nous devons tirer plusieurs leçons d'une recherche historique

minutieuse : d'abord, le travail de création artistique auquel contribuent les artisans du spectacle est souvent bien plus varié et subtil qu'on peut le penser, notamment grâce à un mode de production collaboratif facilitant les échanges de savoir-faire et de connaissances avec des spécialistes d'autres domaines, que ce soient des artistes, des techniciens ou des scientifiques ; ensuite, les formes spectaculaires qui apparaissent dans des genres dramatiques que l'on a l'habitude de qualifier de « populaires » sont en fait loin d'être réservées à certaines couches sociales du public et s'exportent même rapidement dans d'autres types de spectacles comme l'opéra, où les effets de lumière électrique, les projections de lanterne magique et les grandes machinations scéniques sont récurrents ; enfin, les théâtres de féerie sont, au même titre que les expositions universelles et les grands magasins, le lieu où le public appréhende la *modernité* en se trouvant confronté, de façon presque violente (avec l'éblouissement des illuminations électriques, par exemple), aux technologies qui vont bouleverser leur perception du monde et leurs modes de connaissance au tournant du XX^e siècle.

Ces trois remarques conclusives nous font finalement revenir à ce point de départ qu'a été pour notre réflexion la question de l'avènement des technologies numériques au sein du théâtre actuel. Pour prendre un exemple particulièrement frappant de ressemblance avec l'exploitation de l'électricité et du cinématographe dans les féeries, nous pouvons évoquer le récent travail de mise en scène de Jean Lambert-wild, le directeur de la Comédie de Caen, qui

favorise lui aussi un processus collaboratif en formant pour ses projets un *phalanstère de création* réunissant à la fois des artistes et des techniciens qui lui apportent chacun leur expertise respective⁷¹⁴. Avec un spectacle tel que *Sade Songs* créé en 2006, il collabore ainsi avec le dessinateur Stéphane Blanquet pour élaborer une scénographie qui, de par les techniques d'éclairage et de projection utilisées, fait explicitement écho aux anciennes pratiques du théâtre d'ombres et de la lanterne magique : pénombre sur la scène et obscurité dans la salle, contraste entre les figures et le fond, variations de couleurs des décors, etc. Le spectacle se fonde ainsi sur le renouvellement d'un ensemble de moyens scéniques que le genre féerique avait déjà mis à la disposition des gens de théâtre. Tous ces moyens issus d'une vaste culture théâtrale font actuellement partie des outils à l'usage du metteur en scène qui peut donner libre cours à son imagination pour la création d'univers visuels originaux. La démarche des faiseurs de féeries du tournant du xx^e siècle n'est donc pas étrangère à la *consolidation* d'une conception de la mise en scène qui ne dénigre plus la dimension sensationnelle du spectacle de scène, mais cherche à l'inverse à tirer profit de la matérialité visuelle de l'œuvre théâtrale. Le plaisir que les spectateurs de cette époque retirent des attractions n'est d'ailleurs pas si éloigné de la fascination que nous continuons incontestablement d'éprouver aujourd'hui, au théâtre comme au cinéma, à l'égard du spectaculaire.

⁷¹⁴ Voir Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Théâtre du XXI^e siècle. Commencements*, Paris, A. Colin, 2012.

Bibliographie

1. Ouvrages de référence

- Abel, Richard, *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914*, Berkeley, University of California Press, 1994.
- Abel, Richard, *The Red Rooster Scare: Making Cinema American, 1900-1910*, Berkeley, University of California Press, 1999.
- Abel, Richard (dir.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Londres, Routledge, 2005.
- Asselin, Olivier, Silvestra Mariniello et Andrea Oberhuber (dir.), *L'ère électrique/The Electric Age*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2011.
- Bablet, Denis, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, CNRS, 1965.
- Banda, Daniel, et José Moure, *Le cinéma, naissance d'un art. Premiers écrits, 1895-1920*, Paris, Flammarion, 2008.
- Barnier, Martin, *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- Bessière, Irène, et Jean A. Gili (dir.), *Histoire du cinéma. Problématique des sources*, Paris, Institut national d'histoire de l'art/Maison des sciences de l'homme/Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2004.
- Branigan, Edward, *Narrative Comprehension and Film*, Londres, Routledge, 1992.
- Brewster, Ben, et Lea Jacobs, *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- Burch, Noël, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991.
- Christout, Marie-Françoise, *Le merveilleux et le théâtre du silence en France à partir du XVII^e siècle*, La Haye/Paris, Éditions Mouton, 1965.

- Désile, Patrick, *Généalogie de la lumière. Du panorama au cinéma*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 2000.
- Deslandes, Jacques, *Le boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, Paris, Éditions du Cerf, 1963.
- Deslandes, Jacques, et Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma. Du cinématographe au cinéma, 1896-1906*, t. 2, Tournai, Casterman, 1968.
- Dupuy, Julien, *Georges Méliès, à la conquête du cinématographe*, Paris, StudioCanal, 2011.
- Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- Gaudreault, André (dir.), *Ce que je vois de mon ciné... La représentation du regard dans le cinéma des premiers temps*, Paris, Klincksieck, 1988.
- Gaudreault, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Klincksieck, 1988.
- Gaudreault, André, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008.
- Guido, Laurent, *L'âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot, 2007.
- Keil, Charlie, *Early American Cinema in Transition: Story, Style, and Filmmaking, 1907-1913*, Madison, University of Wisconsin Press, 2001.
- Lagny, Michèle, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, A. Colin, 1992.
- Losco-Lena, Mireille, *La scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, Grenoble, ELLUG, 2010.
- Malthête, Jacques, *Méliès, images et illusions*, Paris, Exporégie, 1996.
- Malthête, Jacques, et Laurent Mannoni, *L'œuvre de Georges Méliès*, Paris, Éditions de La Martinière/La Cinémathèque française, 2008.

- Malthête, Jacques, et Michel Marie (dir.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle ?*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle/Colloque de Cerisy, 1997.
- Malthête-Méliès, Madeleine (dir.), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris, Klincksieck/Colloque de Cerisy, 1984
- Martin, Roxane, *La féerie romantique sur les scènes parisiennes, 1791-1864*, Paris, H. Champion, 2007.
- Martinez, Ariane, *La pantomime, théâtre en mineur*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008.
- Marvin, Carolyn, *When Old Technologies Were New: Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*, New York, Oxford University Press, 1988.
- Mayer, David, *Stagestruck Filmmaker: D. W. Griffith and the American Theatre*, Iowa City, University of Iowa Press, 2009.
- Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, 2 tomes, Paris, Klincksieck, 1968-1972.
- Meusy, Jean-Jacques, *Paris-palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris, CNRS Éditions, 1995.
- Moindrot, Isabelle (dir.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006.
- North, Dan, *Performing Illusions: Cinema, Special Effects and the Virtual Actor*, Londres, Wallflower Press, 2008.
- Paci, Viva, *La machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012.
- Pavis, Patrice, *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Paris, A. Colin, 2007.
- Pearson, Roberta E., *Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Styles in the Griffith Biograph Films*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- Pisano, Giusy, et Valérie Pozner (dir.), *Le muet à la parole. Cinéma et*

performances à l'aube du xx^e siècle, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2005.

Ryngaert, Jean-Pierre, et Julie Sermon, *Théâtre du xx^e siècle. Commencements*, Paris, A. Colin, 2012.

Sadoul, Georges, *Le cinéma. Son art, sa technique, son économie*, Paris, La Bibliothèque française, 1948.

Solomon, Matthew, *Disappearing Tricks: Silent Film, Houdini, and the New Magic of the Twentieth Century*, Urbana, University of Illinois Press, 2010.

Solomon, Matthew (dir.), *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination: Georges Méliès's Trip to the Moon*, Albany, State University of New York Press, 2011.

Thomasseau, Jean-Marie, *Le mélodrame*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.

Vardac, A. Nicholas, *Stage to Screen: Theatrical Method from Garrick to Griffith*, Cambridge, Harvard University Press, 1949.

2. Articles et chapitres de livres

Albera, François, « Leçons d'histoire(s) (en France) », *1895*, n° 50, décembre 2006, p. 9-27.

Albera, François, et André Gaudreault, « Apparition, disparition et escamotage du "bonimenteur" dans l'historiographie française du cinéma », dans Giusy Pisano et Valérie Pozner (dir.), *Le muet à la parole. Cinéma et performances à l'aube du xx^e siècle*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2005, p. 167-199.

Altman, Rick, « Technologie et textualité de l'intermédialité », *Sociétés & représentations*, n° 9, avril 2000, p. 11-20.

Auclair, Mathias, « À la recherche d'un art total. Ernest Klausz à l'Opéra de Paris », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 37, 2011, p. 23-30.

Auclair, Mathias « Chefs machinistes et régisseurs de l'Opéra de Paris au

- xix^e siècle », dans Centre national du costume de scène, *L'envers du décor. À la Comédie-Française et à l'Opéra de Paris au xix^e siècle*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo/Centre national du costume de scène, 2012, p. 77-83.
- Bara, Olivier, « Avant-propos », *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, n° 4, mars 2005, p. 9-20.
- Bastide, Bernard, « Présence de Perrault dans le cinéma français des premiers temps (1897-1912) », *CinémAction*, n° 116, 2005, p. 24-33.
- Chemartin, Pierre, et André Gaudreault, « Les consignes de l'“éditeur” pour l'assemblage des vues dans les catalogues de distribution », dans Frank Kessler et Nanna Verhoeff (dir.), *Networks of Entertainment: Early Film Distribution 1895-1915*, Eastleigh, John Libbey Publishing, 2007, p. 193-202.
- Chéroux, Clément, « Généalogie de la transparence photographique, 1839-1939 », dans Jean-Michel Bouhours (dir.), *Acte 2 du Nouveau Musée National de Monaco. Lumière, transparence, opacité*, Milan/Monaco, Skira/Nouveau Musée National de Monaco, 2006, p. 122-135.
- Christout, Marie-Françoise, « La féerie romantique au théâtre : de *La Sylphide* (1832) à *La Biche au bois* (1845), chorégraphies, décors, trucs et machines », *Romantisme*, n° 38, quatrième trimestre 1982, p. 77-86.
- Comolli, Jean-Louis, « Technique et idéologie », *Cahiers du cinéma*, n° 231, août-septembre 1971, p. 42-49.
- Cosandey, Roland, « Cinéma 1908, films à trucs et Film d'Art : une campagne de *L'Illustration* », *Cinémathèque*, n° 3, printemps-été 1993, p. 58-71.
- Cosdon, Mark, « *Le Voyage en Suisse* des frères Hanlon : performances de comédiens et comédie de la performance », dans Arnaud Rykner (dir.), *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 95-117.
- Creton, Laurent, « Figures de l'entrepreneur, filières d'innovation et genèse de l'industrie cinématographique. Lumière, Pathé et Méliès », dans Jacques Malthête et Michel Marie (dir.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle ?*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle/Colloque de Cerisy, 1997, p. 133-164.

- Désile, Patrick, « Une “atmosphère de nursery du diable”. Pantomime de cirque et premier cinéma comique », *1895*, n° 61, septembre 2010, p. 115-127.
- Dulac, Nicolas, et André Gaudreault, « La circularité et la répétitivité au cœur de l’attraction : les jouets optiques et l’émergence d’une nouvelle série culturelle », *1895*, n° 50, décembre 2006, p. 29-52.
- Elsaesser, Thomas, « La notion de genre et le film comme produit “semi-fini” : l’exemple de *Weihnachtsglocken* de Franz Hofer (1914) », *1895*, n° 50, décembre 2006, p. 67-85.
- Gaudreault, André, « “Théâtralité” et “narrativité” dans l’œuvre de Georges Méliès », dans Madeleine Malthête-Méliès (dir.), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris, Klincksieck/Colloque de Cerisy, 1984, p. 199-219.
- Gaudreault, André, « 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 lire et relire)... », dans Jacques Malthête et Michel Marie (dir.), *Georges Méliès, l’illusionniste fin de siècle ?*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle/Colloque de Cerisy, 1997, p. 111-131.
- Gaudreault, André, « Les genres vus à travers la loupe de l’intermédialité ; ou, le cinéma des premiers temps : un bric-à-brac d’institutions », dans Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo et Laura Vichi (dir.), *La nascita dei generi cinematografici*, Udine, Forum, 1999, p. 87-97.
- Gaudreault, André, « Les traces du montage dans la production Lumière », dans Philippe Dujardin, André Gardies, Jacques Gerstenkorn et Jean-Claude Seguin (dir.), *L’aventure du Cinématographe*, Lyon, Aléas, 1999, p. 299-306.
- Gaudreault, André, « Les vues cinématographiques selon Pathé, ou comment la cinématographie embraye sur un nouveau paradigme », dans Laurent Le Forestier et Michel Marie (dir.), *La firme Pathé Frères, 1896-1914*, Paris, Association française de recherche sur l’histoire du cinéma, 2004, p. 237-246.
- Gaudreault, André, et Tom Gunning, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l’histoire du cinéma ? », dans Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (dir.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris,

Publications de la Sorbonne, 1989, p. 49-63.

Gaudreault, André, et Denis Simard, « *L'extranéité* du cinéma des premiers temps : bilan et perspectives de recherche », dans Jean A. Gili, Michèle Lagny, Michel Marie et Vincent Pinel (dir.), *Les vingt premières années du cinéma français*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle/Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 1995, p. 15-28.

Gaudreault, André, et Philippe Marion, « Un média naît toujours deux fois... », *Sociétés & représentations*, n° 9, avril 2000, p. 21-36.

Guido, Laurent, « “Quel théâtre groupera jamais tant d'étoiles ?”. Musique, danse et intégration narrative dans les attractions gestuelles du Film d'Art », *1895*, n° 56, décembre 2008, p. 149-172.

Guido, Laurent, « Vers l'être “électro-humain” : dispositifs visuels de la danseuse mécanique aux XIX^e et XX^e siècles », dans Olivier Asselin, Silvestra Mariniello et Andrea Oberhuber (dir.), *L'ère électrique/The Electric Age*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2011, p. 155-180.

Guido, Laurent, et Valentine Robert, « Jean-Léon Gérôme : un peintre d'histoire présumé “cinéaste” », *1895*, n° 63, printemps 2011, p. 9-23.

Gunning, Tom, « An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator », *Art & Text*, n° 34, printemps 1989, p. 31-45.

Gunning, Tom, « Cinéma des attractions et modernité », *Cinémathèque*, n° 5, printemps 1994, p. 129-139.

Gunning, Tom, « Fantasmagorie et fabrication de l'illusion : pour une culture optique du dispositif cinématographique », *Cinémas*, vol. 14, n° 1, automne 2003, p. 67-89.

Gunning, Tom, « Pathé and the Cinematic Tale. Storytelling in Early Cinema », dans Laurent Le Forestier et Michel Marie (dir.), *La firme Pathé Frères, 1896-1914*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2004, p. 193-204.

Gunning, Tom, « Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », *1895*, n° 50, décembre 2006, p. 55-65.

- Gutierrez, Marta, « Charles Bianchini (Lyon 1859-Paris 1905) : exactitude, fantaisie et mode », dans Anne Verdier, Olivier Goetz et Didier Doumergue (dir.), *Art et usages du costume de scène*, Vijon, Lampsaque, 2007, p. 227-242.
- Hamus-Vallée, Réjane, « Théâtre et effets spéciaux : une archéologie du trucage », *CinémAction*, n° 102, 2002, p. 40-45.
- Johnson, Ray, « Tricks, Traps and Transformations. Illusion in Victorian Spectacular Theatre », *Early Popular Visual Culture*, vol. 5, n° 2, juillet 2007, p. 151-165.
- Johnson, Stephen, « Evaluating Early Film as a Document of Theatre History: The 1896 Footage of Joseph Jefferson's *Rip Van Winkle* », *Nineteenth Century Theatre*, vol. 20, n° 2, hiver 1992, p. 101-122.
- Kessler, Frank, « La féerie – un genre des origines », dans Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo et Laura Vichi (dir.), *La nascita dei generi cinematografici*, Udine, Forum, 1999, p. 229-238.
- Kessler, Frank, « On Fairies and Technologies », dans John Fullerton et Astrid Söderbergh Widding (dir.), *Moving Images: From Edison to the Webcam*, Sydney, J. Libbey, 2000, p. 39-46.
- Kessler, Frank, « La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire », *Cinémas*, vol. 14, n° 1, automne 2003, p. 21-34.
- Kessler, Frank, « La féerie Pathé », dans Laurent Le Forestier et Michel Marie (dir.), *La firme Pathé Frères, 1896-1914*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2004, p. 133-142.
- Kessler, Frank, « Méliès/Metz : comment penser le trucage ? », dans Francesco Casetti, Jane Gaines et Valentina Re (dir.), *Dall'inizio, alla fine. Teorie del cinema in prospettiva/In the Very Beginning, at the Very End: Film Theories in Perspective*, Udine, Forum, 2010, p. 167-172.
- Kessler, Frank, « *A Trip to the Moon as Féerie* », dans Matthew Solomon (dir.), *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination: Georges Méliès's Trip to the Moon*, Albany, State University of New York Press, 2011, p. 115-128.
- Kessler, Frank, « The *Féerie* between Stage and Screen », dans Nicolas Dulac,

- André Gaudreault et Santiago Hidalgo (dir.), *A Companion to Early Cinema*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012, p. 64-79.
- Kessler, Frank, et Sabine Lenk, « L'adresse-Méliès », dans Jacques Malthête et Michel Marie (dir.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle ?*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle/Colloque de Cerisy, 1997, p. 183-199.
- Lansac, Frédérique, « 'Chand d'habits ! De 1832 à 1922, une pantomime spectrale ? », dans Arnaud Rykner (dir.), *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 49-60.
- Larrue, Jean-Marc, « Théâtre et intermédialité. Une rencontre tardive », *Intermédialités*, n° 12, automne 2008, p. 13-29.
- Larrue, Jean-Marc, « Le son reproduit et la scène : cas de résistance médiatique », *Théâtre/Public*, n° 197, septembre 2010, p. 53-59.
- Larrue, Jean-Marc, « Le jeu électrique », dans Olivier Asselin, Silvestra Mariniello et Andrea Oberhuber (dir.), *L'ère électrique/The Electric Age*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2011, p. 229-243.
- Le Forestier, Laurent, « Une disparition instructive. Quelques hypothèses sur l'évolution des "scènes à trucs" chez Pathé », *1895*, n° 27, septembre 1999, p. 61-73.
- Le Forestier, Laurent, « L'art et les manières. Quelques hypothèses sur la généralisation des séries d'art en France », *1895*, n° 56, décembre 2008, p. 267-287.
- Malthête, Jacques, « Méliès, technicien du collage », dans Madeleine Malthête-Méliès (dir.), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris, Klincksieck/Colloque de Cerisy, 1984, p. 169-184.
- Malthête, Jacques, « Quand Georges Méliès bravait le Géant des neiges », *1895*, hors-série, mai 1996, p. 67-77.
- Malthête, Jacques, « Quand Méliès n'en faisait qu'à sa tête », *1895*, n° 27, septembre 1999, p. 21-32.
- Malthête, Jacques, « Les collages magiques chez Edison et Méliès avant 1901 », *CinémAction*, n° 102, 2002, p. 96-109.

- Malthête, Jacques, « Un feu d'artifice improvisé ? Les effets pyrotechniques chez Méliès », *1895*, n° 39, février 2003, p. 61-72.
- Mannoni, Laurent, « Une féerie de 1896 : *La Biche au bois* », *Cinémathèque*, n° 10, automne 1996, p. 117-123.
- Mannoni, Laurent, « Lanterne magique : l'art trompeur de la transparence », dans Jean-Michel Bouhours (dir.), *Acte 2 du Nouveau Musée National de Monaco. Lumière, transparence, opacité*, Milan/Monaco, Skira/Nouveau Musée National de Monaco, 2006, p. 56-67.
- Mariniello, Silvestra, et Anne Lardeux, « Introduction », dans Olivier Asselin, Silvestra Mariniello et Andrea Oberhuber (dir.), *L'ère électrique/The Electric Age*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2011, p. 1-30.
- Martin, Roxane, « La “naissance” de la mise en scène et sa théorisation », dans Roxane Martin et Marina Nordera (dir.), *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, Paris, H. Champion, 2011, p. 155-172.
- Mayer, David, « The Victorian Stage on Film: A Description and a Selective List of Holdings in the Library of Congress Paper Print Collection », *Nineteenth Century Theatre*, vol. 16, n° 2, hiver 1988, p. 111-122.
- Mayer, David, « Learning to See in the Dark », *Nineteenth Century Theatre*, vol. 25, n° 2, hiver 1997, p. 92-114.
- Mayer, David, « *Why Girls Leave Home*: Victorian and Edwardian “Bad-Girl” Melodrama Parodied in Early Film », *Theatre Journal*, vol. 58, n° 4, décembre 2006, p. 575-593.
- Méchoulan, Éric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1, printemps 2003, p. 9-27.
- Moindrot, Isabelle, « La fabrique du fantastique sur la scène de l'Opéra de Paris au XIX^e siècle : truquages, effets, techniques spectaculaires », dans Hervé Lacombe et Timothée Picard (dir.), *Opéra et fantastique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 207-220.
- Musser, Charles, « Towards a History of Theatrical Culture: Imagining an Integrated History of Stage and Screen », dans John Fullerton (dir.), *Screen Culture: History and Textuality*, Eastleigh, J. Libbey, 2004,

p. 3-19.

- Nead, Lynda, « Strip: Moving Bodies in the 1890s », *Early Popular Visual Culture*, vol. 3, n° 2, septembre 2005, p. 135-150.
- Nectoux, Jean-Michel, « Notes sur l'art du décor à Monte-Carlo », dans Jean-Michel Nectoux (dir.), *L'Opéra de Monte-Carlo au temps du Prince Albert I^{er} de Monaco*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 37-43.
- Paci, Viva, « La persistance des attractions », *Cinéma & Cie*, n° 3, automne 2003, p. 56-63.
- Paci, Viva, « *That's Entertainment*. Les lumières de la comédie musicale », dans Olivier Asselin, Silvestra Mariniello et Andrea Oberhuber (dir.), *L'ère électrique/The Electric Age*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2011, p. 261-285.
- Palazzolo, Claudia, « “L'art de la lumière” : sculptures, décors et ballets lumineux aux Expositions de Paris (1889-1931) », dans Christine Hamon-Siréjols et Anne Surgers (dir.), *Théâtre : espace sonore, espace visuel/Theater: Sound Space, Visual Space*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003, p. 259-266.
- Picon-Vallin, Béatrice, « Hybridation spatiale, registres de présence », dans Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les écrans sur la scène. Tentations et résistances de la scène face aux images*, Paris, L'Âge d'Homme, 1998, p. 9-35.
- Picon-Vallin, Béatrice, « Les nouveaux défis de l'image et du son pour l'acteur. Vers un “super-acteur” ? », *Études théâtrales*, n° 26, 2003, p. 59-68.
- Pisano, Giusy, « Les spectacles mixtes : tradition ou anachronisme ? Survivances sonores et visuelles de Robertson à Georges Lordier », dans Giusy Pisano et Valérie Pozner (dir.), *Le muet a la parole. Cinéma et performances à l'aube du xx^e siècle*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2005, p. 101-134.
- Rosticher, Nathalie, « Les décors lumineux d'Eugène Frey », dans Jean-Michel Bouhours, Nathalie Rosticher et Allen S. Weiss (dir.), *Acte I pour un nouveau musée*, Monaco/Paris, Nouveau Musée National de Monaco/Éditions de La Martinière, 2004, p. 74-83

- Sadoul, Georges, « Georges Méliès et la première élaboration du langage cinématographique », *Revue internationale de filmologie*, n° 1, juillet-août 1947, p. 23-30.
- Schwartz, Vanessa R., et Jeannene M. Przyblyski, « Visual Culture's History: Twenty-First Century Interdisciplinarity and Its Nineteenth-Century Objects », dans Vanessa R. Schwartz et Jeannene M. Przyblyski (dir.), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, New York, Routledge, 2004, p. 3-14.
- Singer Kovács, Katherine, « Georges Méliès and the *Féerie* », dans John L. Fell (dir.), *Film Before Griffith*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1983, p. 244-257.
- Sokalski, Joseph, « From Screen to Stage: A Case Study of the Paper Print Collection », *Nineteenth Century Theatre*, vol. 25, n° 2, hiver 1997, p. 115-137.
- Sokalski, Joseph, « Relation intermédiaire entre le théâtre et le cinéma : les images animées dans les théâtres américains à la fin du XIX^e siècle », *Sociétés & représentations*, n° 9, avril 2000, p. 37-50.
- Sokalski, Joseph, « The Application of Staged Motion: A Historical Understanding of Cinema's Relation to Staged Pictures », *Nineteenth Century Theatre*, vol. 30, n° 1, été 2003, p. 38-52.
- Solomon, Matthew, « "Twenty-Five Heads under One Hat": Quick-Change in the 1890s », dans Vivian Sobchack (dir.), *Meta-Morphing: Visual Transformation and the Culture of Quick-Change*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, p. 3-20.
- Solomon, Matthew, « Up-to-Date Magic: Theatrical Conjuring and the Trick Film », *Theatre Journal*, vol. 58, n° 4, décembre 2006, p. 595-615.
- Strauven, Wanda, « L'art de Georges Méliès et le futurisme italien », dans Jacques Malthête et Michel Marie (dir.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle ?*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle/Colloque de Cerisy, 1997, p. 331-355.
- Toulet, Emmanuelle, « Le cinéma à l'Exposition universelle de 1900 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 33, avril-juin 1986, p. 179-209.

- Tralongo, Stéphane, « Les meneurs de revues, des bonimenteurs insoupçonnés ? », *Théâtre/Public*, n° 197, septembre 2010, p. 45-47.
- Tralongo, Stéphane, « Magiciens de laboratoire : les procédés d'assemblage entre règle du secret et vulgarisation des connaissances », *Cinéma & Cie*, vol. 10, n°s 14-15, printemps-automne 2010, p. 151-158.
- Waltz, Gwendolyn, « Cinema, Stage, and Spectatorship », *Nineteenth Century Theatre*, vol. 28, n° 1, été 2000, p. 70-83.
- Waltz, Gwendolyn, « Embracing Technology: A Primer of Early Multi-Media Performance », dans Leonardo Quaresima et Laura Vichi (dir.), *La decima musa. Il cinema e le altre arti/The Tenth: Cinema and Other Arts*, Udine, Forum, 2001, p. 543-560.
- Waltz, Gwendolyn, « Filmed Scenery on the Live Stage », *Theatre Journal*, vol. 58, n° 4, décembre 2006, p. 547-573.

3. Travaux universitaires

- Paci, Viva, *De l'attraction au cinéma*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2007.
- Tabet, Frédéric, *Circulations techniques entre l'art magique et le cinématographe avant 1906*, thèse de doctorat, Université Paris-Est Marne-la-Vallée, 2011.
- Waltz, Gwendolyn, *Projection and Performance: Early Multi-Media in the American Theatre*, thèse de doctorat, Tufts University, 1991.

