

Méliès/Metz: comment penser le trucage?

À part l'allitération liant les noms des deux auteurs et le fait que dans les deux cas il est question de trucs et de trucages, peu de choses semblent, au premier abord, autoriser une mise en rapport de la «causerie» sur les vues cinématographiques que Georges Méliès publie en 1907 dans l'*Annuaire général et international de la photographie*¹ et le texte sur *Trucage et cinéma* de Christian Metz, datant de 1971 et qui paraît dans le deuxième tome de ses *Essais sur la signification au cinéma*.² De surcroît, les textes se réfèrent à deux modes de représentation différents, ce qui ne facilitera sans doute pas les choses. Méliès décrit en quelque sorte les principes qui gouvernent ce que Tom Gunning et André Gaudreault ont nommé le «cinéma des attractions» ou, plus récemment, en ce qui concerne ce dernier, la «cinématographie-attraction».³ Metz, par contre, discute le fonctionnement des trucages au sein du film narratif classique en y retrouvant les principes qui sont à la base même de l'effet-fiction qui caractérise ce régime cinématographique.

Essayons d'abord de situer rapidement ces deux textes. La causerie de Méliès apparaît à un moment de sa carrière quand il jouit d'un succès commercial aussi bien qu'artistique, quand ses films attirent le public des deux côtés de l'Atlantique, et quand les genres dans lesquels il excelle, les féeries ou les vues à transformation (qu'il préfère lui-même appeler vues fantastiques)⁴ tiennent une place privilégiée dans les programmes. Méliès donne un aperçu des différentes facettes de la production cinématographique, esquisse une sorte de taxonomie des principaux genres de vues animées, et il explique les divers problèmes et adversités auxquels le cinématographe doit faire face, notamment quand il s'agit de fabriquer des bandes complexes et compliquées comme celles de la Star Film. On trouve dans ce texte aussi la célèbre anecdote du blocage de l'appareil lors d'un tournage Place de l'Opéra, ce qui aurait amené Méliès, on le sait, à la découverte du truc à substitution. C'est alors ce passage consacré aux trucs qui m'intéressera tout particulièrement par la suite.

Le texte de Metz tient en fait une place assez spéciale, pour ne pas dire charnière, dans l'œuvre du théoricien, car il marque en quelque sorte le passage de la sémiologie inspirée par la linguistique structuraliste vers une interrogation du cinéma dans une perspective méta-psychologique en faisant appel, notamment, à la

psychanalyse freudienne (bien que, dans ces réflexions, il ne soit pas encore question d'une discussion en profondeur de la théorie psychanalytique).⁵ Dans un article publié dans la revue *Jump Cut* en 1975, John M. Finn présente le compte-rendu d'un séminaire donné par Metz pour le programme cinéma de l'université de Californie à Paris l'année précédente sous le titre «Critique du cinéma diégèse» [sic]. Signalant un changement dans l'orientation des recherches de Metz, Finn souligne notamment la dimension de critique idéologique du film de fiction dans ce projet qui s'interrogerait alors avant tout sur la fascination particulière qu'exerce le cinéma hollywoodien sur les spectateurs. Or, si l'on en juge à partir de l'exposé que Finn donne de ce séminaire, le phénomène des trucages a en effet dû y prendre une place considérable.⁶ Metz y semble avoir eu recours à des théories psychophysiologiques de la vision, d'un côté, et à la psychanalyse de l'autre.

Quelles sont alors, dans les deux cas, les fonctions que, respectivement, les auteurs confèrent aux trucages? Pour Méliès, en premier lieu, la découverte du truc dit à substitution ou à arrêt rend possible la réalisation des féeries et ce qu'il appelle les vues fantastiques. Plus précisément:

Un truc en amène un autre; devant le succès du nouveau genre, je m'ingéniai à trouver des procédés nouveaux, et j'imaginai successivement les changements de décor fondus, obtenus par un dispositif spécial de l'appareil photographique; les apparitions, disparitions, métamorphoses obtenues par superposition sur fonds noir, ou parties noires réservées dans les décors, puis les superpositions sur fonds blancs déjà impressionnés (ce que tous déclaraient impossibles avant de l'avoir vu) et qui s'obtiennent à l'aide d'un subterfuge dont je ne puis parler, les imitateurs n'en ayant pas encore pénétré le secret complet. Puis vinrent les trucs des têtes coupées, de dédoublement de personnages, de scènes jouées par un seul personnage qui, en se dédoublant, finit à représenter à lui tout seul jusqu'à dix personnages semblables, jouant la comédie les uns avec les autres. Enfin, en employant mes connaissances spéciales des illusions que vingt-cinq ans de pratique au théâtre Robert-Houdin m'ont données, j'introduisis dans le cinématographe les trucs de machinerie, de mécanique, d'optique, de prestidigitation etc., etc. Avec tous ces procédés mêlés les uns aux autres et employés avec compétence, je n'hésite pas à dire qu'en cinématographie, il est aujourd'hui possible de réaliser les choses les plus impossibles et les plus invraisemblables.⁷

Dans ce passage long et complexe, plusieurs choses me semblent intéressantes à souligner. Premièrement, les trucages sont conceptualisés ici comme une série d'élaborations d'un principe de base qui amène Méliès successivement à en tirer différents effets. Il affirme avoir réussi à étonner même les spécialistes et cela suggère, deuxièmement, qu'il doit y avoir eu comme une communauté de professionnels qui communiquent entre eux sur les nouveaux développements dans le domaine, les possibilités d'obtenir certains effets. Mais c'est aussi une communauté de concurrents, et en cela Méliès se montre ici bon prestidigitateur qui cherche à garder le secret le plus long possible contre les «imitateurs» qui cherchent, de leur côté, à s'en procurer pour en tirer profit. Le truc, autrement dit, apparaît ici comme un avantage dans la compétition sur le marché.⁸ Troisièmement, Méliès place lui-même ses activités de cinématographe dans le prolongement de sa pratique au théâtre Robert-Houdin, tout en distinguant les deux. Le passage des trucs et illusions de la scène à l'écran est décrit ici comme un transfert, comme l'introduction («j'introduisis dans le cinématographe») d'une pratique donnée sur un terrain autre. Quatrièmement, enfin, Méliès identifie clairement la finalité des trucs dans le cadre de son travail, à savoir «de réaliser les choses les plus impossibles et les plus invraisemblables».

Le fonctionnement du trucage, chez Méliès, est alors très clairement situé au sein de la cinématographie-attraction: le truc est censé surprendre et émerveiller les spectateurs, parce que, et dans la mesure où, il permet de montrer des choses extraordinaires. La compétition avec des autres fabricants de films à trucs se joue au niveau de, littéralement, leur force attractionnelle.

L'approche metzienne par rapport aux trucages est, forcément, tout à fait autre. Il les discute dans le cadre de

divers effets optiques qu'il caractérise comme n'étant pas, à proprement parler, photographiques, mais faisant partie, tout de même, du matériau visuel d'un film et donc de sa bande-images.⁹ Metz propose différentes distinctions à l'intérieur de ce vaste champ, plaçant alors le phénomène par rapport à des contextes divers. Le premier partage concerne le mode de production et distingue entre des manipulations de la caméra et celles de la bande.¹⁰ Le deuxième se situe à un niveau plutôt fonctionnel et oppose les trucages, pris ici dans un sens plus large que les «effets spéciaux» et les signes de ponctuation.¹¹ Une troisième pertinence sépare des procédés qui occupent la bande-image dans sa totalité, les taxèmes, d'un autre type d'effets plus partiels. Avec ces derniers, comme le dit Metz, le spectateur «verra des images affectées d'un effet spécial, comme d'une sorte d'exposant sémiologique». ¹² Parmi ces procédés-exposants il compte alors, entre autres, le ralenti, le flou, l'inversion de la bande, mais aussi le fondu-enchaîné ou la surimpression. Une quatrième distinction, qui concerne uniquement les trucages, touche de nouveau à une dimension de la fabrication et propose de différencier entre des trucs exécutés au niveau du profilmique et les trucages cinématographiques. C'est ici que Metz, en se référant à Sadoul, nomme explicitement Méliès et constate que celui-ci ne faisait pas vraiment la différence entre les deux.¹³ Et finalement, Metz procède à une tripartition subdivisant le champ du point de vue du spectateur en trucages imperceptibles, invisibles et visibles. Tandis que la dernière catégorie comprend des procédés comme le ralenti, la surimpression, les fondus et autres marques de ponctuation, et la première toutes sortes d'interventions au niveau du tournage comme, notamment, les doublures, ce sont les trucages invisibles qui englobent plus ou moins l'ensemble des effets que l'on désigne généralement comme des «trucs». ¹⁴ Or, ce qui pour Metz devient le point crucial de ses réflexions c'est le fonctionnement particulier du trucage en tant que machination:

*C'est cette machination [...] qui définit le statut officiel du trucage dans l'institution cinématographique. Il en résulte que le trucage, curieusement, est toujours avoué. Il s'avoue dans le film même s'il s'agit d'un trucage invisible, mais perceptible (et a fortiori d'un trucage visible); et si c'est un trucage imperceptible, il s'avoue, pour ainsi dire, dans les entours du film, dans sa publicité, dans les commentaires attendus, qui vont insister sur la prouesse technique à quoi le trucage imperceptible doit à être imperceptible.*¹⁵

Pour Metz, cette particularité du trucage devient, en fin du compte, une caractéristique fondamentale du film de fiction dans son ensemble. Le principe de la «machination avouée» est à la base même du fonctionnement du cinéma narratif à diégèse. On pourrait même dire que cela est l'un des problèmes qui hantent le travail théorique de Metz jusqu'à ses réflexions sur l'énonciation impersonnelle.¹⁶ Il y a alors comme un pendant au «je-sais-bien-mais-quand-même» qui définit la position spectatorielle par rapport à la fiction et que l'on pourrait décrire en termes d'un «montrer ce qui est censé être caché». Dans les deux cas, c'est alors une sorte d'équilibre précaire qui risque à tout moment de basculer du côté de la désillusion ou, pour le dire en termes sémio-pragmatiques, du blocage de la lecture fictionnalisante.¹⁷ Ou, comme le dit Metz:

*Une certaine duplicité s'attache donc à la notion même du trucage. Il y a en lui quelque chose qui est toujours caché (puisque'il ne demeure trucage que dans la mesure où la perception du spectateur est surprise), et en même temps quelque chose qui toujours s'affiche, puisque'il importe que ce soient les pouvoirs du cinéma qui se voient crédités de cette surprise des sens. Le trucage visible, le trucage invisible et le trucage imperceptible représentent trois niveaux d'équilibre entre ces deux exigences fondamentales.*¹⁸

Discutant le trucage dans le cadre des éléments visuels non photographiques amène Metz alors à identifier le paradoxe qui est au cœur même du truc: s'il n'était, d'une manière ou d'une autre, reconnu comme tel, s'il

passait complètement inaperçu, alors il n'en serait pas un. Autrement dit, ce qui est propre au truc, c'est d'être, littéralement, *remarquable*. D'étonner, et de «détonner», c'est-à-dire de se faire remarquer.

Ce que Metz décrit en termes de «surprise des sens» du spectateur pourrait être compris aussi comme le côté «attraction» du trucage, ce sont en effet «les choses les plus impossibles et les plus invraisemblables» dont parle Méliès. Or, pour Metz tout cela se joue bien évidemment dans le cadre du cinéma narratif, et c'est pour cela que parmi les exemples qu'il cite on trouve les films sur «l'homme invisible» qui ont en effet recours à toutes sortes de trucages pour suggérer la présence dans l'espace diégétique du héros de la série que ni les autres personnages, ni les spectateurs ne peuvent voir. (Dans *Ghost* [J. Zucker, 1990] on opte pour une solution autre: selon le point de vue adopté par la narration, le protagoniste-fantôme incarné par Patrick Swayze est visible à l'écran). Par ailleurs, Metz évoque également un fonctionnement plus discursif du trucage, comme c'est le cas de l'accélééré dans la séquence des bureaucrates dans *La Ligne générale* d'Eisenstein (1929). Situait ces «effets spéciaux» (à ne pas confondre avec les *special FX* d'aujourd'hui) de la sorte, dans un champ de forces jouant entre diégèse et discours, ces machinations peuvent servir à des fins diverses et variées. Utilisés tantôt pour marquer de manière plus ou moins conventionnelle le passage à des états mentaux spécifiques d'un personnage comme le rêve, le souvenir, la fantaisie, le désir etc., tantôt afin de signaler une modalité discursive comme l'ironie ou le burlesque comme dans l'exemple du film d'Eisenstein, ils peuvent fonctionner quasiment comme des éléments syntaxiques (mais pas tout à fait). Ces procédés, dont notamment la surimpression, le ralenti ou l'accélééré, se distinguent des effets optiques à valeur syntaxique comme le fondu au noir par le fait qu'ils continuent à garder un lien direct à la diégèse, mais cette échelle, en fin du compte, reste relative. À l'autre bout extrême du champ il y a le trucage imperceptible qui, n'étant avoué en tant que machination que, éventuellement, à un niveau extra-filmique, est diégétisé de manière totale, et il ne fonctionne donc pas comme, justement, un trucage.¹⁹

Pour Metz, autrement dit, le trucage dans ses diverses facettes est fortement et profondément enraciné dans l'ensemble des «figures de langage» cinématographiques, ce qui, selon lui, n'est justement pas le cas pour les illusions et tours de magie de Méliès. Ce dernier est regardé ici à travers les lunettes procurées par l'historiographie traditionnelle du cinéma et notamment les travaux de Georges Sadoul et de Jean Mitry. Méliès apparaît alors surtout dans une perspective qui le situe en quelque sorte en deçà du cinéma. Ceci n'est sans doute pas faux, Méliès est en effet cinématographe plutôt que cinéaste, mais ce point de vue amène néanmoins à une sorte de myopie, une incapacité de percevoir la complexité du trucage chez lui. Il est intéressant, par ailleurs, que Méliès, dans le passage cité plus haut, nomme d'abord et en premier lieu le truc à substitution et les autres qu'il développe à partir du même principe, tandis qu'il semble suggérer que les illusions obtenues à l'aide de la machinerie scénique sont introduites plus tard dans sa production cinématographique.

Mais peu importe, en fin du compte, la chronologie exacte ici. Que Méliès cinématographe ait profité de l'expérience de Méliès directeur du Robert-Houdin, ou que ce dernier se soit transformé en cinématographe tout en restant homme de théâtre, cela ne fait guère de différence si l'on veut bien se rendre compte que les deux pratiques, les deux activités, chez lui, ne sont pas à séparer l'une de l'autre. La tradition des trucs au sein de la «série culturelle» de la féerie scénique ne diffère pas fondamentalement du fonctionnement du trucage dans la féerie filmique.²⁰ D'où aussi la situation concurrentielle spécifique dont Méliès parle dans le passage cité plus haut. Regarder les deux à travers les réflexions de Metz permet en effet d'en dégager un aspect fondamental, à savoir leur côté de «machination avouée». Machination non seulement avouée, mais même affichée.²¹ Les trucs que Metz appelle invisibles sont alors, comme on l'a vu, au sein du cinéma narratif un élément attractionnel qui doit être bien dosé pour pouvoir fonctionner au bénéfice de la diégèse. Par rapport à la cinématographie-attraction (et également le théâtre spectaculaire du type féerie), on peut, par contre, constater que c'est la diégèse qui reste sur l'arrière-plan dans la mesure où elle procure un cadre et une motivation de type narrative aux trucs. Mais ce sont

ces derniers qui forment clairement la dominante, car au besoin la féerie est toujours prête à sacrifier la cohérence diégétique au profit d'un truc ou d'une attraction autre.²²

Mais alors, comment placer les nouvelles possibilités offertes par les images de synthèse dans tout cela. Il est évident que l'on a affaire très souvent à de trucages qui se veulent, en principe, imperceptibles, comme c'est le cas, par exemple, de la multiplication numérique des figurantes dans des scènes de foule. Les percevoir égalerait en fin de compte à la découverte d'une maladresse qui ne se distinguerait alors pas trop du micro dans le champ ou des fautes de continuité. Et, comme le remarque Metz, c'est alors surtout à un niveau paratextuel que le public est censé apprendre l'existence de telles interventions. Les choses se compliquent un peu pour ce qui serait l'équivalent des trucages invisibles, comme les dinosaures de *Jurassic Park*. Car ici il s'agit en effet «de réaliser les choses les plus impossibles et les plus invraisemblables», pour reprendre cette formule de Méliès, mais on peut se demander si l'observation de Metz sur les trucages invisibles est alors toujours valable pour ces nouvelles images.

Le spectateur n'est pas victime de la machination au point d'ignorer qu'elle existe, mais il n'en est pas conscient au point qu'elle perd son efficace. L'attitude du spectateur, dont la croyance se divise, répond ainsi à celle du cinéma, dont je disais qu'il propose ses trucages comme des machinations avouées. A ce jeu, l'institution cinématographique gagne [...] deux fois: au titre de la représentation dans la mesure où l'effet spécial, peu sensible comme tel, est mis au compte de la diégèse (= affaiblissement de la ségrégation, chute dans la magie), et par l'affirmation de son pouvoir propre dans la mesure où ce procédé, assez marqué comme procédé, est porté au bénéfice du discours: maintien de la ségrégation et du ludisme rhétorique, d'où amour du cinéma.²³

L'institution cinématographique, me semble-t-il, continue à gagner sur le premier plan, celui de la représentation, mais il est peut-être moins sûr qu'elle en profite toujours au niveau du discours. Les images de synthèse et les effets qu'elles permettent obtenir, servent-elles à affirmer encore le pouvoir propre du cinéma, ou est-ce que l'ontologie numérique produit une attitude spectatorielle autre?²⁴ La «surprise des sens» qui est, ou qui était, l'une des raisons d'être du trucage, restera-t-elle possible face à l'ubiquité des animations par ordinateur? Est-ce que, autrement dit, on a affaire alors à un régime autre? N'est-ce pas alors plutôt la logique du film d'animation qui se met à la place de la logique du trucage? La lecture croisée des textes de Méliès et de Metz permettra peut-être de tracer de premières pistes pour explorer de telles questions.

Notes

¹ G. Méliès, «Les Vues cinématographiques» (1907), cité à partir de la version éditée et annotée par Jacques Malthête en supplément du livre d'A. Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, CNRS, Paris 2008, pp. 195-222.

² Ch. Metz, *Trucage et cinéma*, dans Id., *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris 1972, vol. 2, pp. 173-192.

³ Cf. T. Gunning, A. Gaudreault, *Le Cinéma des premiers temps, un défi à l'histoire du cinéma*, dans J. Aumont, A. Gaudreault, M. Marie (sous la direction de), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Publications de la Sorbonne, Paris 1989, pp. 49-63 et A. Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, cit.

⁴ G. Méliès, «Les Vues cinématographiques», cit., p. 201.

Méliès/Metz: comment penser le truage?

⁵ C'est de Metz lui-même que je tiens ceci. Sauf erreur de ma part, il situait ce texte de la sorte lors d'une conversation à Paris.

⁶ J. M. Finn, «Metz' New Directions», dans *Jump Cut*, n° 6, 1975, pp. 14-15.

⁷ G. Méliès, «Les Vues cinématographiques», cit., pp. 215-216.

⁸ G. Méliès, «Les Couloirs du cinématographe. Doit-on le dire?», dans *Phono-Cinéma-Revue*, avril 1908, pp. 2-3. Cf. aussi mon *Cinématographie et arts de l'illusion*, dans L. Quaresima, L. Vichi (sous la direction de), *La decima musa. Il cinema e le altre arti/The Tenth Muse. Cinema and Other Arts*, Actes du VII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema/International Film Studies Conference, VI Convegno DOMITOR/DOMITOR Conference (Udine/Gemona del Friuli, 21-25 mars 2000), Forum, Udine 2001, pp. 535-542.

⁹ Ch. Metz, *Truage et cinéma*, cit.

¹⁰ *Idem*, p. 174.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Idem*, pp. 175-176.

¹³ *Idem*, pp. 177-178.

¹⁴ *Idem*, pp. 179-180.

¹⁵ *Idem*, p. 181 (c'est Metz qui souligne).

¹⁶ Ch. Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Klincksieck, Paris 1991.

¹⁷ Cf. R. Odin, *De la fiction*, De Boeck, Bruxelles 2000.

¹⁸ Ch. Metz, *Truage et cinéma*, cit., p. 181.

¹⁹ *Idem*, pp. 181-186.

²⁰ Pour la notion de "série culturelle" cf. A. Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, cit.

²¹ Le côté explicite de la machination, le fait qu'elle soit avouée, distingue le prestidigitateur de ceux qui performant des «miracles» en se réclamant de forces surnaturelles. En fait, de nombreux prestidigitateurs travaillent pour démasquer des «charlatans». Voir aussi Th. Lefèbvre, «Georges Méliès und die Welt der Scharlatane», dans *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, n° 2, 1993, pp. 59-65.

²² Cf. mon analyse du film *Voyage dans la lune* en tant que féerie, à paraître dans un recueil d'études sur ce film sous la direction de Matthew Solomon (SUNY Press, New York).

²³ Ch. Metz, *Truage et cinéma*, cit., p. 184.

²⁴ Cf. J. Post, *Optische effecten in de film. Aanzetten tot een semiotische analyse*, Peeters, Leuven 1998 ainsi que D. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2007.