



Études photographiques

13 | juillet 2003

Institutions photographiques/Ressources de la
photographie

Jacques MALTHÊTE, Laurent MANNONI (dir.),
Méliès, Magie et Cinéma 1 (cat. exp.), textes de J.
Malthête, L. Mannoni, C. Fechner, T. Lefebvre, L.
Le Forestier, Paris, éd. Paris-Musées, 2002, 277 p.,
ill. NB et coul., filmographie complète, bibl., 39 E.

Barbara Lemaître



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/342>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2003

Pagination : 169-171

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Barbara Lemaître, « Jacques MALTHÊTE, Laurent MANNONI (dir.), *Méliès, Magie et Cinéma 1* (cat. exp.), textes de J. Malthête, L. Mannoni, C. Fechner, T. Lefebvre, L. Le Forestier, Paris, éd. Paris-Musées, 2002, 277 p., ill. NB et coul., filmographie complète, bibl., 39 E. », *Études photographiques* [En ligne], 13 | juillet 2003, mis en ligne le , consulté le 22 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/342>

Ce document a été généré automatiquement le 22 avril 2019.

Propriété intellectuelle

Jacques MALTHÊTE, Laurent MANNONI (dir.), *Méliès, Magie et Cinéma 1* (cat. exp.), textes de J. Malthête, L. Mannoni, C. Fechner, T. Lefebvre, L. Le Forestier, Paris, éd. Paris-Musées, 2002, 277 p., ill. NB et coul., filmographie complète, bibl., 39 E.

Barbara Lemaître

- 1 La relation en miroir entre une exposition et son catalogue varie sensiblement, selon que celui-ci se contente d'épouser les contours de son modèle ou choisit de s'en écarter un peu de simple vitrine, le catalogue peut se faire distance critique, la marge de manoeuvre n'est pas si étroite. Pour lors, le reflet est pensif, puisque le catalogue s'engage dans la voie de l'explicitation et de l'approfondissement.
- 2 Sans doute, le propos de l'exposition consistait-il déjà à ouvrir l'homme de cinéma sur l'illusionniste qu'il abrite et dont il semble être l'obligé : à montrer à quel point l'oeuvre de Méliès est celle d'un magicien soucieux de l'élargissement comme du renouvellement, via le cinéma, de sa discipline. L'ouvrage repose sur le même présumé², repart de la même collection d'objets et de documents mais, et cela est neuf, le discours qui les ressaisit débouche sur une ample anatomie de l'oeuvre filmique. Soit le dépli, composante par composante, du dispositif méliésien, si l'on accepte d'entendre par là le fonds de représentations, de formes, de motifs, d'effets, de techniques et de lieux sur lesquels son cinéma s'enlève.

- 3 La première de ces composantes ressortit à l'horizon de la figuration méliésienne, esquissé notamment au moyen d'un retour sur "l'Art trompeur", au premier chef celui des lanternes magiques et des fantasmagories. Que le cinéma de Méliès commerce avec toutes sortes de manifestations spectrales, fantômes, squelettes, décapités dont il révisé au passage les conditions d'apparition-disparition ou de désarticulation, on le sait. Mais il vaut la peine de s'arrêter sur la dialectique bataillenne qui en découle : le plaisir de la féerie ne va pas sans une certaine forme de macabre et d'effroi. En d'autres termes : " Il circule à travers ces films accommodés à la poudre de perlimpinpin, un air de crime et de cabinet noir. Qu'on cesse un instant de les voir en pensant que leur projet est l'enchantement, et les voilà transformés en documentaires épouvantables, en rêves monstrueux³. "
- 4 En insistant sur cette iconographie affolante (abondamment reproduite), l'ouvrage permet de mieux comprendre le profond désaccord entre le cinéma des Lumières et celui de Méliès. Entre le monde filmique peuplé par nos semblables, où les feuilles bougent au rythme d'un temps qui coule, et celui où les têtes ne sont plus solidaires des corps, où les décors se retournent comme des gants, où le temps sort des rails de sa reproduction, quelque chose bascule : l'humain n'est pas le référent du cinéma de Méliès. De là, une suggestion : si l'oeuvre de Méliès importe, ce n'est pas parce qu'elle fonde la voie royale de la fiction, mais parce que, d'emblée, s'y entrevoit la possibilité d'un cinéma non étalonné sur l'homme.
- 5 Une autre composante du dispositif tient à ses ressorts ou fondements techniques. C'est l'occasion de revenir sur le célèbre illusionniste Jean Eugène Robert-Houdin, dont Méliès reprend le théâtre ainsi que le répertoire en 1888. Fils d'horloger, Robert-Houdin n'est pas seulement l'heureux créateur de La Bouteille inépuisable, mais également l'inventeur de diverses pièces mécaniques ou électriques : on lui doit, outre certains automates aperçus dans l'exposition (Le Pâtissier du Palais-Royal, L'Oranger mystérieux), les premières pendules électriques, le premier compteur de voiture à cheval et, selon toute probabilité, l'ampoule à filament végétal.
- 6 Directeur de théâtre, Méliès doit tout à celui qui a " introduit l'électricité dans l'art de la prestidigitation " et " machiné sa salle d'une manière aussi efficace qu'invisible " (p. 107). La portée de cet héritage est plus difficile à évaluer chez le cinéaste et le monteur, qui dépend de l'articulation entre trucages de cinéma et tours de magie. L'ouvrage émet à cet endroit la proposition suivante : reconstruisant en film des tours déjà joués sur la scène théâtrale, Méliès aurait assez systématiquement ajouté ou substitué un trucage filmique entre autres, le *jump cut* ou saute visuelle, la surimpression à l'ancien truc du magicien, comme pour faire glisser l'illusion d'un bord à l'autre, réinventer la formule magique, refaire du mystère à partir de secrets éventés.
- 7 Au nomadisme de la machine Lumière, dont les opérateurs collectent des vues un peu partout dans le monde, s'oppose visiblement l'ancrage spatial de la machine Méliès : dès 1897 et au moins jusqu'en 1907, l'oeuvre filmique est enracinée dans un lieu singulier, soit le premier des deux studios de Montreuil (ou studio A). Dans son état initial, c'est-à-dire avant extension, le studio A possédait exactement les dimensions du théâtre Robert-Houdin plus tard, Méliès creusera la scène de trappes. Reproduit sous toutes ses coutures, en dessin ou en photographie, en noir et blanc ou en couleurs, en conception, en activité ou en voie de destruction, ce lieu apparaît au fil des pages, pour le spectateur qui en déploie mentalement l'architecture, comme une matrice, le véritable giron d'un espace filmique. Une chose est de savoir que le cinéma des premiers temps fait peu germer ses

fiction hors champ, en sorte que celui-ci n'est pas autre chose qu'un tiroir de rangement au-delà des bords du plan, on part chercher des objets, parfois des couleurs. Une autre chose est de constater que la scène du studio A était prolongée par deux petites ailes latérales, portant la mention de magasins à décors...

- 8 Le dispositif méliésien n'est pas seulement une machine à produire de l'imaginaire, mais une machine prise dans l'imaginaire. L'analyse intertextuelle du *Voyage dans la Lune* (1902) montre comment le rêve du sol lunaire commence ou recommence à circuler au XVIII^e siècle (*Les Aventures du baron de Münchhausen*, R. E. Raspe, 1785 et G. Bürger, 1786), partagé au XIX^e siècle par E. A. Poe (*L'Aventure sans pareille d'un certain Hans Pfaal*, 1835), J. Verne (*De la Terre à la Lune*, 1865 et *Autour de la Lune*, 1871) ou H. G. Wells (*Les Premiers Hommes sur la Lune*, 1901). Plastique, forcément, ce rêve prendra ici la forme d'une opérette d'Offenbach accompagnée de plaques stéréoscopiques (Paris, 1875-1877), ailleurs, de conférences "scientifiques" illustrées à l'aide de toiles peintes (Berlin, 1887), plus loin encore, d'une attraction mélangeant panoramas et vues projetées (exposition panaméricaine de Buffalo, 1901).
- 9 Il est dommage que l'ouvrage se termine sans envisager le rayonnement dans l'histoire, la puissance de propagation et de contamination du cinéma de Méliès. Car si certaines composantes du dispositif sont bel et bien mortes (le studio de Montreuil), d'autres agissent encore, qui auront trouvé à s'employer ailleurs. À titre d'ouverture plutôt que de conclusion, on s'arrêtera un instant sur l'un des plus beaux témoignages de cette fécondité...
- 10 Soit *Mothra contre Godzilla* (Inoshiro Honda, 1964), qui remet en figuration tout ou partie de l'oeuvre de Méliès. Précision importante : c'est pour rendre compte du monde d'après la catastrophe atomique que le cinéaste japonais convoque les "rêves monstrueux", le répertoire de formes ou de motifs, ainsi que certains des principes figuratifs du "magicien de Montreuil". *Du Voyage dans la Lune, Mothra...* ressuscite l'expédition scientifique, les formes tranchantes d'un paysage au relief accidenté, un peuple différent comprenant des créatures à la tête hérissées de pointes et armées de lances. Le film emprunte encore à Méliès la grotte-palais avec son roi, la mutation des espèces (champignon ou mite géants), sans oublier le motif princeps du chaudron enflammé... Comme dans *Le Menuet lilliputien* (1905), des êtres minuscules côtoient dans le plan des êtres de taille humaine. Enfin, et c'est sans doute le plus important, *Mothra...* semble rejouer, mais différemment, certains effets chromatiques propres au cinéma des premiers temps, Méliès inclus. En somme, il reste à mettre le dispositif en perspective.

NOTES

1. L'exposition homonyme a été réalisée par la Fondation Électricité de France, la Cinémathèque française et la Cinémathèque Méliès, et présentée à l'Espace EDF Electra (du 26 avril au 1er septembre 2002).
2. J. Malthête : " [...] tout compte fait, la cinématographie ne sera jamais pour lui qu'une autre manière de pratiquer l'illusionnisme. " (p. 23)

3. Francis Ramirez et Christian Rollot, compte rendu de l'exposition, *Cinéma 04*, automne 2002, p. 162.