

# Méliès

## carrefour des attractions

suivi de Correspondance de Georges Méliès (1904-1937)



sous la direction de

André Gaudreault et Laurent Le Forestier

avec la collaboration de Stéphane Tralongo

Édition critique de la correspondance  
établie par Jacques Malthête

Collection « Le Spectaculaire »

*Série Cinéma dirigée par :*  
Véronique CAMPAN et Gilles MOUËLLIC

*Comité scientifique :*  
Vincent AMIEL, Emmanuelle ANDRÉ, Véronique CAMPAN,  
Laurent LE FORESTIER, Gilles MENEGALDO et Gilles MOUËLLIC

- James NAREMORE,  
*Acteurs. Le jeu de l'acteur de cinéma*, traduit de l'anglais par Christian Viviani, 2014, 342 p.
- Vincent DEVILLE,  
*Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, 2014, 350 p.
- Marco GROSOLI et Jean-Baptiste MASSUET (dir.),  
*La capture de mouvement ou le modelage de l'invisible*, 2014, 250 p.
- Séverine GRAFF,  
*Le cinéma-vérité. Films et controverses*, 2014, 540 p.
- Roxane HAMERY (dir.),  
*La télévision et les arts. Soixante années de production*, 2014, 278 p.
- Antony FIAUT et David VASSE (dir.),  
*Le cinéma de Hou Hsiao-hsien. Espaces, temps, sons*, 2013, 198 p.
- Gilles MOUËLLIC et Laurent LE FORESTIER (dir.),  
*Filmer l'artiste au travail*, 2013, 420 p.
- Rae Beth GORDON,  
*De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*, 2013, 238 p.
- Maurice DARMON,  
*Frederick Wiseman. Chroniques américaines*, 2013, 396 p.
- Frédéric MONVOISIN,  
*Cinéma d'Asie. Hongkong, Corée du Sud, Japon, Taiwan. Analyse géopolitique*, 2013, 290 p.
- Cécile CARAYOL,  
*Une musique pour l'image. Vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*, 2012, 322 p.
- Aurélien LEDOUX,  
*L'ombre d'un doute. Le cinéma américain contemporain et ses trompe-l'œil*, 2012, 238 p.
- Gwénaëlle LE GRAS et Delphine CHÉDALEUX (dir.),  
*Genres et acteurs du cinéma français, 1930-1960*, 2012, 216 p.
- Dominique CHATEAU,  
*La subjectivité au cinéma. Représentations filmiques du subjectif*, 2011, 174 p.
- Patricia-Laure THIVAT (dir.),  
*Biographies de peintres à l'écran*, 2011, 322 p.
- Thomas ELSAESSER et Malte HAGENER,  
*Le cinéma et les sens*, traduit de l'anglais par Jeremi Szaniawski, 2011, 232 p.
- Arnaud DUPRAT,  
*Le dernier Buñuel*, 2011, 308 p.

Sous la direction de

André GAUDREAU et Laurent LE FORESTIER

Avec la collaboration de Stéphane TRALONGO

# Méliès, carrefour des attractions

suivi de

## Correspondance de Georges Méliès (1904-1937)

Édition critique établie par Jacques MALTHÊTE

Collection « Le Spectaculaire »

Colloque de Cerisy/Presses universitaires de Rennes  
2014

## Entre la Terre et la Lune, ou de l'anthropomorphisation des astres

Cette étude est consacrée à l'analyse d'un mouvement qui se trouve notamment (mais pas seulement) dans le *Voyage dans la Lune* (1902). Un mouvement à propos duquel, déjà en 1963, Jacques Deslandes notait qu'il avait semblé « si étonnamment cinématographique à maints historiens<sup>1</sup> », en laissant toutefois entendre qu'il ne partageait pas leur point de vue. Il s'agit en effet d'un mouvement qui a souvent été lu comme un plan subjectif, ou en tout cas comme un *mouvement* subjectif, à savoir un mouvement *vers la Lune*, qui simulerait donc, du moins potentiellement, le regard des personnages qui sont dans l'obus et qui se rapprochent du satellite, ou bien le regard du spectateur qui avance vers la Lune avec la caméra.

Il semblerait que dans ce passage si ancien du plus célèbre film de Méliès il y ait quelque chose de très moderne, qui déclenche chez les spectateurs que nous sommes une lecture qui cède à la tentation d'y voir quelque chose de plus, quelque chose de séduisant et de familier à la fois. Une tentation à laquelle n'échappent pas les chercheurs les plus avertis, fascinés par ce qu'ils ne peuvent nommer qu'en ayant recours au lexique descriptif contemporain : *point-of-view shot*, *close-up*, plan subjectif, mouvement subjectif, *travelling* avant, focalisation interne...

Or, mon propos consiste à montrer non seulement que Méliès n'a pas du tout pratiqué ici le plan subjectif, mais aussi que ce mouvement est un passage problématique très complexe, qui représente entre autres – surtout ? – un rapprochement

• 1 – Jacques DESLANDES, *Le boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, Paris, Éditions du Cerf, 1963, p. 41.

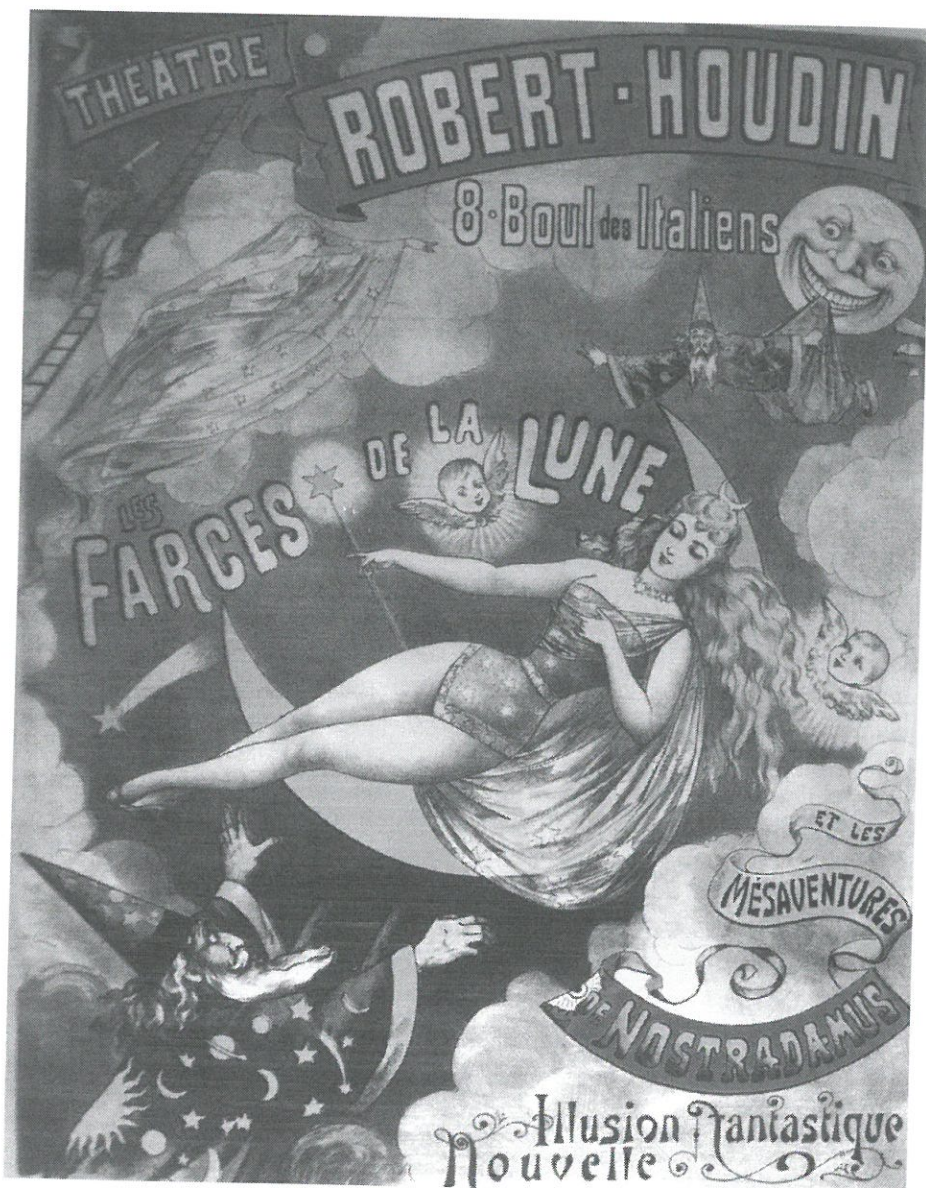


Figure 1.

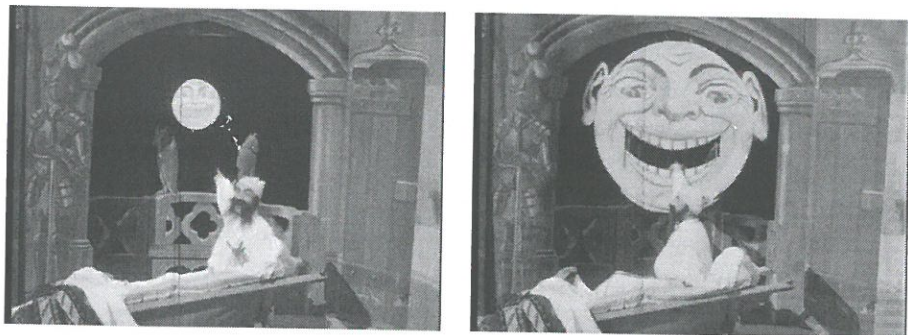
de la Lune et qui s'inscrit ainsi dans une conception anthropomorphique de la représentation des astres encore très en vogue à l'époque, où astronomie et magie se mélangent et se confondent. Un mouvement qui, par ailleurs, chez Méliès, assume les traits typiques de son imagination éminemment féerique et prolonge une certaine pratique de la scène théâtrale que Jacques Malthête a très bien synthétisée par la formule : « Mobilité du décor, fixité de la caméra<sup>2</sup>. »

C'est encore Deslandes qui, le premier, a indiqué la source théâtrale de ce mouvement évocateur que nous sommes aujourd'hui portés à lire comme un effet d'alunissage. Lorsqu'il publie « les canevas de tous les sketches magiques imaginés par Georges Méliès pour son Théâtre Robert-Houdin », c'est pour montrer que « la meilleure source pour Méliès, homme de cinéma, est l'œuvre de Méliès homme de théâtre<sup>3</sup> », et que la production filmique de Méliès doit être considérée d'abord comme destinée presque entièrement à remplacer une expérience de prestidigitiation au Théâtre Robert-Houdin. Pour Deslandes, en fait, Méliès « n'est pas [...] un pionnier, si cela signifie qu'il a fait progresser le cinéma, mais avant tout un homme de son époque<sup>4</sup> », fortement ancré dans son temps et expert en techniques théâtrales. Un homme de spectacle qui n'a pas pour but d'inventer un nouveau langage, mais de mieux exploiter dans son œuvre filmique ses trucs scéniques. Dans le cas du *Voyage*, notamment, Deslandes démontre que ce passage complexe qui nous intéresse vient d'une succession de tableaux conçus pour le spectacle scénique monté par Méliès au Théâtre Robert-Houdin en 1891, *Les Farces de la lune ou les Méaventures de Nostradamus*<sup>5</sup>. Il n'y avait cependant aucun obus lancé vers la Lune dans ce spectacle, où l'impression de mouvement découlait d'un simple artifice optique. Mais l'une des affiches annonçant cette « Illusion fantastique nouvelle » montre notamment le visage rond d'une petite lune riieuse, ainsi que deux Nostradamus portant une cape de magicien, les bras tendus vers un grand croissant de lune sur lequel une jolie fille est langoureusement allongée, pendant qu'un troisième Nostradamus monte une échelle en braquant un télescope vers le ciel (fig. 1).

Tête ronde, croissant de lune, jeune fille allongée, cape de magicien. Une iconographie que l'on retrouve dans le *Voyage* et qu'au cinéma, avant 1902, Méliès a exploitée, entièrement ou en partie, dans au moins deux autres films :

- 2 – Jacques MALTHÊTE, *Méliès, images et illusions*, Paris, Exporégie, 1996, p. 59.
- 3 – J. DESLANDES, *op. cit.*, p. 33.
- 4 – *Ibid.*, p. 14.
- 5 – Voici la succession des tableaux de ces « Illusions fantastiques de M. Méliès avec les spectres vivants et impalpables [...] : les météores ; la Déesse de la nuit (spectre) ; la Lune à vingt lieues ; la Lune à deux mètres ; la Lune habitée (ombres chinoises) ; la déesse Phœbé ; le Zéphyr (spectres) ; châtiment de Nostradamus. » Ce texte tiré du quotidien des spectacles *L'Orchestre* du 28 juillet 1891 est reproduit dans J. DESLANDES, *op. cit.*, p. 41.

*Le Cauchemar* (tourné fin 1896, début 1897) et *La Lune à un mètre*<sup>6</sup> (1898), où l'on retrouve la série de trucs des *Farces de la lune* de 1891.



Figures 2 et 3.



Figures 4 et 5.



Figure 6.

• 6 – Décrite comme suit dans le catalogue de la Star Film en 1898 : « La Lune à un mètre. L'observatoire, La lune, Phœbé » (texte reproduit dans J. DESLANDES, *op. cit.*, p. 41).

Dans *Le Cauchemar*, un « monsieur se couche et s'endort. Il rêve et voit la transformation de sa chambre où Pierrot, Colombine et un nègre viennent danser autour de lui et sur lui. La Lune, elle aussi, veut le dévorer. À son réveil, toutes ces visions ont disparu et il se retrouve dans son lit<sup>7</sup> ». Parmi ces visions apparaît le visage rond – d'abord petit (lointain [fig. 2]), puis très grand (tout près [fig. 3]) – d'une Lune en carton-pâte qui finit par mordre de ses grosses dents la main du protagoniste, lequel réagit en lui décochant un coup de poing qui la fait reculer (fig. 4-6). Ce double mouvement est suggéré par la mobilité du décor – qui a pour fonction de produire un effet (par arrêt de caméra) – et accentué par la fixité de la caméra, ainsi que par celle du cadre vaguement médiéval de la fenêtre ouverte où le cauchemar se matérialise<sup>8</sup>. Mais l'astre qui l'accomplit est une Lune anthropomorphe à part entière, agressive et fantasque, qui s'amuse aux dépens du pauvre rêveur et bouge librement dans son espace mental.

Dans *La Lune à un mètre* aussi, une Lune également anthropomorphe se déplace en avant et en arrière par le truchement du même procédé, au service d'une féerie qui encore une fois se déroule dans un décor transfiguré par le rêve (*The Astronomer's Dream* est le titre anglais du film). Il est intéressant d'observer ce décor en détail. Il s'agit en fait d'un intérieur de style médiéval, où un astronome très proche du Barbenfouillis du *Voyage dans la Lune* – et du Nostradamus du Théâtre Robert-Houdin (même barbe blanche, même robe décorée d'astres, même cape de magicien) – est victime d'apparitions fantastiques. Au fond, une grande arcade ouverte sur le ciel et, au milieu, un télescope géant orienté vers la Lune; en bas, entre autres, une grosse mappemonde et, à droite, un tableau noir sur lequel l'astronome dessine à la craie le globe terrestre et le cercle lunaire (fig. 7). Soudain, le disque de la Lune dessiné à la craie *s'anime et s'approche du globe terrestre* (fig. 8-9), jusqu'à former avec celui-ci le corps hirsute d'une figure anthropomorphe qui sautille<sup>9</sup>. L'astronome d'abord l'imite<sup>10</sup> (fig. 10), puis regarde la Lune dans le ciel avec un petit télescope (fig. 11), qui se transforme aussitôt

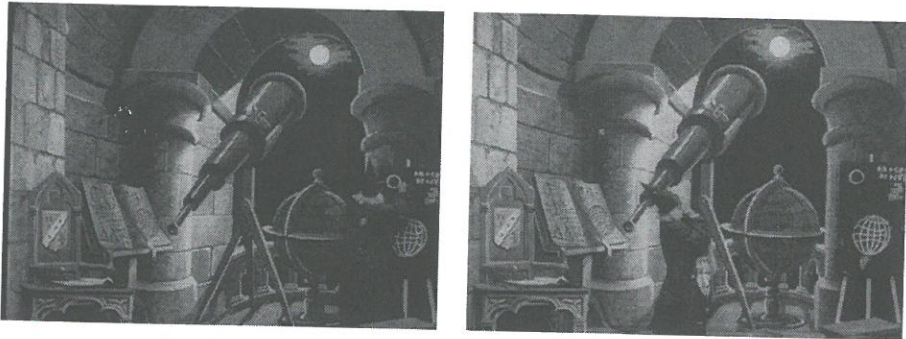
• 7 – Texte de Méliès, tiré du catalogue Méliès français, 1901, p. 3; reproduit dans J. MALTHÈTE et L. MANNONI, *L'œuvre de Georges Méliès*, Paris, La Cinémathèque française/La Martinière, 2008, p. 90.

• 8 – Notons qu'à la fin du cauchemar le protagoniste non seulement cherche son « rêve » là où il était apparu (comme toujours dans le cinéma de cette époque; voir Elena DAGRADA, *La rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa. Nascita della soggettiva*, Bologne, Clueb, 1998), mais se touche les organes génitaux, confirmant ainsi la nature sexuelle de maintes allusions contenues dans le film. La question de la sexualité et du « gender » dans la représentation de la Lune chez Méliès est par ailleurs très complexe et mériterait une étude à part.

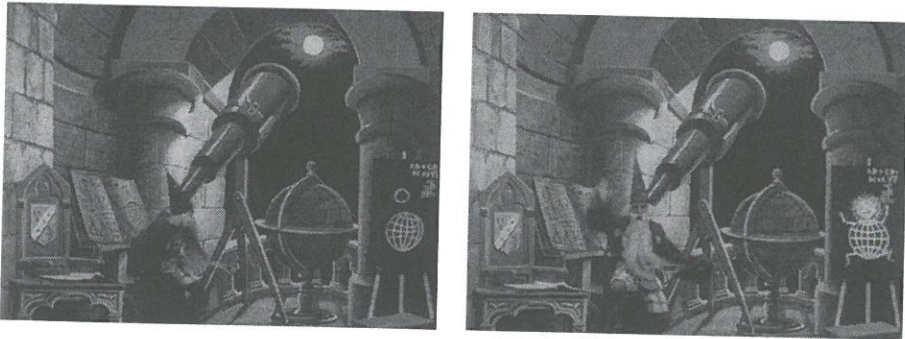
• 9 – Soulignons que les cercles tracés à la craie ne s'animent pas tous les deux : seul le disque lunaire s'anime et s'approche du globe terrestre, contrairement à ce qu'on lit dans J. DESLANDES et J. RICHARD, *Histoire comparée du cinéma*, t. II : *Du cinématographe au cinéma 1896-1906*, Tournai, Casterman, 1968, p. 436-437.

• 10 – En direction du public, suivant le canon du jeu de l'époque.

en seringue<sup>11</sup> (fig. 12); il se tourne alors vers le télescope géant (fig. 13), mais la tête ronde de la Lune, qui a dans la bouche une seringue encore plus grande, envahit soudain la pièce, d'où le télescope disparaît (fig. 14). Ici aussi, c'est un coup (de balai) décoché par l'astronome qui fait reculer la Lune une première fois (fig. 15-16), mais les trucages magiques continuent, durant lesquels la Lune – qui manifeste ici un intéressant côté iconoclaste – s'approche et s'éloigne à son gré, s'amusant cette fois-ci aux dépens de l'astronome qui, lorsque la pièce retrouve son aspect du début, se frappe le front, consterné.

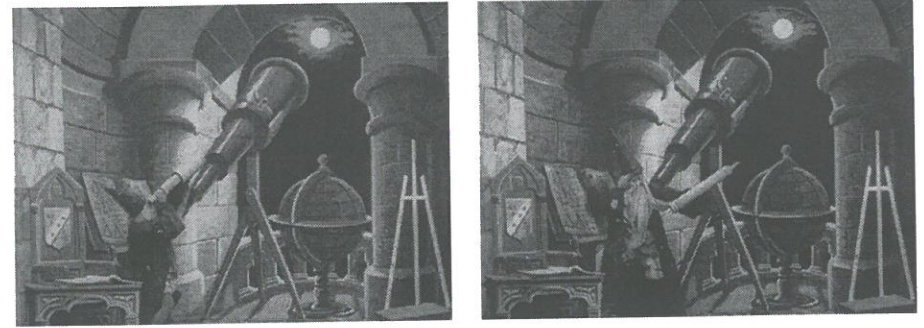


Figures 7 et 8.

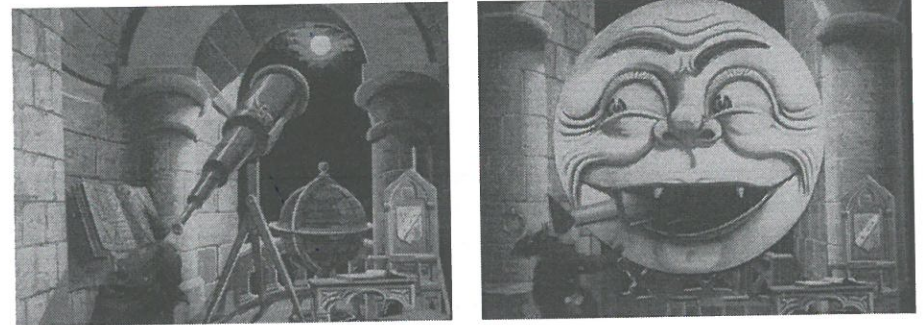


Figures 9 et 10.

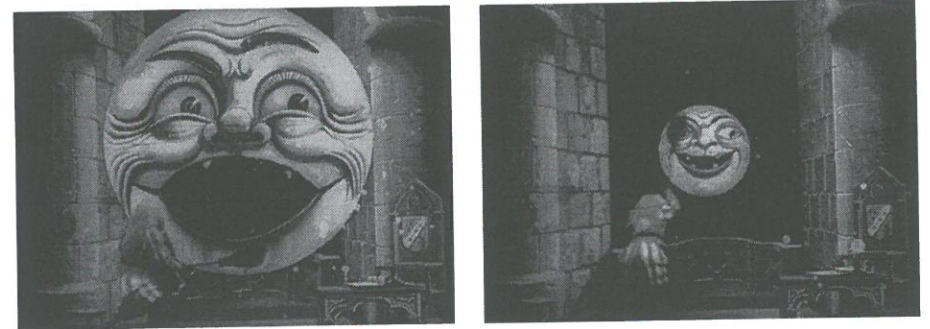
• 11 – Sur la récurrence des télescopes qui se transforment, voir Thierry LEFEBVRE, « *Le Voyage dans la lune, film composite* », in J. MALIHÈTE et L. MANNONI (dir.), *Méliès, magie et cinéma*, Paris, Paris Musées/Fondation Électricité de France, 2002, p. 171-192.



Figures 11 et 12.



Figures 13 et 14.



Figures 15 et 16.

C'est donc bel et bien une Lune voyageuse que celle que Méliès représente, et qui bouge grâce à une conception scénique exploitant le principe de la caméra fixe et du décor en mouvement. Surtout, c'est une Lune anthropomorphe, farceuse et taquine, totalement en accord avec l'imaginaire féerique qui alimente encore à

l'époque la perception populaire de notre satellite et qui transfigure les nouveaux acquis de la science en les parant d'une dimension fantastique. Une Lune, en somme, qui a très peu en commun avec la représentation des astres que proposait depuis quelque temps la vulgarisation scientifique, véhiculée entre autres par les spectacles forains et par la lanterne magique, dont les projections publiques, alors très répandues, présentaient le double registre didactique et spectaculaire. À l'époque, ces spectacles et ces projections font de la Lune – ainsi que du voyage dans la Lune – un sujet fort rentable, comme le soulignait déjà Deslandes :

« Le Voyage dans la lune est une attraction foraine très courante à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. [...] Le Clair de Terre, que l'on retrouve dans le film de Méliès, est un des clous obligés de ces voyages imaginaires pour badauds de la Foire du Trône. (Mention en est faite par exemple dans une annonce de *L'Industriel Forain* du 7 juin 1896.) [...] Producteur avisé, Georges Méliès a offert à ses clients les forains un équivalent commode, sur pellicule, d'un spectacle dont ils connaissaient depuis longtemps la rentabilité<sup>12</sup>. »

Si toutefois Méliès exploite le succès populaire d'un sujet fécond et répandu, il ne l'utilise pas comme prétexte à une leçon de topographie lunaire ; bien au contraire, il en adopte uniquement le registre spectaculaire. Comme il l'a déclaré lui-même, c'est la possibilité de « composer nombre d'originales et amusantes images féériques au-dehors et à l'intérieur de la lune<sup>13</sup> » qui l'intéresse.

Dans sa reconstruction exemplaire des sources à l'origine de l'inspiration méliésienne, Thierry Lefebvre<sup>14</sup> a très bien montré à quel point le *Voyage dans la Lune* constitue un film composite. À savoir, un vrai carrefour d'attractions, de séries et de pratiques culturelles<sup>15</sup> où convergent au moins et surtout – bien plus que Jules Verne ou Herbert G. Wells – l'attraction foraine américaine *A Trip to the Moon* (un cyclorama qui consistait en un mélange de panoramas et de vues projetées) créée par Frederic Thompson et Skip Dundy ; l'opéra-féerie en quatre actes et vingt-trois tableaux de Jacques Offenbach, *Le Voyage dans la Lune*, d'après le livret signé par Albert Vanloo, Eugène Leterrier et Arnold Mortier ; et le récit des *Aventures du baron de Münchhausen* de Rudolf Raspe (dont l'édition française est parue en 1862). Trois fictions, animées par de vrais personnages, avec au premier plan l'attraction

• 12 – J. DESLANDES, *op. cit.*, p. 41. Voir aussi J. DESLANDES et J. RICHARD, *op. cit.*, p. 441.

• 13 – Réponse de Georges Méliès à un questionnaire réalisé par le pionnier du cinéma J. A. LeRoy, citée dans Madeleine MALTHÈTE-MÉLIÈS, *Méliès l'enchanteur*, Paris, Hachette, 1973, p. 267.

• 14 – Voir T. LEFEBVRE, *op. cit.*

• 15 – André GAUDREULT, « 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)... », in J. MALTHÈTE et Michel MARIE (dir.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?*, Paris, Colloque de Crisy/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 111-131.

foraine américaine – au succès exceptionnel – dont la structure se rapproche de celle du film de Méliès qui, vraisemblablement, pense au marché des États-Unis.

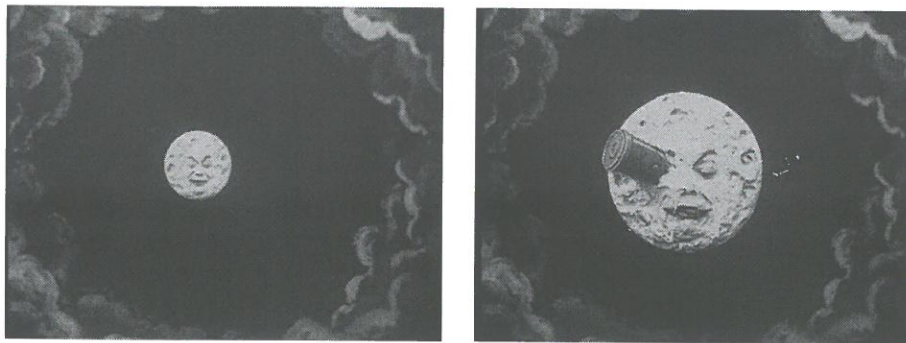
Mais la singularité de Méliès semble résider dans sa propre vision féérique des astres, qui depuis le début traverse l'ensemble de sa production, théâtrale et cinématographique, et fait de la Lune elle-même un personnage, comme on l'a vu dans *Le Cauchemar* et dans *La Lune à un mètre*. À propos de personnages, d'ailleurs, le nom du protagoniste du *Voyage* trouve également sa source dans un autre succès du Théâtre Robert-Houdin, *American spiritualistic mediums ou le Décapité récalcitrant* – qui précède de quelques mois *Les Farces de la lune ou les Méaventures de Nostradamus* et qui est mentionné dans *L'Orchestre* du 9 mars 1891 –, où apparaît déjà un certain professeur Barbenfouillis, décrit comme un conférencier bavard spécialiste du spiritisme.

Le décor du premier tableau du *Voyage dans la Lune* mérite qu'on s'y attarde. Il ressemble, en beaucoup plus riche, à celui de *La Lune à un mètre* : même intérieur de style médiéval, même télescope géant braqué sur la Lune<sup>16</sup>, même grosse mappemonde, ainsi qu'un tableau noir, à gauche cette fois-ci, où sont déjà dessinés un globe terrestre et le cercle blanc du satellite. Ici c'est Barbenfouillis qui y ajoute à la craie d'abord l'obus, puis sa trajectoire vers la Lune. Mais c'est une Lune parfaitement anthropomorphe, dotée d'une bouche, de deux yeux et d'un nez (fig. 17).



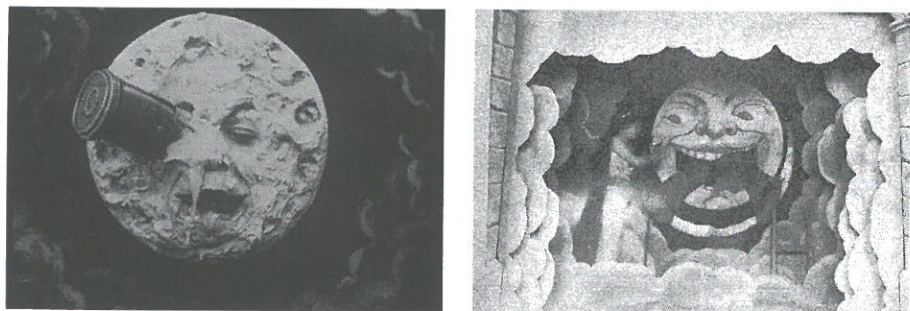
Figures 17 et 18.

• 16 – Remarquons que dans ce film les instruments optiques, malgré leur abondance, ne sont jamais vraiment utilisés pour regarder. Dans les tableaux 3 et 4, par exemple, les personnages braquent leurs télescopes sur la fonderie où se forge le grand obus, mais nous n'assistons à aucun plan subjectif.



Figures 19 et 20.

C'est dans le tableau 8, juste après le lancement de l'obus dans l'espace, que commence le mouvement qui nous intéresse. Dans un cadre noir fixe, entourée de nuages peints, une Lune en carton-pâte aux traits anthropomorphes bien visibles grandit progressivement. La trajectoire de ce mouvement est continue et ne s'interrompt pas lorsqu'un fondu remplace le visage dessiné (fig. 18) par un visage humain bien vivant (fig. 19) ; il ne s'interrompt pas non plus, dans le tableau 9, lorsque l'obus entre dans l'œil du satellite (fig. 20), qui « se met aussitôt à faire des grimaces épouvantables, tandis que de sa blessure coulent d'énormes larmes<sup>17</sup> ».



Figures 21 et 22.

Ce mouvement continue en effet jusqu'à ce que l'astre remplisse le cadre de nuages fixes (fig. 21) – comme chez Robert-Houdin (fig. 22). Puis, dans le tableau 10, suit une sorte de montage répétitif de l'action, en l'occurrence de

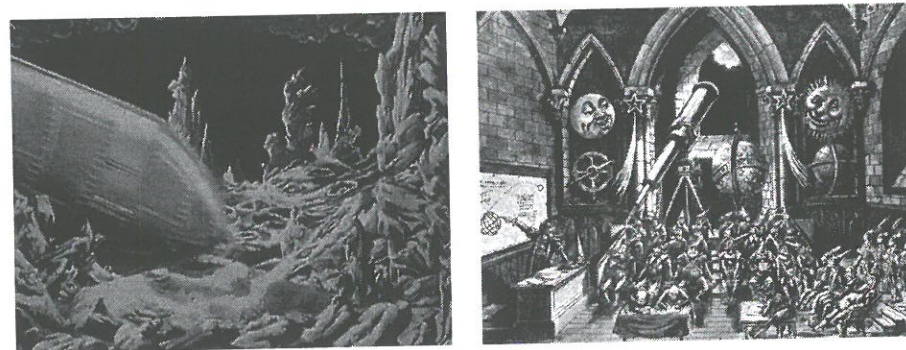
• 17 – Texte explicatif de Méliès reproduit dans J. MALTHÊTE et L. MANNONI, *L'œuvre de Georges Méliès, op. cit.*, p. 129.

l'alunissage déjà vu au moment où l'obus a pénétré dans l'œil de l'astre et qui est maintenant montré de nouveau lorsque l'obus touche le sol lunaire (fig. 23).

C'est sans doute un mouvement qui s'impose à notre attention, mais qui nous impose aussi quelques brèves réflexions.

Tout d'abord, c'est un mouvement dont la puissance évocatrice provient aussi du fait qu'il n'est pas suggéré (par arrêt de caméra), mais qu'il est montré dans sa trajectoire continue. Néanmoins, cette monstration est obtenue par le truchement de la mobilité du décor – et de la fixité de la caméra, renforcée par celle du cadre de nuages qui remplace ici le cadre de la fenêtre du *Cauchemar* –, qui est seul à bouger. C'est donc bel et bien la Lune qui bouge et c'est grâce à ce cadre de nuages fixes que notre perception du mouvement est accentuée.

Deuxièmement, c'est un mouvement qui suit le lancement dans l'espace de l'obus (tableau 7), si semblable au télescope géant du premier tableau – ainsi qu'à celui de *La Lune à un mètre*, du dessin préparatoire recomposé par Méliès à la fin de sa vie (fig. 24) et de bien d'autres canons<sup>18</sup> et fusées auxquels nous sommes tentés d'attribuer le regard de la caméra (regard qui voit la Lune grandir et, donc, se rapprocher). Néanmoins, ce mouvement (cet agrandissement de la Lune) continue même après que l'obus est entré dans l'œil de l'astre (fig. 20-21), ce qui exclut au moins les astronomes comme sujets du regard. Il ne s'arrête, en effet, que lorsque l'astre a rempli le cadre et atteint une dimension « colossale », ce qui par ailleurs nous permet de mieux l'admirer de près, dans toute sa puissance d'attraction.



Figures 23 et 24.

Un troisième aspect réside justement dans ce coefficient attractionnel. Car si nous ne pouvons pas exclure que le spectateur de l'époque attribue à ce mouvement

• 18 – Voir dans T. LEFEBVRE, *op. cit.*, p. 183, la reproduction de la plaque stéréoscopique représentant le canon braqué vers le ciel du *Voyage dans la Lune* d'Offenbach.



une fonction narrative ou syntaxique, nous ne pouvons pas nier non plus qu'il s'agisse d'un mouvement qui augmente l'effet spectaculaire du tableau. C'était bien la reproduction photographique du mouvement, la grande nouveauté du cinématographe. Pour le public de l'époque, c'était une attraction<sup>19</sup>.

Un quatrième élément : le texte explicatif de Méliès autorise et suggère même cette double lecture. Sa version française, surtout (contrairement à la traduction anglaise, plus connue), accentue le rôle actif de l'astre lunaire dans ce rapprochement entre la Terre et la Lune, ainsi que dans l'impact spectaculaire qui s'ensuit :

« La Lune approche! – Au milieu des nuages, on aperçoit la Lune dans le lointain. L'obus se rapprochant de minute en minute, l'astre radieux grandit progressivement et finit par atteindre des dimensions colossales. Il se présente enfin sous la forme d'une tête vivante, grotesque, souriant béatement<sup>20</sup>. »

La Lune approche, donc, en même temps que l'obus, qui lui rentre dans l'œil sans l'empêcher de se rapprocher davantage. Et si la tentation est grande, pour les spectateurs du cinéma « institutionnel » que nous sommes, d'anthropomorphiser ce mouvement en imaginant qu'il y a quelqu'un en deçà de la caméra, quelqu'un qui va vers la Lune (nous spectateurs, sinon l'obus et ses passagers<sup>21</sup>), nous ne devrions pas oublier que c'est avant tout une Lune anthropomorphe que celle qui bouge vers l'avant dans le cadre de nuages fixes. Et ce cadre fixe n'est vraisemblablement pas une « erreur » qu'on pardonne volontiers à Méliès, qui n'aurait pas été capable de faire autrement.

• 19 – Voir E. DAGRADA, « Un regard indiscret. Le plan subjectif aux premiers temps du cinéma », in A. GAUDREAU (dir.), *Ce que je vois de mon ciné...*, Paris, Klincksieck, 1988, et E. DAGRADA, *La rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa. Nascita della soggettiva*, op. cit.

• 20 – Texte explicatif de Méliès reproduit dans J. MALTHÈTE et L. MANNONI, *L'œuvre de Georges Méliès*, op. cit., p. 129. Notons que le texte de l'opéra-féerie d'Offenbach est encore plus explicite dans l'indication des mouvements accomplis par la Lune (qui « s'écarte » pour « fai[re] place au tableau suivant ») et qu'il décrit également la Lune comme « environnée de nuages et occupant tout le cadre de la scène » (Albert VANLOO, Eugène LETERRIER et Arnold MORTIER, *Le Voyage dans la Lune*, Paris, Tresse, 1877, p. 37, livret consulté en ligne à l'adresse <[http://fr.wikisource.org/wiki/Page:Vanloo,\\_Leterrier\\_et\\_Tréfeu,\\_Le\\_Voyage\\_dans\\_la\\_Lune,\\_1877.djvu/43](http://fr.wikisource.org/wiki/Page:Vanloo,_Leterrier_et_Tréfeu,_Le_Voyage_dans_la_Lune,_1877.djvu/43)>).

• 21 – Parmi les chercheurs qui ont problématisé différemment le sujet, voir Tom GUNNING, « Shooting into Outer Space: Reframing Modern Vision », in Matthew SOLOMON (dir.), *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination. Georges Méliès's Trip to the Moon*, Albany, SUNY Press, 2011, p. 97-114; Richard ABEL, *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896-1914* [1994], Berkeley, University of California Press, 1998; Anne-Marie QUÉVRAIN, « À la redécouverte de Méliès », *Cahiers de la Cinémathèque*, n° 35-36, 1982; Antonio COSTA, *Georges Méliès. La morale del giocattolo*, Milano, Il Formichiere, 1980 et *La morale del giocattolo. Saggio su Georges Méliès*, Bologna, Clueb, 1989; John Frazer, *Artificially Arranged Scenes. The Films of Georges Méliès*, Boston, G. K. Hall, 1979.

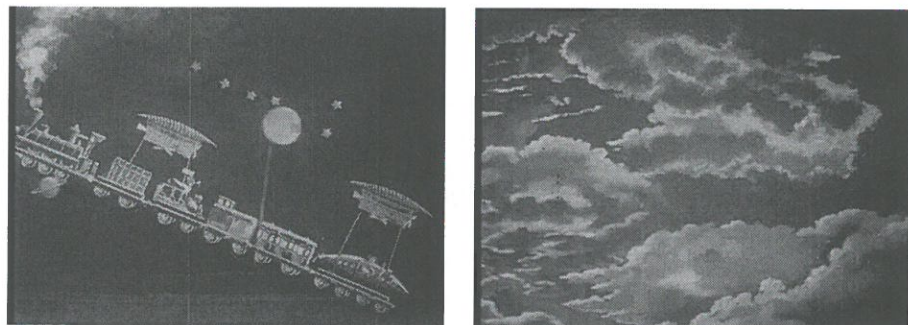
C'est ainsi, en tout cas, qu'il faut lire le rapprochement d'une autre Lune, empruntée à Méliès par Velle et Zecca dans le *Rêve à la Lune* (Pathé, 1905), où les dynamiques de ce mouvement reviennent identiques, avec le même cadre de nuages fixes entourant un astre anthropomorphe qui grandit progressivement. Même si cette fois-ci il y a vraiment un personnage en deçà de la caméra :

« Un brave pochard [...] se couche. [...] Il se croit sur une place publique, sous le regard bienveillant de la lune dont il s'énamoure aussitôt. Il veut l'atteindre et à cet effet, grimpe sur un bec de gaz, mais la lune est encore trop loin; notre bonhomme n'hésite pas, il franchit le mur d'une maison voisine [...] non sans quelques dégâts [...]; il atteint ainsi le toit de la maison sur lequel il a bien de la peine à maintenir son équilibre, car il manque plusieurs fois d'être précipité dans le vide, il tombe même à travers une lucarne et met en émoi tous les locataires. Mais notre entêté pochard veut quand même attraper la lune, il s'arc-boute au tuyau d'une cheminée qui vacille sous son poids. Soudain, un ouragan s'élève qui emporte notre homme dans l'espace, toujours à cheval sur le tuyau [...]; il franchit ainsi des kilomètres à travers les nuages [...]. Le voici dans les zones éthérées, prêt d'atteindre l'objet de sa convoitise, *la lune elle-même attendrie de ses efforts s'approche de lui et lui accorde l'hospitalité*, il entre résolument dans l'astre brillant en pénétrant par la bouche. Mais Madame la lune n'a pas l'air de partager l'enthousiasme de son visiteur, car après quelques grimaces de dégoût, elle rejette dans le vide notre malheureux pochard que nous voyons dégringoler avec une rapidité vertigineuse pour retomber finalement dans son lit, où il se réveille tout ahuri de son étrange cauchemar<sup>22</sup>. »

Méliès lui-même, d'ailleurs, répète à son tour ce mouvement plusieurs fois, sans que rien n'indique qu'il veuille en faire plus. Deux ans plus tard, dans le *Voyage à travers l'impossible* (1904), ce sont les membres de l'Institut de géographie incohérente et l'ingénieur Mabouloff qui partent en voyage autour du monde, par les moyens de transport les plus modernes, et traversent l'espace dans un train fantastique soutenu par deux ballons dirigeables. Lorsqu'ils approchent de l'astre solaire, à l'aube, un Soleil jaune entouré d'un cadre de nuages fixes s'avance et grandit progressivement, puis s'arrête et ouvre sa grande bouche anthropomorphe afin de permettre au train dans lequel les protagonistes voyagent d'y entrer. Rien n'est ajouté afin de suggérer que cette image correspond au regard des voyageurs (ou du train). Au contraire, ici, le train fantastique est carrément montré de profil

• 22 – Filmographie Pathé, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, <<http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/5694-reve-a-la-lune>>. C'est moi qui souligne. Notons que Segundo de Chomón, dans son *Excursion dans la Lune* (1908), qui mériterait une réflexion à part entière, élimine le cadre de nuages.

(fig. 25) lorsqu'il se dirige vers le Soleil. Et quand le tableau suivant nous montre les nuages qui se dissipent peu à peu (encore une fois, par un mouvement horizontal du décor), faisant place au lever du soleil (fig. 26-28), c'est un regard neutre qui nous permet de jouir au mieux du spectacle de l'aube. Pourtant, on retrouve ici le même mouvement continu de l'astre vers l'avant (fig. 29-30), qui s'arrête uniquement lorsque la dimension atteinte par le Soleil est « colossale » et qu'on peut ainsi mieux l'admirer (fig. 31); on retrouve le même cadre de nuages fixes, le même double « assoleillage », lorsque le train entre dans la bouche de l'astre (fig. 32-33) et lorsque par un montage répétitif le même train touche le sol du Soleil<sup>23</sup> (fig. 34)... Et une conception féerique des astres décidément réfractaire à toute lecture scientifique.

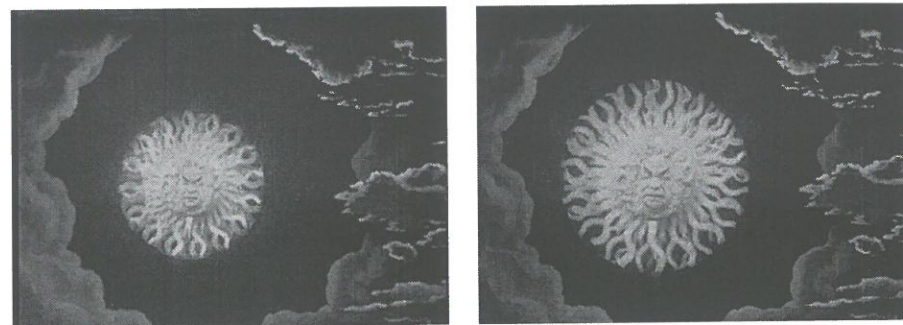


Figures 25 et 26.

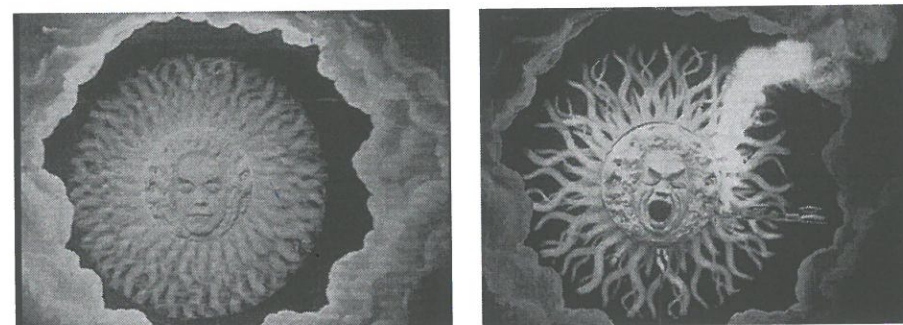


Figures 27 et 28.

• 23 – Ici aussi les voyageurs, lorsqu'ils se trouvent dans le sous-marin, utilisent des télescopes pour mieux regarder les monstres marins à travers un grand hublot, mais aucun plan subjectif n'est montré.



Figures 29 et 30.



Figures 31 et 32.



Figures 33 et 34.

Encore : dans *Au clair de la Lune ou Pierrot malheureux* (1903), tourné un peu avant, Méliès filme une autre Lune voyageuse, qui se montre compatissante envers un pauvre Pierrot dont on refuse les sérénades : lorsque Pierrot s'endort et rêve, la Lune s'approche de lui par un mouvement continu (comme celui du *Voyage*), entourée d'un cadre de nuages fixes (fig. 35-36), puis se transforme en femme

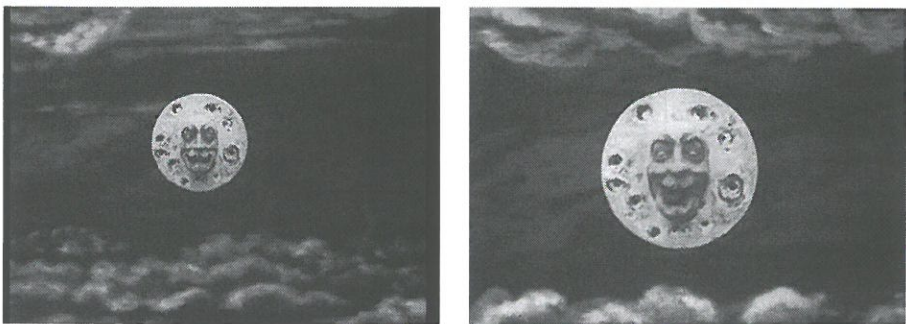
assise sur un croissant (fig. 37), puis en œil de Dieu, puis de nouveau en tête ronde qui avance et recule à son gré. Ou encore, plus tard, dans *Le Rêve d'un fumeur d'opium* (1908), la Lune voyage dans l'espace d'un autre rêve curieux, où les nuages accentuent sa trajectoire<sup>24</sup> (fig. 38-40). Car chaque fois que Méliès représente des



Figures 35 et 36.



Figures 37 et 38.



Figures 39 et 40.

• 24 – Selon quelques chercheurs, ce film pourrait avoir été tourné par un collaborateur.

astres – que ce soit dans *Le Tonnerre de Jupiter* (1903), dans *Les Quat' Cents Farces du diable* (1906) ou dans *À la conquête du Pôle* (1911) –, ce sont toujours des astres anthropomorphes à la motilité exubérante.

On constate alors que le créateur de ces mouvements (qui techniquement sont des *mouvements du décor devant une caméra fixe*) ne participe pas vraiment à la naissance d'un nouveau langage en rupture avec les pratiques culturelles précédentes – pas plus qu'à la naissance du plan subjectif<sup>25</sup>. Bien au contraire, il prolonge certaines pratiques de la scène théâtrale, en ayant recours dans ses films aux équivalents cinématographiques des trucs scéniques qu'il employait au Théâtre Robert-Houdin, ainsi qu'à sa vision éminemment féerique. Soulignons que cette perspective ne diminue en rien la valeur de l'œuvre de Méliès, qu'elle vise plutôt à mieux situer en tant que protagoniste de son temps.

Ces mouvements qui mettent en relation la Terre et la Lune n'ont rien de commun avec la représentation scientifique qui voudrait suggérer l'entrée de l'esprit humain dans l'espace de la science, où les astres ont droit au statut scientifique de corps célestes. Ils ne correspondent même pas à des mouvements qui tendraient à orienter la vision du satellite lunaire (ou du globe solaire) dans une direction scientifique. Au contraire, ce sont des mouvements *accomplis par des astres* (la Lune, le Soleil, les étoiles) qui font partie de l'espace tout à fait terrestre de l'imaginaire populaire, très souvent encore dominé par une conception pré-copernicienne où ce sont les corps célestes qui bougent autour d'une terre fixe. Voire par une conception « pré-ptolémaïque », selon laquelle la terre est plate, ni plus ni moins que la surface lunaire d'où les astronomes jettent l'obus vers le « bas » pour rentrer (fig. 41-43).

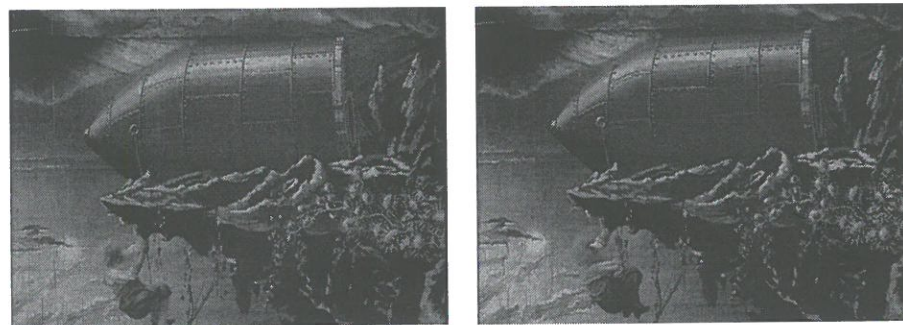
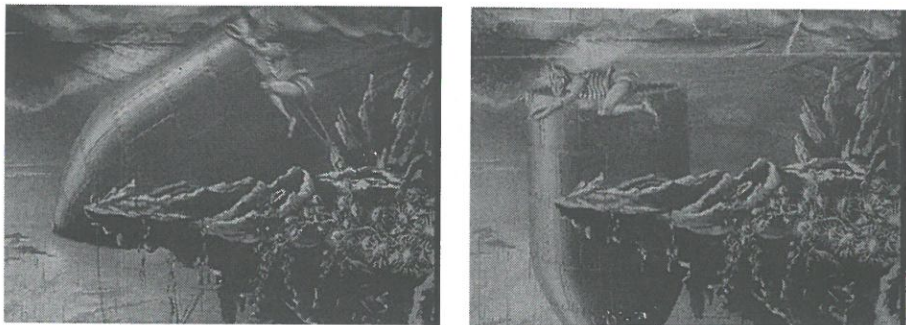


Figure 41.

• 25 – Ce n'est que dans *Éclipse de Soleil en pleine Lune* (1907) que Méliès intègre alternance et gestuelle propres à la représentation du regard, mais sans qu'on puisse parler vraiment de plan subjectif.



Figures 42 et 43.

On constate en somme que Méliès s'attache moins à inaugurer un nouvel art et un nouveau langage qu'à perpétuer, par le truchement du cinématographe, des pratiques et des séries culturelles telles que la féerie, toujours très en vogue au tournant du xx<sup>e</sup> siècle, où astronomie et magie s'entremêlent et peuvent se confondre.

## Table des matières

André GAUDREULT et Laurent LE FORESTIER,

*Introduction* ..... 9

---

### En guise d'ouverture

Philippe GAUTHIER et Santiago HIDALGO,

*En marge de l'historiographie du cinématographe? Georges Méliès et les discours historiques sur les vues animées*..... 17

---

1

### L'attractionnel et le spectaculaire

André GAUDREULT,

*La cinématographie-attraction chez Méliès. Une conception durable* ..... 27

Laurent LE FORESTIER,

*Le point de vue du monsieur de L'Orchestre. L'exhibition de vues cinématographiques au Théâtre Robert-Houdin durant « l'époque Méliès »* ..... 45

Laurent GUIDO, <i>De la performance scénique à la ciné-chorégraphie. Les avatars de la danse chez Georges Méliès</i> .....	63
Martin BARNIER, <i>Le son féerique de Méliès</i> .....	73

**2****Le magique et le féerique**

Frédéric TABET, <i>Méliès et les artistes magiciens. éléments de lecture d'une écriture magique virtuose</i> .....	87
Réjane HAMUS-VALLÉE, <i>La sauce et le poisson. Pour une esthétique de l'effet méliésien</i> .....	97
Patrick DÉSILE, <i>Un long voyage à travers l'impossible. Les trucs dans le théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle et dans l'œuvre de Georges Méliès</i> .....	107
Frank KESSLER et Sabine LENK, <i>Georges Méliès et la série culturelle de la féerie</i> .....	117

**3****Mise en cadre et mise en scène**

Jacques MALTHÊTE, <i>L'apprentis sorcier de Montreuil-sous-Bois</i> .....	145
Jean-Pierre BERTHOMÉ, <i>Les décors de Georges Méliès</i> .....	157

Priska MORRISSEY, <i>La garde-robe de Georges Méliès. Origines et usages des costumes des vues cinématographiques</i> .....	177
Jean-Pierre SIROIS-TRAHAN, <i>La scène réfractée au travers de la lentille de Georges Méliès</i> .....	189

**4****Images et imaginaires**

Matthew SOLOMON, <i>Méliès, l'Incohérent</i> .....	203
Giusy PISANO et Caroline RENOARD, <i>Méliès et la lanterne magique</i> .....	217
Caroline CHIK, <i>Méliès, photographie et arrêt de caméra</i> .....	231
Elena DAGRADA, <i>Entre la Terre et la Lune, ou de l'anthropomorphisation des astres</i> .....	245

**5****Science et conscience**

Rae Beth GORDON, <i>Voir double. Le fondu enchaîné et le regard sidéré du spectateur</i> .....	265
Viva PACI, <i>Les visions d'un scientifique récalcitrant</i> .....	279
Wanda STRAUVEN, <i>Pour une lecture média-archéologique de l'œuvre de Georges Méliès</i> .....	291
<i>Index du colloque</i> .....	301

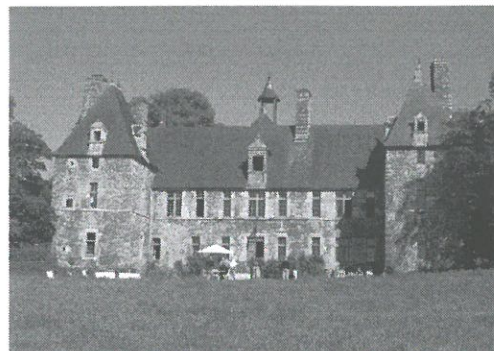
## Correspondance de Georges Méliès (1904-1937)

Jacques MALTHÊTE,

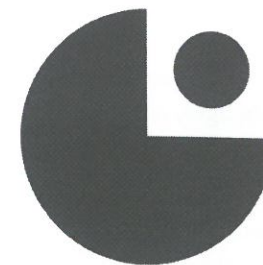
<i>Correspondance</i> .....	315
<i>Principaux ouvrages, revues et catalogues dans lesquels sont reproduites ou citées des lettres de Méliès</i> .....	515
<i>Index de la correspondance</i> .....	517
<i>Destinataires des lettres de Georges Méliès</i> .....	523

L'ASSOCIATION « LES AMIS DE GEORGES MÉLIÈS ».....525

LES AUTEURS.....527



# CERISY



Le Centre culturel international de Cerisy propose, chaque année, de fin mai à début octobre, dans le cadre accueillant d'un château construit au début du XVII<sup>e</sup> siècle, monument historique, des rencontres réunissant artistes, chercheurs, enseignants, étudiants, acteurs économiques et sociaux, mais aussi un vaste public intéressé par les échanges culturels et scientifiques.



### Une longue tradition culturelle

- Entre 1910 et 1939, Paul Desjardins organise à l'abbaye de Pontigny les célèbres **décades**, qui réunissent d'éminentes personnalités pour débattre de thèmes littéraires, sociaux, politiques.
- En 1952, Anne Heurgon-Desjardins, remettant le château en état, crée le **Centre culturel** et poursuit, en lui donnant sa marque personnelle, l'œuvre de son père.
- De 1977 à 2006, ses filles, Catherine Peyrou et Edith Heurgon, reprennent le flambeau et donnent une nouvelle ampleur aux activités.
- Aujourd'hui, après la disparition de Catherine Peyrou, Cerisy continue sous la direction d'Edith Heurgon, grâce au concours de Jacques Peyrou et de ses enfants, groupés dans la Société civile du château de Cerisy, et à l'action de toute l'équipe du Centre.

# Méliès, carrefour des attractions

suivi de **Correspondance de Georges Méliès (1904-1937)**

---

On a pris l'habitude de dire que l'œuvre de Georges Méliès préfigurait tout à la fois le cinéma narratif, les productions hollywoodiennes à grand spectacle et les films de science-fiction à effets spéciaux. Les recherches historiques présentées dans cet ouvrage montrent au contraire que Méliès s'attachait moins à inaugurer un nouvel art, une nouvelle industrie, qu'à perpétuer par le truchement du cinématographe ces pratiques culturelles que sont la lanterne magique, la caricature, le numéro de scène, le sketch magique, la pantomime, la féerie, etc. Ce livre a ainsi pour ambition de renouveler notre connaissance de l'œuvre cinématographique de Méliès, en interrogeant son travail à partir de chacune de ces pratiques et du contexte socioéconomique dans lequel elles s'inscrivaient. Les contributions savantes rassemblées dans la première partie de ce volume sont issues du colloque de Cerisy qui s'est tenu en 2011 à l'occasion du 150<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de Méliès. Les actes du colloque sont suivis par une édition critique de la correspondance francophone de Méliès établie par Jacques Malthête. Réunissant près de deux cents lettres conservées dans des institutions patrimoniales ou des collections privées, ce corpus épistolaire forme un ensemble documentaire précieux pour questionner à nouveaux frais l'œuvre de Méliès et sa conception du cinéma.

André Gaudreault est professeur titulaire au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'université de Montréal. Il est également directeur du Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique (GRAFICS, grafics.ca), de la revue *Cinemas* et du pôle canadien du partenariat international TECHNÈS.

Laurent Le Forestier est professeur en études cinématographiques à l'université Rennes 2, où il dirige le laboratoire de recherche en études cinématographiques de l'équipe « Arts : pratiques et poétiques » ainsi que le pôle français du partenariat international TECHNÈS. Il est membre du conseil d'administration de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.

Jacques Malthête a été directeur de recherche au CNRS (France). Il est l'auteur de nombreuses contributions sur les débuts du cinéma et, en particulier, sur Georges et Gaston Méliès. Il a notamment publié *Méliès, images et illusions* (1996), il a été le co-directeur du catalogue de l'exposition « Méliès, magie et cinéma » (2002) et le co-auteur du catalogue raisonné *L'œuvre de Georges Méliès* (2008).

---

En couverture : *Automaboulisme et Autorité*, Georges Méliès, 1899, film peint à la main, Collection Cinémathèque française, dépôt Olivier Auboin-Vermorel.

ISBN 978-2-7535-3394-3



9 782753 533943



[www.pur-editions.fr](http://www.pur-editions.fr)

24 €