

Cerisy la Salle

6.15 Août 1981



## MÉLIÈS

ET LA NAISSANCE  
DU SPECTACLE  
CINÉMATOGRAPHIQUE

**EXTRAIT**

---

(Actes du Colloque)

Paris, Klincksieck

1984

## UN VOYAGE A TRAVERS L'HISTOIRE : UNE LECTURE SOCIALE DES FILMS DE MÉLIÈS

« Un chien ne voudrait pas de l'existence à ce prix-là ! Je ne vois maintenant plus qu'une chose à essayer, c'est à me jeter dans la magie.

GOETHE, *Faust*<sup>1</sup>

Cette étude est basée sur soixante-quinze films de Méliès, échelonnés entre 1896 (*Escamotage d'une Dame chez Robert-Houdin*) et 1912 (*A la conquête du Pôle*) : deux titres qui marquent deux des racines de l'œuvre, l'illusion et l'évasion. Deux dates qui sont plus ou moins les bornes de ce que l'on a coutume d'appeler « La Belle Epoque ». La brièveté relative de la période de production, sa prolificité, la soudaineté du début et de la fin donnent à cet ensemble une cohésion qui se trouve renforcée par deux éléments : l'un, c'est l'âge de Méliès — 35 ans - 51 ans — qui correspond au temps en quelque sorte étale de l'âge adulte, celui où chaque individu a achevé de mettre en place l'essentiel de son système personnel d'appréciation du monde, et d'attitudes fondamentales qu'on ne remet plus en cause : on aborde personnes et événements, avec une série d'armes à sa mesure, que l'usage stéréotype, même si la variété des circonstances les colorent d'une apparente diversité ; on a ses ornières familières. Le deuxième facteur d'unité est constitué par la stabilité de l'environnement : stabilité politique — la Belle Epoque a récolté son surnom dans les bouleversements de la guerre qui l'ont suivie et qui lui ont

---

1. Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, premier tableau. Traduction d'A. Stapfer, Paris, Flammarion, 1885.

donné à la fois sa cohérence et sa légende. Cette stabilité n'exclut pas les crises : l'affaire Dreyfus, la Séparation de l'Eglise et de l'Etat, les visées allemandes sur les colonies, les grandes grèves ouvrières et paysannes<sup>2</sup> en sont les plus connues ; si elles ont été ressenties en leur temps comme graves et inquiétantes, il ne semble pas qu'on les ait perçues comme susceptibles de remettre en cause les hiérarchies des valeurs, que ce soit l'Or, le Travail, l'Europe, la Science, la Famille et les Convenances. Si bien que cette stabilité politique et sociale est ressentie, par certains, comme lourde, comme un piquet auquel on serait attaché, qui vous définirait pour la vie entière : on s'évade dans le spiritisme<sup>3</sup>, les magies blanche et noire<sup>4</sup>, le néo-romantisme, l'orientalisme et l'attrait pour les pays lointains, la remise en cause de l'identité sexuelle<sup>5</sup>.

A travers ces soixante-quinze films, j'ai donc cherché à voir comment la société 1900 était ressentie et présentée par un individu lui-même produit par cette société, quelle perception nous en donne l'individu Méliès, bricolé par son milieu, son éducation, ses relations, ses amours, et bricolant avec ce qu'il voit, rejette, craint ou rêve. Si l'on fait couramment ce genre de « lecture sociale » d'une œuvre, celle-ci — l'œuvre — n'est pas d'un modèle courant, elle est la première au monde à passer par un mode d'expression entièrement nouveau, le cinéma. Or, qu'est-ce que le cinéma en 1896 ? Une technique de laboratoire qui devient un spectacle et ceci parce qu'il y a un flottement dans le domaine des loisirs, une sorte d'appel d'air. En effet, sous la pression des changements politiques et économiques, le xx<sup>e</sup> siècle voit se mettre en place une nouvelle répartition de la population dans l'espace français, provoquée par l'industrialisation et le développement du secteur tertiaire, l'accroissement des centres urbains et l'exode rural. Cet afflux de personnes déracinées dispose d'un temps de travail fixe et d'un temps libre fixe, ce qui conduit, entre autres, à un réaménagement des loisirs. Les grandes fêtes publiques liées à

---

2. 1901, grève à Montceau-les-Mines. 1906, grève dans le bassin minier Nord-Pas-de-Calais. 1907, grève des électriciens parisiens, grandes grèves et manifestations dans le Midi viticole. 1908, grève des ouvriers du bâtiment, grève de Draveil où trois ouvriers sont tués par la troupe. 1911, manifestation des vigneronns en Champagne, grève des ouvriers du bâtiment.

3. 1896, naissance du cinéma, mais aussi vogue stupéfiante de la « voyante de la rue de Paradis », Mlle Couesdon, qui prédit, entre autres, l'incendie du Bazar de la Charité.

4. J.K. Huymans, dans *Là-Bas* (1891) montre l'emprise de la magie noire dans les différentes couches de la société.

5. Cf. par exemple Proust, Renée Vivien, Nathalie Barney, Oscar Wilde, Jean Lorrain, R. de Montesquiou, etc.

la forme monarchique<sup>6</sup> ont disparu, ainsi que les lieux privilégiés des distractions populaires parisiennes — Foires St-Germain et St-Laurent, boulevard du Temple — par la volonté de l'urbanisme politique de la Monarchie de Juillet et du Second Empire. Conjugées, ces disparitions provoquent un vide considérable dans le domaine du spectacle d'évasion<sup>7</sup>, celui qui suscite le rêve, qui recompose le quotidien, le bouscule et sous une forme comique, exotique ou fantastique, le rend ainsi supportable.

#### *Avoir vingt ans dans les années 80*

Le milieu des loisirs se trouve donc tiraillé par des publics nouveaux, privé de genres à succès dont la forme s'est périmée, acculé à se renouveler et pas toujours capable de le faire, prisonnier de vieilles traditions de répertoire et de distribution, assailli de techniques nouvelles comme l'électricité : c'est dans ce monde hésitant et menacé que Méliès se lance, à deux reprises ; en 1888 par l'achat du théâtre Robert-Houdin, plein d'illustres traditions du XIX<sup>e</sup> siècle, puis en 1896 en adoptant le dernier-cri de la recherche scientifique pour moderniser et diffuser l'illusion.

Lorsqu'il naît en 1861, ses parents sont riches. Ses frères, 17 et 9 ans, ont vu l'ascension familiale. Lui, il est d'emblée parmi les privilégiés. Il va au lycée, il s'y lie avec Maurice Donnay ; comme tous les garçons de son âge, il doit lire Jules Verne ouvertement et Baudelaire en cachette. Il devient familier de la mythologie gréco-romaine, de la géométrie euclidienne et de la teinture universelle mais européocentriste que dispensent les lycées français et dont le baccalauréat est le symbole, chichement distribué, vers 1880, à environ cinq mille jeunes gens par an. Ses contemporains, à deux ans près, encore éparpillés et encore inconnus, s'appellent Maurice Barrès, Antoine Bourdelle, Aristide Briand, Pierre Curie, Alfred Dreyfus, Georges Feydeau, Jean Jaurès, Auguste Lumière, Maurice Maeterlinck, Maillol, Raymond Poincaré et Georges Moïnot qui deviendra Courteline. Dans les « grands », ceux qui passeront le bac cinq ans avant lui, on trouve Philippe Pétain et Alphonse Allais, eux-mêmes contemporains du prince impérial.

---

6. La dernière de ces fêtes a lieu en 1856 pour la naissance du Prince Impérial. Les 14 juillet, inaugurés en 1880, sont de pâles démarques des fêtes rares, mais somptueuses, octroyées par l'Ancien Régime, avec fêtes nautiques, fontaines de vin, etc.

7. Sur les spectacles merveilleux des XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, cf. Marianne Winter, *Le théâtre du merveilleux*, Paris, 1962, et Marie-Françoise Christout, *Le merveilleux et le théâtre du silence*, 1966. A la fin du siècle, après la destruction du Boulevard du Temple, pantomimes, ombres et marionnettes se sophistiquent au point d'échapper au monde des loisirs populaires.

L'année de ses 10 ans, il assiste à la vie et la mort de la Commune. Pour ses 20 ans, la République met en place les grandes lois sur la liberté de presse, l'enseignement laïque, gratuit et obligatoire. Alexandre II est assassiné, les anarchistes se réunissent en congrès à Londres ; Maspero fouille les tombes royales de Deir el Bahri ; Pasteur s'attaque à la maladie du charbon. Gustave Moreau illustre les *Fables* de La Fontaine, Massenet compose *Hérodiade*. On donne *Les Contes d'Hoffmann* à l'Opéra, et la France entière chante depuis longtemps *Orphée aux Enfers*, *La Belle Hélène* et *La Vie parisienne*, à moins que l'on ne préfère la *Carmen* de Bizet, ou *Les Cloches de Corneville* de Planquette. Le Facteur Cheval édifie son palais depuis douze ans et le perfectionnera pendant encore vingt ans. La Mission Flatters se fait massacrer au Sahara pendant que Pierre Loti fait paraître *Le roman d'un Spahi*, Oscar Wilde, ses *Poèmes*, et Edouard Pailleron, *Le monde où l'on s'ennuie*.

Sept ans plus tard, en 1888, nous retrouvons Méliès en train de caricaturer le Général Boulanger, qu'il surnomme Barbenzingué ; ses contemporains commencent à sortir de l'anonymat : Maurice Barrès publie *Sous l'œil du barbare*, Courteline fait jouer *Le train de 8 h 47*. Zola s'évade momentanément du réel avec *Le rêve*, Eric Satie compose *Trois Gymnopédies*. A l'inverse de ses frères qui optent pour la face à la fois sérieuse et satisfaite de leur époque et ne cherchent pas à sortir du modèle proposé par la famille, Georges Méliès, cette année-là, fait un choix radical, vers ce qui bouge, vers ce qui trompe, vers ce qui permet de fuir « le monde où l'on s'ennuie ». Et c'est en vrai privilégié qu'à 27 ans, avec la désinvolture et les moyens financiers que seuls possèdent les nantis, il rachète le Théâtre Robert-Houdin et y officie lui-même. Narguant la sécurité, contrebalançant peut-être ainsi le tribut qu'il lui a payé par son mariage — même s'il est « d'amour » —, par son voyage de noces classique à la Jungfrau (et l'on pense au décollage du *Voyage vers l'Impossible* du sommet de cette même Jungfrau) et par la naissance de sa fille, il entre dans le monde redouté par la bourgeoisie, celui de la représentation, de l'impalpable, de l'illusion. En tournant le dos, dans le domaine du travail, aux traditions de son milieu, Méliès non seulement condamne le mode de vie et de pensée dans lequel on l'a élevé — et qui est le modèle dominant de l'Europe capitaliste —, mais encore il choisit un métier qui consiste à proposer à ses contemporains parisiens un moyen de s'évader, partiellement, temporairement, localement, le soir, au Théâtre Robert-Houdin : grâce au cinéma, huit ans plus tard, il étend cette possibilité d'évasion à la moitié de la planète.

*Un voyage à travers l'histoire*

J'ai pris les soixante-quinze films visionnés comme les fragments d'une grande toile que Méliès aurait composée sans intention de faire un tableau unique, mais sur laquelle le plaisir et la nécessité lui auraient fait mettre, au jour le jour, quantité de petites touches, disparates ou répétitives, liées à l'actualité ou issue de son rêve, parfois juxtaposées, parfois à demi-superposées. Je les ai considérés, ces films, comme les éléments constitutifs d'une vision du monde, que nous, spectateurs, pouvons apercevoir d'un seul coup, mais après coup, comme, au Musée Gustave Moreau, au milieu des milliers de dessins et des centaines de tableaux, on prend une connaissance multiple, impressionniste d'un homme qui a précisément donné des leçons de dessin à Méliès. Aussi ai-je placé sur le même pied les féeries, les scènes d'illusionnisme, les opéras filmés, les burlesques, les actualités reconstituées, les scènes réalistes : fantasma ou réalité, tout est document pour l'histoire :

« Il reste à étudier le film, à l'associer au monde qui le produit. L'hypothèse ? Que le film, image ou non de la réalité, document ou fiction, intrigue authentique ou pure invention, est Histoire. Le postulat ? Que ce qui n'a pas eu lieu (et aussi, pourquoi pas, ce qui a eu lieu), les croyances, les intentions, l'imaginaire de l'homme, c'est autant l'histoire que l'Histoire »<sup>8</sup>.

D'ailleurs, voudrait-on effectuer un classement par genre qu'on ne le pourrait pas : si la dominante d'un scénario permet de le ranger provisoirement dans l'une des séries énumérées, les films sont en général trop composites pour subir ce traitement. Un exemple de l'imbrication du quotidien et de la féerie : *Barbe-Bleue*. C'est un conte assurément, avec fées, clés magiques, mortes ressuscitées, etc. Mais où se passe-t-il ? Dans un décor où le 1900 perce à chaque instant : dans la salle surencombrée du premier tableau, nous reconnaissons le goût des années 1880-1900 pour le pastiche des siècles précédents, colonnes torsadées façon baldaquin du Bernin à St-Pierre de Rome, piliers sculptés Renaissance revue par le Second Empire ; on est plus proche d'un château de Louis II de Bavière que de celui de Gilles de Rais. Si les seigneurs circulent en pourpoint et culotte à crevés, les chignons et les robes des dames sont 1900, tout comme l'est l'importance de la transaction financière de la scène du mariage. La cuisine du deuxième tableau est occupée par des cuisinières, dont la moitié sont des hommes travestis, tout comme les laquais de la scène précédente étaient des femmes,

---

8. Marc Ferro, « Le film, une contre-analyse de la société », in *Annales E.S.C.*, janvier-février 1973, pp. 113-114.

comme le veut la tradition théâtrale du XIX<sup>e</sup> siècle ; si les plats et les instruments de cuisine dépassent la réalité par leur énorme taille, ils lui font un clin d'œil cependant, comme l'immense bouteille de champagne Mercier ; et la poubelle géante ne rappelle-t-elle pas l'ordonnance de 1884, prise par le Préfet de la Seine, M. Poubelle, pour imposer aux Parisiens « les boîtes à ordures ménagères » ? La cuisine, enfin est bâtie en demi sous-sol, avec un vasistas au niveau de la rue, comme la plupart des hôtels particuliers fin de siècle.

On repère ainsi, chez Méliès, de grandes chaînes documentaires : de même que l'environnement quotidien est présent dans tous les films, qu'il s'agisse du monde bourgeois ou de celui du théâtre, de même on pourrait étudier la mode, ou les fantasmes 1900 sur les transports, ou la xénophobie. Prenons le thème de l'orientalisme qui fournit un cadre à de nombreux films. Mis à la mode par les conquêtes coloniales, et leur corollaire, les campagnes archéologiques, l'Orient, chez Méliès comme chez la plupart de ses contemporains, est géographiquement et historiquement flou ; il englobe le bassin méditerranéen tout entier et s'étend jusqu'au Japon, voire jusqu'à Tahiti avec Gauguin<sup>9</sup> ; les civilisations disparues, égyptiennes ou perses, en font partie. L'École française d'Extrême-Orient créée en 1901 ajoute une note studieuse et culturelle à des entreprises jusqu'alors guerrières et commerciales<sup>10</sup>. L'Orient suscite une activité intense dans le domaine des arts à la fin du siècle : citons quelques points de repère où Méliès figure lui-même avec la création de *La Stroubaïka persane* au Théâtre Robert-Houdin en 1888 ou *Le Calife de Bagdad* en 1891 ; 1887, Pierre Loti, *Madame Chrysanthème* ; 1891, Gauguin, *Vahiné ne té tiare* ; 1892, l'Opéra de Paris monte *Samson et Dalila* de Saint-Saëns<sup>11</sup> ; 1894, Oscar Wilde *Salomé*, au Théâtre Lyrique à Paris ; 1900, Judith Gautier, auteur de plusieurs volumes consacrés à l'Inde, la Perse et la Chine, publie *Les musiques bizarres à l'Exposition de 1900*, à propos des représentations de danse et de théâtre japonais, javanais, chinois ; 1902, Claude Farrère, *Fumée d'Opium*<sup>12</sup> ; 1903, Maurice Ravel, *Schéhérazade* ; 1905, Oscar Wilde

---

9. Gauguin effectue deux séjours à Tahiti, le premier entre 1891 et 1894, le second entre 1896 et 1901.

10. Après la conquête de l'Algérie à partir des années 1830, le développement de l'Empire des Indes, et la 1<sup>re</sup> guerre de l'opium (1839-1842) déplacent l'orientalisme vers l'Extrême-Orient. 2<sup>e</sup> guerre de l'opium (1856-1858), ouverture du Japon aux étrangers (1868), conquête du Tonkin (1881-1897), Guerre des Boxers (1901), sont les plus notables des autres expéditions.

11. *Samson et Dalila* a été créé à Weimar en 1877.

12. Ces nouvelles de Claude Farrère, pourraient être illustrées par certains films de Méliès. « Fou Tchéou Road » évoque le *Rêve d'un fumeur d'opium* : « Je m'étends près d'une lampe inoccupée. Un boy s'approche et

et Richard Strauss, *Salomé* ; 1907, Pierre Loti, *Les Désenchantées*, et une nouvelle *Salomé*, de Florent Schmitt. Dans le même temps, Méliès, imprégné de cet orientalisme ambiant, utilise pêle-mêle l'architecture et la géographie (*Le Palais des Mille et Une Nuits*, 1905 ; *le Thaumaturge chinois*, 1904 ; *le Rêve d'un fumeur d'opium*, 1907 ; *le Bourreau turc*, 1904 ; *le Brahmine et le Papillon*, 1900 ; *Ali Barbouyou et Ali Bouf-à-l'huile*, 1907 ; etc.) ; il parsème ses films d'odalisques et de bayadères séductrices et inaccessibles, de turbans et de caftans rayés, de cimenteries et de quelques traits d'une « mentalité orientale » assez grossièrement dessinée, à base d'impassibilité, de cruauté et de séduction-piège.

Un voyage à travers l'Histoire, avec Méliès, oui, car il nous jette à la figure une profusion d'objets, de gestes, de situations, qui ont le jaillissement, l'insolite, les redites ou les contradictions du présent, tout comme les rêves, la nuit, nous jettent à la figure, ornées, remaniées, des parcelles de la journée passée et de toutes celles qui l'ont précédée.

#### *Un lecture sociale*

Le grand nombre de films, leur rythme extrêmement rapide favorisant la multiplication des images, l'extrême surcharge de la plupart des plans, tant en personnages qu'en décor et en actions, font des films de Méliès une mine de renseignements sur « ce qui a eu lieu et sur ce qui n'a pas eu lieu ». Si bien qu'en préparant cette communication, j'ai failli baisser les bras. Je faisais des listes : vêtements, mobilier, travestis, êtres surnaturels, métiers, trucs d'illusionnisme, lieux d'évasion, magasins, distractions, sexualité, allusions à la politique étrangère ou intérieure, modes passagères, scènes de violence, ressorts de l'humour, rapports homme/femme, rapports maître/serviteur, etc. Y créer des niveaux, distinguer le quotidien de la caricature du quotidien, le féérique du religieux, les comportements des personnages de leurs vêtements, aboutirait à faire de ces casiers ordonnés un lit de Procuste : le contenu social des plans des films pas plus que le genre des scénarios ne résiste à un tel traitement : « lecture sociale » tout d'un coup ne voulait plus rien dire, car tout faisait signe, tout s'associait : la *Tentation de St-Antoine* souriait au tableau de Félicien Rops, de même nom, qui met aussi une femme en croix, ou bien à *La Tentation de Ste-Antoinette*, une pantomime

---

prépare la pipe... N'importe où, c'est le même être silencieux et prompt qui jamais ne sourit et jamais ne regarde » (p. 144). Dans « Fai Tchi Lung » (p. 13-43), un fumeur a une vision de... la lune : « elle a forme de femme infiniment délicate et belle ». Il y a même une « Fin de Faust », qui fume de l'opium et échappe ainsi à Méphisto.

contemporaine à succès ; les fantômes des *Hallucinations pharmaceutiques* sortent de Gustave Doré, les femmes-papillons du *Conte de la Grand-Mère*, de Rossetti. J'avais devant moi un gigantesque inventaire, des centaines de pèlerines de flics, des intérieurs de bistrots, des cafés-concerts, des mendiants, des buffets Henri II, des dames en corsets ou en châle, des cadres ovales, des glaces rectangulaires, des palais mauresques, des professeurs, des soupières, des pharmaciens, des nymphes, des poules et des canards, des bascules de gare, des diables, un évêque anglican... J'étais victime de Méliès, et d'une certaine façon, c'était bien, car cela me rappelait constamment que vouloir enfermer « Satan en prison » était un non-sens : l'évasion, c'est ce que propose Méliès, avec insistance, et non pas qu'on l'enferme derrière une grille, fût-elle de lecture. La profusion de diables et l'obsédante évasion m'ont donné une clé possible de l'œuvre de Méliès : s'il a si souvent emprunté l'habit de Méphisto, c'est peut-être qu'en fait, il savait qu'il n'était que Faust, c'est-à-dire coincé dans son temps et insatisfait du champ à la fois étroit, encombré et hyper-balisé du possible : en effet, si le genre des scénarios est composite, si les images sont presque folles de richesse et de dérives poétiques, les intrigues, elles, n'utilisent qu'un très petit nombre de situations : nigauds et méchants punis, innocents bernés, désirs insatisfaits, vengeances variées, il ne fait pas bon, finalement, être un héros des films de Méliès.

Une société répressive : les métiers de police et de justice y sont fortement représentés : innombrables agents, isolés, deux ou en escouade, gendarmes, douaniers ; des commissaires, des huissiers menaçants, des juges, des avocats, des gardiens de prison, des bourreaux, la gamme est complète ; on les voit chargés de défendre la propriété (ex. : *L'Incendiaire*, *Le Locataire diabolique*), l'ordre public (*Une chute de cinq étages*, *Les patineurs à roulettes*, *L'Affaire Dreyfus*, *La Colle universelle*, *Les Affiches en gouquette*) ou les lois (l'interdiction des jeux dans *Le Tripot clandestin*). Même s'ils sont souvent bêtes et faciles à berner — et Méliès ne s'en prive pas — leur pouvoir reste grand, puisqu'il va jusqu'au droit de vie et de mort sur l'individu qui contrevient aux lois, comme dans *Le Bourreau turc* ou *L'Incendiaire*, mais la répression n'est pas qu'aux mains de l'autorité officielle : beaucoup de films sont des histoires de punition et non de récits de gendarmes et de voleurs. Punition des méchants, des mauvais riches (*Sorcellerie culinaire*, *Hallucinations pharmaceutiques*), des fanatiques (*Un miracle sous l'Inquisition*), des traîtres (le suicide du Colonel Henry dans *l'Affaire Dreyfus*). Punition de l'obsession (les astronomes de *La Lune à un mètre* et de *l'Eclipse de Soleil en pleine Lune*). Punition des ivrognes, qui ont choisi l'évasion du pauvre (*Ali Barbouyou et Ali Bouf-à-l'huile*, *Un Feu d'artifice*

*improvisé, La Cardeuse de matelas, l'Hôtel des Voyageurs de commerce, les Hallucinations du Baron et Münchhausen*) : victimes d'hallucinations ou de mauvais plaisants, ils tombent, sont battus et font l'unanimité des sociétés terrestres ou surnaturelles contre eux. Punition du désir sexuel (*Rêve d'un Fumeur d'opium, Le Merveilleux éventail vivant, Le Brahmine et le papillon, Tentation de St-Antoine, Les 400 farces du Diable*) qui a lieu soit par frustration pure et simple (on tend les bras, et la vision s'évanouit ou se transforme) soit par divers tourments ajoutés à la frustration (Münchhausen, Crackford). Mais aussi punition d'innocents : ainsi, le photographe et la concierge d'*Une chute de cinq étages*, étrangers aux accidents en chaîne provoqués par la maladresse de l'aide-photographe, sont bousculés et frappés par les sergents de ville et les clients mécontents ; le Diable Noir, indûment installé dans une chambre d'hôtel, persécute un client de bonne foi ; même injustice pour les innombrables écrasés du *Raid de Paris à Monte-Carlo*. Et même, auto-punition de Satan, qui saute dans son Chaudron Infernal, après y avoir touillé des damnés. Dans un extraordinaire raccourci (le film dure deux minutes), le scénario de *Bob Kick* présente, en chaîne, des punitions multiples : celle du manque de conscience professionnelle des nourrices, les désirs sexuels des nourrices, des grenadiers et de Bob Kick, l'enivrement de ce dernier, et même l'innocent deuxième bébé oublié et piétiné. Dans ce même film, Méliès nous livre l'une de ses armes contre cette société répressive : le rire, car nous rions.

A part rire, que faire d'autre ? De nombreux films nous l'indiquent : attendre l'intervention du surnaturel et de la magie. Des diables, quelques anges, des fées, des enchanteurs, sans compter les illusionnistes déclarés, interviennent, redressent ou tordent à leur gré les situations ; ils bénissent les rares fins heureuses, ou du moins conventionnellement heureuses (*Royaume des Fées, Palais des Mille et Une Nuits*) qui s'accompagnent aussi de réglemens de compte. Ce qu'on attend du surnaturel, c'est moins la justice qu'un changement.

Société répressive et nettement hiérarchisée : on dépend toujours de quelqu'un ; les locataires de leur propriétaire, les servants de scène des illusionnistes, les domestiques et les apprentis de leur patron, les élèves de leur professeur, les laquais de leur maître ou d'un chambellan, les femmes des hommes, les humains des dieux ou des diables. Ce rapport de dépendance est souligné par une foule de détails, d'attitudes : le matériel de toilette, par exemple, est distribué hiérarchiquement : les pauvres ne se lavent pas dans leur mansarde (*Détresse et charité, Jack*) alors que les bourgeois utilisent des tubs ou des baignoires modernes avec chauffage à gaz. Et cela se marque même en prison : Dreyfus et

le Colonel Henry ont droit à une table de toilette avec seau, broc et cuvette. L'Incendiaire n'a qu'un pot d'eau à boire.

Dans les mondes divins et imaginaires, on retrouve cette hiérarchie : Jupiter règne tyranniquement sur ses Muses, Méphisto sur ses acolytes blancs et noirs, l'Enchanteur sur la Fée Carabosse, les Sélénites sont organisés monarchiquement. Lorsque les puissances surnaturelles interviennent sur la hiérarchie, c'est pour l'inverser, non pour l'abolir : Jack, par son rêve, passe de l'état d'apprenti soumis à son patron à celui de prince régnant sur ses chambellans et ses laquais ; le cruel bourreau turc se voit exécuté et coupé en morceaux par ses victimes devenues bourreaux.

Une société dure, où la violence est souvent présente : la tête de l'Homme en caoutchouc éclate, Méliès aplatit ses propres têtes récalcitrantes (*Homme de Têtes*), l'astronome est mangé et recraché par la lune qu'il a trop admirée (*Lune à un mètre*), Crackford et son domestique sont agressés de cent façons brutales chez le magicien diabolique (*400 farces du Diable*), avant de finir en enfer ; on tente d'assassiner M<sup>e</sup> Labori, Henry se suicide (*Affaire Dreyfus*) ; Barbe-Bleue tire sa femme par les cheveux dans l'escalier, veut la tuer avec un coutelas et finit lui-même cloué d'un coup de sabre à un poteau comme dans les films japonais. Les savants livrent une bataille sans merci aux habitants de la lune, armés de sagaies comme les « sauvages » des gravures de *l'Illustration* des années 1880 ; Tom Tight est enfoncé dans le sol à coups de maillet et piétiné, les méchantes fées sont jetées à l'eau. Des décapitations nombreuses au bûcher de l'Inquisition, du patron qui, adepte avant la lettre de « Légitime Défense », reçoit les cambrioleurs à coups de fusil et atteint sa bonne, à Satan qui, prisonnier ou locataire, fait tomber ou fourre dans un piano les représentants de l'ordre, passant par l'attaque des fermiers et la guillotine des incendiaires, il est indéniable que, indépendamment de la part de charge inhérente au genre burlesque et aux numéros de magie, la violence chez Méliès, est un des moyens, avec l'humour et le surnaturel, pour régler ses comptes.

Peu d'espoir : les « paradis artificiels » (alcool, opium) amènent tourments et déceptions, quand on rêve, on finit par s'éveiller, quand on voyage, il faut revenir : le *Voyage vers l'Impossible* se termine sur une plage bretonne ou normande.

En somme, Méliès présente le tableau d'une société contraignante, souvent injuste, souvent cruelle, souvent décevante ; il ne propose pas pour autant de société idéale : les mêmes défauts, inversés ou non, sont présents dans ce qui est donné pour le réel et dans les fantasmagories. La dérision — des personnages entre eux ou de Méliès vis-à-vis de ses créatures — l'absurde, la violence

ou le recours au surnaturel ou au rêve ne sont que des armes ponctuelles ou individuelles. Plus que des solutions, ils sont des symptômes d'une société bloquée. Il n'y a pas passivité devant ce blocage, mais Méliès n'agit pas contre le système en place par la mise en place d'un nouveau système, il subvertit par le jeu, le renversement de situations (les flics chargés de fermer le Tripot clandestin s'y installent et jouent à leur tour) et les images : il fait voler les trains, transforme les baleines en omnibus, détraque la foudre de Jupiter, il utilise l'une des armes du théâtre merveilleux, l'esthétique de l'étonnement, pour casser, ne fut-ce qu'une minute, les normes imposées, les idées reçues. Dans cet ordre d'idées, la sur-utilisation des travestis est une manière de conjurer la distribution immuable de l'identité sexuelle, contre laquelle les Décadents s'opposaient en célébrant l'homosexualité et en cultivant dans leur production artistique le mythe de l'androgynie. Si chez Méliès, une foule de travestis relève évidemment de la tradition occidentale du XIX<sup>e</sup> siècle pour les burlesques et les pantomimes (laquais, servants de scène, artilleurs/artilleuses de la marine, etc.), d'autres paraissent bien donner le léger vertige d'incertitude qui nie la sur-détermination des rôles sociaux masculin/féminin : pourquoi la lingère est-elle un homme travesti et le pâtissier une femme (*Conseil de Pipelet*) ? Pourquoi, dans ce même film, est-ce une femme travestie qui incarne le lutteur énorme qui terrasse un gringalet ? Pourquoi le Jeune Homme du *Tambourin Fantastique*, si gracieux dans son costume sorti de Goya, est-il une femme ? Pourquoi, alors qu'il était facile de choisir une tête parmi celles des jolies Phoebé qui parsèment les films, mettre une tête de jeune homme pour jouer « la lune » dans *Eclipse de Soleil en pleine lune* ? etc. Des dizaines de travestis paraissent ainsi ébranler l'impérieuse spécificité des sexes.

Dans sa manière de dénoncer sans offrir de solutions, Méliès se rapproche d'un Feydeau, d'un Courteline : comme eux, son refus du tragique au profit d'un regard moqueur pour lequel tout est cible, son apparente légèreté constituent tout à la fois un masque et un refuge. Mais il est proche aussi de ceux que Philippe Jullian appelle Esthètes et Magiciens<sup>13</sup>, Oscar Wilde, Levy-Dhürmer, Joséphin Peladan, Khnopff, Octave Mirbeau, etc. ; avec eux, plus qu'avec Feydeau ou Courteline, il partage des thèmes et des motifs, les fées, les anges, Satan, le Moyen Age, l'orientalisme, autour desquels ils construisent des œuvres poétiques dont c'est la beauté qui est à la fois masque et refuge.

Mais Méliès ne se laisse tirer ni du côté des auteurs « bourgeois », ni du côté des Décadents, car son œuvre, par son mode

---

13. Philippe Jullian, *Esthètes et magiciens*, Paris, 1969.

d'expression spécifique — l'image en mouvement — diffère radicalement de celle de ses contemporains. Peintres, poètes, auteurs dramatiques, et Méliès lui-même lorsqu'il est directeur du théâtre Robert-Houdin, se glissent dans des formes d'expression qui ont leurs traditions et leurs limites, et qu'ils font évoluer à l'intérieur du cadre imposé par leurs techniques propres. A Robert-Houdin, Méliès commence par utiliser la gamme classique de l'illusion, prestidigitation, tours de cartes, escamotages et apparitions ; il joue alors sur sa propre habileté en s'aidant d'un certain nombre de mécaniques secrètes pour susciter les erreurs des sens nécessaires chez le spectateur, pour que ceux-ci soient victimes consentantes de l'illusion. Le cinéma va le débarrasser de cette contingence. Il établit un nouveau rapport entre spectateurs et spectacle, ce dernier balançant tout entier du côté de l'illusion, acteurs, décors, scénarios, « trucs » compris ; il n'y a plus que la vraisemblance globale de l'image. Le cinéma assure à plein temps ce que l'illusionnisme n'accordait qu'en pointillé, le « je sais bien mais quand même » indispensable au plaisir, cet « état de l'âme qui fait que nous attribuons une certaine réalité à ce que nous savons n'être pas vrai »<sup>14</sup>.

Il permet aussi de modifier le rapport au temps, d'une certaine façon, de se l'appropriier, par sa capacité de fixer l'éphémère et de dire, comme Faust « ô moment qui passe, suspends ton vol, tu es si beau »<sup>15</sup>. L'expression du temps est changée en permettant des raccourcis, des condensations, des mises à plat du passé et du présent ; si le théâtre use de ces effets, ils sont toujours signalés par une brisure du déroulement (changement de décor) ou réfugiés dans le récit au passé, dans la grammaire (« il était sur son char »). La *Légende de Rip van Winckle* montre comment Méliès circule sans pancarte dans le temps donné pour réel et le temps du rêve ; les « pendant ce temps », « vingt ans après », « quelques heures plus tard » ne sont pas indiqués, libre à chacun de chiffrer ou d'ignorer les espaces temporels.

Plus encore, le cinéma permet à Méliès de faire éclater les frontières entre les différents genres de spectacle, dans une sorte de patchwork. Dans la période d'incertitude qui suit la découverte du cinéma, où il n'y a pas de mode d'emploi, Méliès n'en fixe pas et utilise le nouveau-venu pour mettre en scène n'importe quoi, de la féerie, de l'actualité, du Robert-Houdin, du théâtre populaire. Dans la société figée et majestueuse du Second Empire, Offenbach, en se servant de la musique pour bouleverser le lan-

---

14. Dictionnaire Littré, au mot *Illusion*.

15. Goethe, *Faust*, op. cit., p. 79.

gage, en cassant les mots, en les vidant de leur sens par des associations incongrues de syllabes séparées par l'usage, en prenant pour sujets d'opérette les héros de l'opéra seria (*La Belle Hélène, Orphée aux enfers*), des personnages contemporains (*Vie Parisienne*) ou de légende (*Barbe-Bleue, Contes d'Hoffmann*), Offenbach, donc, a proposé une certaine transgression, a ébranlé l'immuable. Dans la société bloquée de la Belle Epoque, Méliès, grâce au cinéma, fait un travail semblable, par les images et le mouvement qui lui permet des associations, des substitutions, qui entame la représentation conventionnelle ; en filmant indifféremment des fées, des héros politiques, des monstres de carton et des concierges, en les fixant sur le même support, en permettant qu'ils soient représentés à la file dans le même spectacle, il introduit une subversion, aplatit la hiérarchie, et ceci même si la hiérarchie, à l'intérieur de chaque histoire demeure présente et étouffante sur la pellicule. Le gardien d'un Temple du Spectacle, le directeur de la Comédie-Française, Jules Claretie, parlant des cinématographes, écrivait en 1897 :

« Il n'est pour eux ni secret ni sacré. Je ne sais pas d'instrument plus irrespectueux [...]. Louis XIV eût proscrit le *cinématographe* ou le *biographe* comme attentatoire à la majesté royale [...]. Comment veut-on que la vénération persiste à l'heure des Rois en pantomime ? »<sup>16</sup>.

Pour Méliès-Faust, le cinéma a été, un moment, son Méphisto, ce surcroît de puissance, cette possibilité de subversion — subversion limitée — des règles du monde. Lorsque les impératifs économiques vont fixer des règles dans le cinéma, faire des cases bien nettes — « films d'art », cinéma ethnologique, actualités — Méliès n'aura plus sa place. Et pourtant, à la charnière de deux siècles, à la charnière du milieu bourgeois et du milieu artistique, au tournant des modes de loisirs, Méliès a catalysé les éléments et créé le spectacle de cinéma.

Si au lieu d'un colloque, on faisait un portrait chinois, à la question « et si c'était un dieu », je répondrais : « Janus ». Janus, le dieu du passage, avec ses deux visages, transition dans l'espace entre le dedans et le dehors, transition dans le temps entre le passé et le futur : il présidait aux naissances et la mythologie romaine, de son règne temporaire sur la terre, a fait l'Age d'Or.

H.P.

---

16. Jules Claretie, *La vie à Paris*, Fasquelle, 1895-1903, 9 vol. année 1897, p. 420.