

ZOOM SUR UN DESSIN DE GEORGES MÉLIÈS POUR *L'HOMME À LA TÊTE EN CAOUTCHOUC*

DU DESSIN AU FILM

Petite histoire du dessin

Présentation du dessin :

Ce dessin réalisé par Georges Méliès pour la préparation de *L'Homme à la tête en caoutchouc* date de 1901, année du tournage de ce film à truc.

Jacques Malthête¹, arrière petit-fils de Méliès, le décrit ainsi : « Laboratoire de chimie, au centre duquel se trouve une énorme tête barbue posée sur une table et reliée, à droite, à un soufflet actionné par un barbu. »²

Ce projet de décor avec personnages est réalisé à l'encre et aux crayons de couleur, crayons qui tissent entre le dessin et celui qui le regarde une indéniable sympathie.

La technique employée confirme qu'il ne s'agit pas là d'un dessin que Méliès aurait exécuté dans les années 1930 à la demande d'Henri Langlois, le fondateur de la Cinémathèque française. En effet, Méliès n'employa pour cette « commande » que de l'encre et signa en majuscules.

Ce document préparatoire est effectué au dos d'un papier à en-tête de la Manufacture de films pour cinématographes de Méliès. Comme souvent, il utilise tous types de supports pour exécuter d'une main preste ses nombreux dessins. L'étoile noire, symbole de sa marque, apparaît au-dessus de la tête de Méliès par transparence. À côté, on aperçoit aussi en filigrane la mention « Star Film », dont le relief du tampon sec a marqué le papier.

La restauration du dessin

Le dessin, initialement collé sur un carton de format supérieur, a été restauré en 2002. Décollé du carton, il a été doublé sur papier japon. Le document retrouve le format de l'œuvre originale, 19,7 sur 26,8 centimètres. Des traces de colle subsistent sur le bord droit du dessin. Après dépoussiérage du papier et mise à plat de celui-ci, il a été convenu avec le restaurateur de combler le manque situé dans le bas à gauche et dans le haut à droite à l'aide de papier japon.

¹ Jacques Malthête est chercheur au Centre national de la recherche scientifique et auteur de nombreuses contributions sur les débuts du cinéma et sur Georges Méliès.

² Dans le catalogue en ligne des collections de la Cinémathèque française, Ciné-ressources.

Pour Méliès, comme pour la plupart des décorateurs, les dessins sont avant tout des outils de travail pouvant être malmenés, voire disparaître après le tournage.

Ce dessin est l'unique document préparatoire connu pour le film *L'Homme à la tête en caoutchouc*.

Le décor

Un projet précis

Ce projet de décor, très précis, est repris quasiment à l'identique dans le film : tant le cadrage, qui adopte aussi la vue d'ensemble frontale s'ouvrant sur un laboratoire, que les moindres détails qui le composent – à quelques exceptions près témoignant qu'il s'agit bien d'un dessin préparatoire.

Le dessin se focalise sur le cœur de l'action de *L'Homme à la tête en caoutchouc* ; des éléments intervenant au début ou à la fin de cette courte vue n'apparaissent donc pas, comme un second tabouret, rangé près de la porte par un pseudo scientifique à l'ouverture du film.

Le décor du film, construit en studio, s'écarte finalement très peu de sa préparation graphique. La disposition du mobilier et des accessoires, déjà prévus, est exposée presque au détail près. Une légère différence de configuration est due à une variante de la proportion de la pièce au final : l'espace entourant la porte du fond est plus large à droite qu'à gauche sur le dessin et inversement dans le film. De fait, l'entrée du laboratoire se trouve de l'autre côté dans le film. Mais, dans les deux cas, la porte du fond se situe exactement au centre du cadre.

La perspective diffère aussi légèrement : la table étant située plus en avant de la scène sur le dessin, la tête géante apparaît à la limite du plancher alors qu'elle est, dans le film, placée plus haut, au centre de la porte. La différence s'explique par le choix d'une table moins haute sur le dessin que celle qui servira au tournage et probablement surtout par la réalisation complexe du trucage.

Parmi les quelques variantes observées entre le film et son projet dessiné : la position du tabouret sur lequel le savant fou s'assoit dans le film pour gonfler sa tête est inversée par rapport au dessin.

Enfin, Méliès ne dessine pas le carton « Star Film », posé sur un alambic renversé dans le décor du film. Cette marque de fabrique de sa Manufacture de films pour cinématographes, fixée sur la pellicule, est destinée à le protéger du plagiat. Son logo, qui affiche le symbole de l'étoile à une époque où l'on ne parlait pas encore de « stars » au cinéma, s'est vu changé plus d'une quinzaine de fois entre 1896 et 1911. *L'Homme à la tête en caoutchouc* est le premier film dont le carton porte la mention « Star Film – Paris » en blanc sur fond noir, encadrant l'étoile blanche à cinq branches.

Le laboratoire

Ce décor dessiné par Méliès pour son film est l'ancre de la science. Une pancarte « Laboratoire » au-dessus de la porte pose d'emblée le cadre à l'attention du spectateur. Cet atelier d'expérimentations en tous genres fixe le contexte scientifique qui rend possible l'incroyable truc de la tête coupée, gonflée et dégonflée à souhait.

La porte déjà ouverte sur le fond, lieu du truc ici colorié en bleu, forme un écrin autour de la tête géante. Son arc en plein cintre, la disposition des briques et le vitrage du haut sont précisément dessinés. Typique de l'architecture de l'époque et récurrente dans les films à trucs de Méliès, elle est la réplique identique de celle du film.

Le dispositif de gonflage saugrenu, support de bois relié par un tuyau à un soufflet, trônant sur la table, occupe une position centrale au premier plan.

Les accessoires scientifiques sont concentrés au dernier plan : multiples fioles sous vitrine, instruments divers suspendus aux murs, bac et vasque, rayonnage de récipients variés, boîtes et autres manuels sans doute éminemment savants. Accessoire cliché du laboratoire de chimie, l'alambic, rempli pour une distillation en cours ou renversé, témoigne aussi de l'activité du lieu.

Ces outils, à la spécialité indéfinie et parfois improbables, s'accumulent dans un bric-à-brac fantaisiste. Le dernier plan qui réunit ces objets emblématiques de la science évoque une toile de fond d'allure factice empruntée au théâtre. Ce fond d'une réalité de pacotille, où règne l'absurde, donne au lieu sa tonalité loufoque.

Le cadre imaginé pour *L'Homme à la tête en caoutchouc* renoue-t-il avec les premiers objectifs du cinématographe, plus sérieusement scientifique ? Ses respectables fonctions initiales se voient ici tournées en dérision par l'expérience monstrueuse qui tourne à la farce.

À plusieurs reprises, Méliès exploite avec humour ces lieux de sciences médicales ou occultes.

Le cabinet d'*Une indigestion ou Chirurgie fin de siècle* (1902), aux rayonnages chargés de récipients, s'apparente au cadre de *L'Homme à la tête en caoutchouc* avec sa porte qu'on imagine mener à une autre salle d'expérimentation, sa table d'auscultation et ses instruments médicaux rudimentaires.

Le laboratoire de *L'Hydrothérapie fantastique* (1909) montre également une porte similaire à celle de *L'Homme à la tête en caoutchouc*. Des étagères remplies d'alambics et des machines infernales aux mécanismes élaborés complètent ce décor scientifique invraisemblable.

Dans *Hallucinations pharmaceutiques* (1908), l'officine débordant de bocaux de drogues variées et d'alambics appartient au même registre.

Les alambics se retrouvent également chez Méliès dans les repères de sorcières ou d'alchimistes, comme celui, géant, de *La Cornue infernale* (*L'Alchimiste Parafaragaramus*, 1906).

Une illusion scénique

Le dispositif scénique frontal, le décor aux airs de toile de fond, comme la composition symétrique reposant autour de la drôle de tête géante sur sa table et les planches au sol représentées sur le dessin (non visibles dans le film), donnent à ce projet un aspect théâtral.

Présenté comme une scène, l'espace est aménagé pour que le spectateur assiste en témoin privilégié à l'expérience, au premier rang. La proximité scénique rend d'autant plus efficace son adhésion. Cet air de scène théâtrale est porteur d'un réalisme presque documentaire qui contraste avec le fantastique tout en le crédibilisant.

L'agencement du mobilier contribue à donner au projet une allure de numéro de magie, héritée des spectacles d'illusions montés par Méliès sur la scène du Théâtre Robert-Houdin.

Accessoire de l'illusionniste, la table sur laquelle est posée la tête se situe au centre de la scène, comme un piédestal au clou du spectacle. Elle est surmontée du dispositif de gonflage, qui fait aussi office de présentoir. De style plus rustique que dans le film, elle renvoie aussi aux attractions de foire, bien connues de Méliès, qui vend ses productions aux forains. Élément récurrent de la scénographie de ses films à trucs, construits sur le modèle du numéro de prestidigitation, on la retrouve dans *Un homme de têtes* (1898), *Le Menuet lilliputien* (1909) ou *Le Roi des médiums* (1909).

Le soufflet, relié au dispositif de gonflage, est l'indispensable accessoire qui provoque le truc. Remplaçant la baguette magique, il concentre le pouvoir fantastique. Un soufflet de plus grande taille sera utilisé dans le film.

Les personnages

Du dessin au film

Si la composition du projet est fidèlement reproduite dans le film, les personnages présentent quelques nuances, comme l'attitude joyeuse de la tête, opposée à celle du film, bien plus récalcitrante. La représentation des protagonistes sur le dessin traduit néanmoins bien l'esprit fantastique et comique du film.

Le troisième personnage de *L'Homme à la tête en caoutchouc*, l'assistant responsable de l'explosion finale, n'apparaît pas sur le dessin. Cette absence, sans doute due à l'instant choisi, pose malgré tout question : Méliès a-t-il, à ce stade, décidé de la chute de son film ? Il se représente déjà dans le double rôle principal de la tête de caoutchouc et du savant fou, complexe à tourner.

S'il est discret sur la scène du Théâtre Robert-Houdin, Méliès joue dans la plupart de ses films, au naturel ou grimé. Dans certains, comme *L'Homme-orchestre* (1900) ou *Le Mélomane* (1903), il apparaît visage et corps démultipliés.

Le savant fou

Apothicaire ou chimiste selon les résumés de Méliès lui-même, l'unique personnage humain du dessin incarne un pseudo scientifique en pleine activité – en témoigne le tablier blanc qui constitue son uniforme.

Le savant barbu du dessin actionne un soufflet, agenouillé au pied de sa créature. Dans le film, il s'assoit sur un tabouret après s'être agité de façon loufoque à travers la pièce, plaçant au centre son tabouret, y transvasant une bouteille dans une autre avant de ranger le tout pour installer sa tête à gonfler.

Le thème comique du savant plus ou moins fou dont la distraction provoque diverses catastrophes, est cher à Méliès tant sur scène que dans ses films. Inventeurs, astronomes, apothicaires ou médecins hérités de Molière traversent sa filmographie. Ces pseudo-scientifiques de foire sont souvent assistés d'un personnage tout aussi catastrophique, comme l'assistant distrait et explosif de *L'Homme à la tête en caoutchouc*. On retrouve le savant dans *Le Chimiste repopulateur* (1901), *Voyage dans la Lune* (1902), *L'Éclipse de soleil en pleine lune* (1907) ou *L'Hydrothérapie fantastique* (1909).

La science est souvent prétexte à malmener les corps, et la tête, partie noble, n'y échappe pas. Dans *Une indigestion ou Chirurgie fin de siècle* (1902), un improbable chirurgien s'apprête à scier la tête d'un patient allongé dont un assistant maintient les jambes déjà tronçonnées. On trouve déjà ce type d'opération absurde sur la scène du Théâtre Robert-Houdin : dans *Le Charlatan fin de siècle* (1892), des individus du corps médical s'apprêtent à ouvrir le crâne d'un homme assis.

L'Homme à la tête en caoutchouc s'inscrit dans un contexte scientifique où le corps subit aussi les pires expériences. Son scientifique descend des charlatans œuvrant dans les foires, déjà présents chez Méliès dans *Chicot, dentiste américain* (1896-1897) ou *Le Chirurgien américain* (1897). Son jeu toujours démonstratif renvoie aussi au bonimenteur de foire. Personnage bavard, il communique avec le double de sa tête, avec son assistant et beaucoup avec le public. Jouant principalement de face dans le film, le regard dirigé vers le spectateur, il souligne chaque action par le mime et la parole. Cette pantomime expressive est récurrente dans les films de Méliès, réalisés sans intertitres.

L'exubérance du jeu, la position frontale et l'adresse au spectateur, héritées de la scène, évoquent aussi le prestidigitateur. Car le scientifique bonimenteur de *L'Homme à la tête en caoutchouc* emprunte aussi à l'illusionniste, dont il a la fonction. Il dispose son matériel devant le spectateur, pour prouver que rien n'est truqué. Ce savant fou présente son expérience comme le magicien son numéro, à l'attention du spectateur, avec lequel il établit un contact, les yeux dans les yeux, avant de déclencher le truc. Sa gestuelle stylisée est typique du prestidigitateur. Il souligne par un geste que la tête qu'il vient de faire surgir d'une boîte est bien le double de la sienne.

Méliès interprète encore l'illusionniste, un de ses rôles favoris, dans *Un homme de têtes* (1898), *Bouquet d'illusions* (1901), *Une bonne farce avec ma tête (Un prêté pour un rendu)*, 1904) ou *Les Cartes vivantes* (1905).

La tête géante

Enjeu du spectacle, l'énorme tête, reliée au soufflet actionné par son double, trône au centre du laboratoire. Bien vivante, cette tête géante apparaît comme un gros plan de celle du savant fou. La tête aux joues roses et à l'air jovial, souriant à toutes dents en jetant un regard amusé vers son créateur, est loin du triste sort de celle du film. Sa mine réjouie donne au dessin un air de publicité mensongère pour une attraction foraine tout en annonçant la dimension loufoque du film.

Coupée, impuissante sur sa table, la tête du film manifeste ostensiblement son mécontentement, outrée d'être exhibée comme un monstre de foire. Le gonflement provoque sur elle roulements d'yeux, cris désespérés, grimaces et mimiques. Cette réaction démonstrative de la tête en caoutchouc contribue à donner à l'aberrante expérience un aspect comique.

Le contexte scientifique

L'étrange expérimentation s'inscrit avec humour dans la continuité de recherches engagées au XIX^e siècle par des chirurgiens et physiologistes, autour d'une possible vie autonome de la tête séparée du corps. Dans la première moitié des années 1880, peu avant que Méliès prenne possession du Théâtre Robert-Houdin, une série d'expériences *post mortem* est réalisée sur des condamnés à mort par décapitation. Les travaux de Charles-Édouard Brown-Séquard³ et de Jean-Baptiste Vincent Laborde⁴ font l'objet de comptes rendus décrivant les réflexes pupillaires, contractions de la langue et autres colorations après transfusion de sang. Dans ce contexte scientifique dont l'œuvre théâtrale et cinématographique de Méliès s'est nourrie, le bourreau exécuteur des hautes œuvres de la République, Deibler, vient assister, intrigué par l'illusion, à plusieurs représentations du *Décapité récalcitrant* (1891).

Le truc du film

L'effet du truc

L'Homme à la tête en caoutchouc (1901) vérifie le principe qui structure les films à trucs de Georges Méliès. Cette vue à tableau unique, présentée dans son catalogue comme une « grande nouveauté », s'appuie sur un « grand effet principal ». Cet effet est provoqué par le drôle de scientifique, interprété par Méliès, qui parvient à gonfler et à dégonfler le double de sa propre tête, coupée mais bien vivante, jusqu'à l'explosion, qui constitue le « clou final ».

³ Docteur en médecine, physiologiste et neurologue (1817-1894).

⁴ Docteur et physiologiste (1831-1903).

Le dessin préparatoire montre l'effet imaginé mais n'évoque aucun détail des techniques de trucage, que Méliès a d'ailleurs toujours été réticent à dévoiler, laissant planer le mystère, en bon magicien.

Technique du truc

Le film de Méliès repose sur un double truc, cinématographique (une surimpression simple sur fond noir) et mécanique (un chariot monté sur rails). En 1901, ce pionnier du trucage a largement et magistralement expérimenté la surimpression. Mais il réussit ici la prouesse de l'agrandissement. Cette innovation technique rend le tournage complexe et nécessite une grande préparation, puis une dernière étape de coupes et de collages, à l'image près.

L'explosion finale est plus simplement obtenue par un effet pyrotechnique que Méliès exploite déjà sur la scène du Théâtre Robert-Houdin depuis 1888.

Le principe de la surimpression simple repose sur deux prises tournées séparément mais impressionnées sur une même pellicule. La pellicule impressionnée par la première prise est rembobinée avant de filmer la seconde, chacune ayant été chorégraphiée au préalable avec précision.

Le fond noir, ou réserve noire, est un dispositif hérité de la scène. Un fond noir n'impressionne pas la pellicule. Il permet de réserver une zone de surface sensible qui pourra être à son tour impressionnée. Cette propriété chimique va faciliter l'assemblage des deux prises, l'une du décor dans lequel est prévu un fond noir, l'autre de la tête, filmée sur fond noir. Dans son film *Le Grand Méliès* (1952), Georges Franju suppose que la scène de la tête, la plus complexe, a été tournée en premier. Il reconstitue ainsi le tournage du film.

Le décor, dans lequel le savant fou s'affaire, est filmé en plan d'ensemble.

Au centre du cadre, la porte d'entrée, drapée d'une tenture de velours noir, s'avère un repère idéal pour raccorder les deux prises surimpressionnées et donner l'illusion d'une continuité spatiale et temporelle. Comme sur scène, Méliès joue de la proximité du truc pour le rendre encore plus crédible.

La même porte centrale habille une réserve noire, au nez et à la barbe du spectateur, dans *Le Diable géant* (1901), *Le Menuet lilliputien* (1904) ou *La Cornue infernale* (*L'Alchimiste Parafaragaramus*, 1906).

La prise de la tête gonflée et dégonflée est réalisée sur fond noir. L'effet caoutchouc est obtenu grâce à un chariot monté sur rails, fabriqué par Méliès lui-même. Sorte de travelling inversé, il s'agit d'avancer non pas la caméra vers le fond du décor, mais le personnage sur le chariot. La caméra, quant à elle, reste totalement fixe. Se produit alors un effet de grossissement lorsque le chariot avance vers l'objectif, ou inversement, en reculant, un effet de rapetissement. Costumé de noir, de façon que seule sa tête soit visible, Méliès est placé dans une cabine également recouverte d'un drap noir et arrimée au chariot. Afin que sa tête reste au même niveau (au final, après surimpression, elle doit être posée sur la table) et que le mouvement d'avancée ou de recul passe inaperçu, le chariot est placé sur une pente (montant vers la caméra) dont l'inclinaison a été précisément calculée.

En fonction de la progression du chariot, la mise au point de l'objectif est modifiée pour que l'image reste nette. Des marques sont tracées au sol dans ce but. En relevant la présence d'une dizaine de coupes pendant la surimpression, Jacques Malthête⁵ suppose que la mise au point s'est faite par arrêts successifs. L'absence de point de repère due au fond noir contribue à masquer le mouvement du chariot. Seule demeure l'illusion du grossissement ou du rapetissement. La tête semble toujours trôner sur la table.

Ces deux prises tournées, Méliès procède encore à quelques coupures et collures sur la pellicule surimpressionnée, à l'image près, pour que le truc s'intègre parfaitement à la scène principale dans la plus grande fluidité. Cette touche finale, caractéristique des trucages de Méliès, garantit l'illusion d'une seule et même action jouée dans un même temps et un même espace.

Un truc unique

Si Méliès a largement exploité le thème de la tête coupée, du dédoublement et du changement d'échelle, le truc de *L'Homme à la tête en caoutchouc* reste unique dans son œuvre.

Méliès joue avec sa propre tête, dupliquée ou détachable, avec la même désinvolture dans *Un homme de têtes* (1898), *Évocation spirite* (1899) ou *Le Mélomane* (1903). D'autres vues à trucs évoquent aussi par leur sujet *L'Homme à la tête en caoutchouc* : *L'Illusionniste double et la Tête vivante* (1900) ou *Une bonne farce avec ma tête (Un prêté pour un rendu)*, 1904), dans lequel un illusionniste, incarné par Méliès, malmène aussi un double de sa tête. Souvent récalcitrantes, parfois espiègles, mais toujours bien vivantes, ces insolites têtes bavardes sont forcément cocasses, comme celle de *L'Homme à la tête en caoutchouc*, dont le mécontentement affiché rend l'effet spécial d'autant plus comique.

Le changement d'échelle est également récurrent chez Méliès, mais s'effectue en plusieurs étapes soudaines, sans la continuité dans le mouvement d'agrandissement ou de rapetissement obtenue dans *L'Homme à la tête en caoutchouc*. La clé de *Barbe-Bleue* (1901) grossit ainsi en quatre temps. De même, le brusque accroissement de l'alambic de *La Cornue infernale (L'Alchimiste Parafaragaramus)*, 1906) est dû à une simple coupe. L'effet est également saccadé dans *Le Diable géant* (1901), *Nain et géant* (1901), *La Danseuse microscopique* (1902) ou *Le Menuet lilliputien* (1905), dont les trucages reposent sur une suite de plans en surimpression sur fond noir.

Méliès expérimente le gros plan dans *L'Île de Calypso* (1905) et les effets d'avancée dans *Voyage dans la Lune* (1902). Le petit aquarium de *La Sirène* (1904), qui grandit jusqu'à occuper tout l'écran, rappelle aussi *The Big Swallow* (James Williamson, 1901). Dans cette courte bande qui s'appuie sur le mouvement d'avancée, un homme refusant d'être filmé s'avance de plus en plus près de la caméra, son visage

⁵ Arrière petit-fils de Georges Méliès, Jacques Malthête est chercheur au Centre national de la recherche scientifique et auteur de nombreuses contributions sur les débuts du cinéma et sur Méliès.

grossissant jusqu'à ce que sa bouche occupe tout l'écran. L'ouvrant grand, il avale l'appareil et son opérateur, puis recule en mâchant.

L'ingénieuse mais complexe trouvaille de *L'Homme à la tête en caoutchouc* ne sera pas réutilisée par Méliès, ni même par ses contemporains. Une tête grossit dans *Le Pied de mouton* (A. Capellani, 1907), dont les trucages sont signés Segundo de Chomón. Mais le trucage, une tête factice avancée vers l'objectif, est moins élaboré que celui de *L'Homme à la tête en caoutchouc*. C'est l'« un des rares trucs imaginés par moi qui n'a jamais pu être copié », affirme Méliès⁶.

Son truc rejoint une féerie cinématographique⁷ de 1896, *La Biche au bois*⁸, dans laquelle le nez d'un acteur grossit jusqu'à explosion. Ce trucage optique, obtenu grâce à une double projection de lanterne sur fond noir, est proche de la surimpression de *L'Homme à la tête en caoutchouc*.

Les origines fantasmagoriques du truc

Les thèmes macabres des fantasmagories du XVIII^e siècle ont inspiré l'univers de Méliès, bien qu'allégé de toute noirceur horrifique, à la scène comme au cinéma. Il y fait référence dans *Illusions fantasmagoriques* (1898) et *La Lanterne magique* (1903). Certains procédés de trucages utilisés par Méliès descendent également des techniques fantasmagoriques, comme celui de *L'Homme à la tête en caoutchouc*.

Précédant la fantasmagorie, l'Art trompeur, né au XVII^e siècle des sciences physiques et de l'optique, préfigure déjà les folles décapitations de Méliès. En 1659, le Hollandais Christiaan Huygens projette avec une lanterne magique des plaques animées d'un squelette jouant sinistrement à enlever et à remettre son propre crâne.

À la fin du XVIII^e siècle, les impressionnantes apparitions de spectres des fantasmagores jouent le registre de l'occulte et font beaucoup de bruit en Europe. Philidor, mystérieux physicien, est à l'origine de l'authentique technique fantasmagorique, obtenue au moyen d'une lanterne munie d'un nouveau type d'objectifs, dissimulée derrière un écran et fixée sur des rails. En reculant la lanterne, l'image projetée s'agrandit et inversement en l'avançant l'image se réduit. Ce système révolutionne la projection d'images, alors en cours. En 1793, une séance de fantasmagorie de Philidor met en scène une forme grossissant jusqu'à se métamorphoser en un fantôme qui s'avance, menaçant, vers un public terrifié, avant de disparaître brusquement dans l'ombre. Même si le trucage s'appuie ici sur le mouvement d'avancée et que c'est la lanterne qui évolue sur le chariot (à l'inverse du film de Méliès, où la caméra reste fixe), le dispositif de trucage sur rails rappelle néanmoins celui de *L'Homme à la tête en caoutchouc*.

Certains films de Méliès, et notamment *L'Homme à la tête en caoutchouc*, se rapprochent particulièrement des spectacles d'un autre fantasmagore, Étienne-Gaspard Robert, dit Robertson. Ce physicien-aéronaute belge organise ses

⁶ À Georges-Michel Coissac dans son *Histoire du Cinématographe*, éditions du Cinéopse, Librairie Gauthier-Villars et Cie, Paris, 1925.

⁷ Pièce théâtrale associant la projection, dont Méliès est un spectateur assidu.

⁸ D'après une féerie des frères Cogniard de 1845, dirigée par Edmond Fleury, au Théâtre du Châtelet.

premières séances en 1798, avant d'ouvrir une salle de fantasmagorie en 1799. Son Fantoscope, ou Phantoscope, breveté en mars 1799, projette des images fixes ou animées sur un écran transparent. Fixé sur un chariot permettant de moduler sa distance par rapport à l'écran, l'appareil fait varier la dimension de l'image.

À l'inverse de ses prédécesseurs et de nombre de ses successeurs, Robertson livre les détails mécaniques de ses illusions. Dans le premier tome de ses *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, parus en 1831, il décrit un trucage similaire à celui du film de Méliès. Éclairée par un réflecteur d'argent, une tête artificielle, disposée à l'envers sur un chariot, se reflète dans un miroir concave, dont la propriété est de renverser l'image. La tête avançant sur le chariot semble prête à bondir sur les spectateurs, qui ne voient que le miroir. Au-delà de l'analogie avec la tête, le dispositif, qui repose aussi sur un chariot, un plan incliné et un drap noir, s'apparente à celui de *L'Homme à la tête en caoutchouc*. Robertson utilise parfois deux lanternes, l'une pour le décor, l'autre pour un personnage, présageant le procédé de surimpression cher à Méliès.

Le film

Georges Méliès résume lui-même son film : « Un chimiste dans son laboratoire place sur une table sa propre tête bien vivante, puis, fixant à cette tête un tuyau de caoutchouc et un soufflet, il se met à souffler dans la tête de toutes ses forces. Aussitôt, la tête augmente de volume et finit, tout en grimaçant, par prendre des proportions colossales. Le chimiste, craignant de la faire éclater, ouvre un robinet placé sur le tuyau ; aussitôt la tête se dégonfle et reprend sa dimension naturelle. Il appelle alors son préparateur et lui fait part de sa découverte. Le préparateur, voulant se rendre compte par lui-même, saisit le soufflet et se met à souffler à tour de bras dans la tête. Celle-ci, arrivée à une dimension géante, éclate avec fracas, renversant les deux opérateurs. Le chimiste furieux saisit son préparateur et le jette par la fenêtre. »⁹

AUTOUR DE L'ŒUVRE

Méliès magicien

Avant d'être un pionnier du film à trucs, Méliès a été un grand magicien et directeur du Théâtre Robert-Houdin de 1888 à 1920. Ses succès cinématographiques ont sans doute éclipsé une belle carrière d'illusionniste, poursuivie en parallèle.

Découverte de la magie

Méliès découvre la prestidigitation en 1884. Stagiaire à Londres dans un grand magasin, il fréquente l'Egyptian Hall, dirigé par John Nevil Maskelyne, illusionniste

⁹ Texte explicatif de Georges Méliès issu du catalogue français de la Star Film, 1902, p. 13

réputé. Fasciné notamment par les tours du magicien David Devant, Méliès s'engage en amateur dans la prestidigitation. Il a 22 ans. À partir de 1886, il exécute sous le nom de Mélius des numéros d'illusions au Cabinet fantastique du musée Grévin et se produit à la galerie Vivienne.

Grand amateur des spectacles de l'illustre prestidigitateur Jean Eugène Robert-Houdin (1805-1871), auxquels il assiste pour la première fois à l'âge de 10 ans, Georges Méliès cède sa part de l'entreprise paternelle à ses frères pour racheter en 1888 les droits d'exploitation de son théâtre parisien¹⁰. Il devient directeur du Théâtre Robert-Houdin le 1^{er} juillet, héritant des appareils de magie et des automates de Robert-Houdin qui ont fait la réputation de ses spectacles. Méliès tire le meilleur parti des subtiles installations des coulisses, dont il prend le plus grand soin, tout en multipliant leurs effets.

En digne successeur du magicien, il initie en décembre 1888 un nouveau type de numéro avec la *Stroubaïka persane*. Ce premier sketch magique de Méliès témoigne déjà d'un sens du spectacle qui marquera ses films. Il est l'auteur, et quelquefois l'interprète, de trente-trois illusions scénarisées. Ses grandes illusions exotiques et fantastiques, à la présentation toujours soignée, imprégneront sa production cinématographique. *Les Farces de la Lune* (ou *Les Méaventures de Nostradamus*, 1891) présage déjà son film le plus célèbre : *Voyage dans la Lune* (1902).

Les spectacles de têtes coupées

De nombreux spectacles de Méliès reposent sur la décapitation. La tête de Jehanne d'Alcy, future épouse de Méliès et vedette de ses films, tient le premier rôle dans *La Fée aux fleurs* (1889) et *La Source enchantée* (1892). Dans *L'Enchanteur Alcofrisbas* (1889) et sa seconde version, le légendaire *Décapité récalcitrant* (1891), les décapités courent après leurs propres têtes indociles. *Le Charlatan fin de siècle* (1892) montre également une tête coupée, mais bien vivante, après une explosion. Jusqu'en 1910, avec les têtes volantes des *Fantômes du Nil*, Méliès exploite sur scène le sujet qui lui inspire aussi une série de films à trucs. Inversement, pour *Les Phénomènes du spiritisme*, illusion de 1907 où des têtes apparaissent dans des bulles, Méliès reprend un truc de son film *Les Bulles de savon animées* (1906).

Ce thème en vogue triomphe sur les scènes des théâtres d'illusions. Certains tours sont recensés par Albert A. Hopkins dans *Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions, Including Trick Photography* (1898), dont les illustrations sont édifiantes. Ainsi celle de *Another Decapitation* où un décapité, attablé devant sa propre tête, s'apprête à la manger. En France, *Le Décapité vivant* ou *Le Décapité parlant* du musée Talrich attestent aussi du succès de ces tours, obtenus pour la plupart grâce à une décoration scénique composée de miroirs, de tentures et d'accessoires truqués.

Ces illusions descendent de l'Art trompeur du XVII^e, puis des fantasmagories du XVIII^e siècle et autres spectacles de plaques animées (chronophotographie) et de lanternes magiques (comme les projections de spectres vivants qui suivront au XIX^e), dans lesquels puisent de nombreux magiciens, dont Robert-Houdin. Mais Méliès

¹⁰ Situé au 8, boulevard des Italiens.

allège ses sketches de toute noirceur macabre afin de toucher aussi un public d'enfants. S'il a de nombreux concurrents, ses Soirées fantastiques se démarquent avec succès par une imagination débordante, une ingéniosité toujours plus étonnante et toute la poésie qu'on lui connaît.

Le cinéma au Théâtre Robert-Houdin

Avant de passer au cinéma, Méliès introduit le kinétographe au Théâtre Robert-Houdin.

Les projections constituent une nouvelle attraction que les illusionnistes, en France comme en Angleterre, associent à leurs spectacles. Dès 1896, les films de Méliès alimentent le programme cinématographique du Théâtre Robert-Houdin. Sa production de films devient plus importante que ses créations théâtrales. Les soirées se voient peu à peu consacrées aux séances de cinéma, jusqu'à la fermeture du théâtre à l'aube de la Première Guerre mondiale. Lorsque le théâtre rouvre en 1915, les spectacles de magie ont lieu les jeudi et dimanche, les autres jours étant dédiés aux projections de films.

Le 13 juillet 1920, Méliès présente sa dernière Soirée fantastique au Théâtre Robert-Houdin, qui sera démoli en 1923 pour faire place au boulevard Haussmann.

L'Académie de prestidigitation

Méliès fonde en 1891 l'Académie de prestidigitation qui protège les magiciens ambulants et distribue prix et diplômes. Les membres prêtent serment de ne rien livrer de leurs trucs.

Méliès a lui-même toujours refusé de dévoiler ses secrets d'illusionniste aux profanes et notamment, en 1893, de se faire chrono-photographier en plein tour par Georges Demeny¹¹. L'Académie devient la Chambre syndicale de la prestidigitation à partir de 1904, et Méliès s'y consacre en tant que président jusqu'en 1934.

Méliès dessinateur

Georges Méliès naît avec le « démon du dessin », qu'il pratique sur des supports variés, tant pour ses loisirs que pour ses activités professionnelles. Ses dessins et peintures l'aident à préparer spectacles de magie et films.

La pratique du dessin

Dès l'enfance, Georges Méliès crayonne et caricature, entre autres, ses camarades. La qualité d'un portrait de son professeur de mathématiques, que celui-ci jugea très

¹¹ Alfred Binet, directeur adjoint du laboratoire de physiologie de la Sorbonne, le sollicite pour une étude sur « la physiologie de la prestidigitation ». Arnould et Raynaly, prestidigitateurs du Théâtre Robert-Houdin, acceptent.

réussi, lui évita ainsi le renvoi. En 1880, Méliès décide de s'engager dans une carrière de peintre et d'entrer aux Beaux-Arts. Mais son père, industriel de la chaussure de luxe, préfère le voir poursuivre l'activité familiale, comme ses deux autres fils. Entre 1882 et 1887, Méliès rejoint la fabrique paternelle sans pour autant cesser de dessiner et de peindre.

Directeur du Théâtre Robert-Houdin à partir de 1888, Méliès s'appuie sur ses propres schémas et dessins pour la préparation de ses illusions scénarisées, tant pour l'exécution des trucs que pour évoquer l'univers choisi.

De 1917 à 1923, alors qu'il a cessé son activité cinématographique, il procède de même pour les représentations du Théâtre des Variétés artistiques de Montreuil.

D'août 1889 à janvier 1890, Méliès est illustrateur pour *La Griffe*, hebdomadaire satirique anti-Boulangier¹², fondé et financé par son cousin germain. Il y signe une multitude de caricatures sous le nom de Géo Smile.

La préparation des films

En 1896, peu de temps après s'être aventuré dans la cinématographie, Méliès dessine les plans de son premier studio de Montreuil-sous-Bois, puis du second en 1907.

Il continue de recourir au dessin pour la préparation toujours minutieuse que nécessitent ses films, privilégiant les études graphiques aux notes écrites. Fidèles aux films, ses projets de trucages, de costumes, d'accessoires et de décors attestent que Méliès maîtrise à l'avance tous les aspects. Les décors font l'objet de diverses études, du croquis à l'encre au dessin très abouti. Certaines maquettes très détaillées relèvent de l'illustration de production.

Méliès met parfois en couleurs des dessins préparatoires pour des films qu'il projette de faire colorier, indiquant ainsi les coloris souhaités. Dans le cas de *L'Homme à la tête en caoutchouc* seule une version noir et blanc du film subsiste. De facture très soignée, ce dessin présente l'effet du trucage dans son contexte. Le décor précis, dont les accessoires sont déjà présents, prouve que Méliès a le film en tête dans ses moindres détails avant son tournage.

Les trucages bénéficient aussi d'une préparation graphique plus ou moins approfondie. Dans un dessin préliminaire pour *Nain et géant* (1901), Méliès se concentre sur l'effet du trucage dans un décor à peine ébauché, qui met néanmoins en évidence la disproportion des personnages.

Il se base parfois sur un découpage pré-dessiné pour des films à tableau unique afin d'étudier les différentes étapes du trucage. Pour préparer *Le Mélomane* (1903), il

¹² Officier général français né en 1837, Georges Boulanger est à l'origine du mouvement boulangiste, qui émerge en 1886 et menace de renverser la III^e République. Surnommé le Général la Revanche en raison de son hostilité à l'Allemagne, Boulanger connaît des partisans de divers bords (nationalistes, républicains révisionnistes, bonapartistes, monarchistes...). Soutenu par Clemenceau, il est ministre de la Guerre de 1886 à 1887. En 1889, accusé de complot contre l'État, Boulanger s'enfuit en Belgique avant de se suicider en 1891.

exécute une série de croquis présentant les grandes phases du truc, obtenu par sept surimpressions. Ses esquisses ont déjà tout du story-board.

Dessins et films à trucs

Le dessin inspire à Méliès quelques films à trucs. On le voit à l'œuvre dans *Le Roi du maquillage* (1904), où il esquisse des caricatures à la craie sur un tableau noir avant de prendre l'apparence du dessin.

En 1933, filmé par Jacques Brunius et Jean Aurenche, Méliès offre encore à la caméra quelques ébauches à la craie sur un tableau noir, à l'occasion d'un jeu de substitution. Cette courte séquence est reprise dans *Violons d'Ingres* (1939)

Des dessins s'animent encore dans *Le Chevalier mystère* (1899), *Le Livre magique* (*The Magic Book*, 1900) ou *Les Cartes vivantes* (1904).

Les dessins de Montparnasse et d'Orly

Ayant dû cesser de produire films et spectacles, Méliès rejoint en 1925 la boutique de confiseries et de jouets de la gare Montparnasse dont sa seconde épouse, la comédienne Jehanne d'Alcy, est gérante. Méliès se représentera enchaîné derrière le comptoir de son inconfortable boutique, où il demeure jusqu'à sa retraite en 1932.

Au début des années 1930, sollicité par diverses personnalités œuvrant à le réhabiliter, il exécute une série d'illustrations pour l'historien Maurice Noverre. Ces dessins à l'encre revisitent certains de ses films. Ils sont souvent légendés et exécutés sur du papier récupéré dans les boîtes de confiseries de sa boutique. Pendant cette période, il remplit aussi des carnets de nombreuses reproductions réalistes de paysages bretons et normands, réalisées lors de vacances.

Méliès continue d'exercer le dessin et la peinture lors de sa retraite au château d'Orly, propriété de la Mutuelle du cinéma, qu'il rejoint en septembre 1932. Jusqu'en janvier 1938, peu avant son décès, il y réalise des portraits et des paysages au crayon, à la gouache et à l'aquarelle.

Au printemps 1937, Henri Langlois l'invite à réaliser pour sa toute nouvelle Cinémathèque française une soixantaine de dessins d'après ses films. Méliès s'inspire ainsi de ses bandes, pour lesquelles il a déjà parfois produit des dessins. Contrairement à certaines études préliminaires en couleurs, les dessins refaits à Orly sont exécutés à l'encre de Chine et offrent souvent un point de vue différent. Méliès reprend ainsi le final de *L'Homme à la tête en caoutchouc* en une sorte d'arrêt sur image sur l'explosion de la tête.

Méliès décorateur

Touche-à-tout, Méliès pratique la décoration théâtrale pour ses spectacles d'illusions avant de se tourner vers le cinéma. Déjà fasciné par les décors de l'Egyptian Hall, théâtre de magie fréquenté lors d'un séjour à Londres, Méliès participe pleinement à

la création d'univers variés pour la scène du Théâtre Robert-Houdin à partir de 1888. La mise en scène des illusions passe forcément par le décor. Cette expérience servira ses films, aux décors toujours plus spectaculaires et ingénieux, comme ceux du *Voyage dans la Lune* (1902).

Le décor de théâtre

Après avoir réhabilité la salle et les coulisses du Théâtre Robert-Houdin en 1888, Méliès s'intéresse à la décoration théâtrale. Artiste complet, on lui doit les toiles de fond peintes de ses illusions scénarisées, avec plans de côté et frises.

Les programmes du théâtre le mentionnent, entre autres, comme l'auteur des décors qui s'appuient alors sur la perspective picturale et cachent une savante machinerie. Les trucages optiques et mécaniques (fonds noirs, trappes, poulies, câbles, chariot, rails ou décors articulés) n'ont pas de secret pour Méliès.

De 1917 à 1923, Méliès poursuit son activité de décorateur dans le Théâtre des Variétés artistiques de Montreuil, qu'il a monté en transformant son Studio B, faute de pouvoir continuer à produire des films. Il est ainsi à l'origine, avec son fils André, de nombreux décors conçus pour les opérettes, drames et comédies proposés dans ce théâtre de quartier. Leurs décors extraordinaires et inventifs charment les spectateurs.

En 1924, sollicité pour la réhabilitation d'un grand théâtre de Sarrebruck, Méliès réédifie les décors et en restaure la machinerie. Enfin, des études datant de la fin des années 1920 au début des années 1930 attestent que Méliès travaille encore à des projets de décors, sans doute pour des tournées théâtrales reprenant son répertoire.

Le décor de cinéma

Lorsqu'il se lance dans la cinématographie en 1896, et après quelques vues en décor naturel, Méliès conçoit les décors de ses premières fictions fantastiques. Il en dessine d'abord les maquettes, puis les peint et les bâtit lui-même en plein air pour que ses productions restent abordables. Certains éléments de décors sont parfois réutilisés dans différents films.

S'il exploite souvent les mêmes techniques de trucage, Méliès crée sans cesse de nouveaux univers pour se renouveler aux yeux du spectateur. Son imagination donne lieu à une décoration prestigieuse, à l'esthétique remarquable, tant pour ses féeries et ses films à trucs que pour ses pièces à grand spectacle. Beaucoup plus détaillés qu'au théâtre, ses décors font l'objet de préparations graphiques minutieuses, comme le projet dessiné pour *L'Homme à la tête en caoutchouc*. Jusqu'à l'arrivée de la pellicule panchromatique¹³, les décors de studio (en bois et

¹³. Apparue en 1923, la pellicule panchromatique commence à se généraliser à partir de 1924 et s'impose dès 1925. Ce film noir et blanc à émulsion rapide est sensible à toute la gamme chromatique et permet de restituer toutes les nuances de gris, à l'inverse des films orthochromatiques, dont le rendu des couleurs était inexact.

toile) sont peints dans différentes teintes de gris pour une question de rendu des couleurs lié à l'utilisation de la pellicule orthochromatique.

Les premiers décors de cinéma s'apparentent encore aux décors de théâtre. Souvent constitués d'une toile de fond principale, ils reprennent des décors en trompe-l'œil, reliés à des objets bien réels, ou des découvertes peintes utilisées sur scène. Comme au théâtre, les décors de cinéma sont peints à la colle et bâtis sur les mêmes châssis qu'à la scène, jusqu'à ce que ceux-ci soient construits en série à partir de 1903.

Le premier studio de Méliès à Montreuil, Studio A, utilisé dans les premiers mois de 1897, porte le nom de Théâtre de Prises de Vues. Conçu aux mêmes proportions que la salle du Théâtre Robert-Houdin, il s'appuie sur une machinerie héritée du théâtre et de ses coulisses. À partir de 1902, Méliès engage des décorateurs venus du théâtre, tout en continuant à participer à la conception de ses décors.

En 1907, il construit un second studio à Montreuil. Le Studio B dispose d'un équipement en décoration amélioré, avec déroulants panoramiques, fausses rues, maquettes miniatures et magasin à décors.

Dernière étape avant le tournage, après le choix du truc et des costumes, la conception du décor n'en est pas moins importante aux yeux de Méliès. Toujours cadré en plan d'ensemble et frontalement par une caméra fixe, le décor occupe une place centrale.

Ses courts films à tableau unique, comme *L'Homme à la tête en caoutchouc*, sont constitués d'un seul plan-décor, qui peut être considéré comme l'unité filmique chez Méliès. Son deuxième film à tableaux multiples, *Jeanne d'Arc* (1900), est composé du même nombre de plans-décors que de tableaux. Ses maquettes de décors sont d'ailleurs numérotées comme autant de tableaux, même si les plans-décor peuvent au final être découpés en plusieurs tableaux dans son catalogue.

Les films à trucs de Méliès

La spécialité de Méliès

En plus de cinq cents films tournés entre 1896 et 1913, Georges Méliès a exploré différents genres : féerie, drame réaliste, science-fiction, spectacle historique, actualité reconstituée, burlesque et publicité. Le magicien de Montreuil s'est même essayé aux vues documentaires. On lui doit aussi les premiers longs métrages à tableaux multiples reliés par des fondus enchaînés, comme *Cendrillon* (1899). Mais, de sa production filmique variée, on retient surtout ses courts films à trucs, dont il fait vite sa spécialité.

Ces films s'articulent souvent autour d'un seul type de trucage : « Ma première préoccupation était de trouver, pour chaque film, des trucs inédits, un grand effet principal et une apothéose finale. Je ne m'occupais du scénario qu'en dernier

lieu ¹⁴ ». Le trucage, souvent motivé par quelque puissance surnaturelle, est souvent provoqué par des magiciens, des savants fous, des enchanteurs ou encore le diable. Dans ses « vues fantastiques », comme Méliès les définit, apparitions, disparitions, dédoublement, démultiplication, démembrement, disproportions et transformations en tous genres sont légion. Un fantastique hérité des fantasmagories et autres spectacles de lanternes magiques, mais non dénué d'humour.

Entrepris dans la continuité d'une carrière d'illusionniste pratiquée depuis près de dix ans, les films à trucs de Méliès s'inspirent aussi de la scène du Théâtre Robert-Houdin, qu'il dirige en parallèle. Ils sont fréquemment présentés comme des spectacles de magie, et quelquefois inspirés de numéros préexistants (*L'Armoire des frères Davenport*, 1902). Méliès y interprète souvent les illusionnistes (*Les Cartes vivantes*, 1905) et réutilise parfois des décors et des costumes issus de son théâtre.

Si les trucages cinématographiques remplacent certains subterfuges scéniques, Méliès, comme d'autres de ses contemporains, recourt régulièrement aux trucages mécaniques et optiques. L'association de la cinématographie et de la machinerie théâtrale lui permet de multiplier les effets et de toujours se renouveler.

Le trucage : de la scène au cinéma

La parenté thématique avec ses spectacles d'illusions et les emprunts aux trucages scéniques n'en font pas moins de Méliès un cinéaste. Son habileté de prestidigitateur est d'un autre ordre que l'ingéniosité dont il fait preuve avec sa caméra. Par ses innovations techniques et son utilisation magistrale du trucage, il devient un véritable sorcier de l'image. Avec le cinéma, il accède à des trucs plus fous, plus incroyables et impossibles sur scène.

En 1896, après avoir déjà tourné soixante-neuf bandes, Méliès aurait découvert le trucage par substitution alors qu'il tournait une vue documentaire, à la suite d'un blocage accidentel de son appareil de prise de vue : un omnibus se changeait soudain en corbillard. Il applique ce trucage par arrêt de caméra avec *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* (1896), remplaçant ainsi la trappe utilisée sur scène.

Procédés de trucages

Méliès ne cesse d'expérimenter de nouveaux procédés de trucage de plus en plus complexes. Dès 1898, il s'essaie déjà à la plupart des trucages, qu'il combine souvent, les plaçant au centre de ses films. Virtuose du trucage, il manipule appareil de prise de vue et pellicule pour donner vie à un univers fait de têtes coupées, de corps aplatis, regonflés, démultipliés, minuscules ou géants (*Le Voyage de Gulliver à Lilliput et chez les géants*, 1902), et de métamorphoses variées.

L'arrêt de caméra permet des changements brusques de décors ou de costumes, des apparitions et disparitions instantanées. Ce trucage repose sur une simple coupe

¹⁴ *Vues cinématographiques*, un texte essentiel de Georges Méliès, publié pour la première fois en 1907 chez Plon (Paris).

de l'appareil pendant laquelle s'effectue la substitution. Il est à l'origine de bon nombre de décapitations chez Méliès.

Le fondu enchaîné offre aussi des apparitions, disparitions et transformations progressives. Il s'appuie sur un arrêt de caméra avant la fermeture puis l'ouverture du diaphragme et nécessite une surimpression. Méliès l'utilise pour ses dessins prenant vie (*Les Cartes vivantes*, 1905).

Autre truc à effet prolongé, la surimpression occasionne des apparitions de fantômes, des démembrements ou des dédoublements. Deux prises sont impressionnées sur une même pellicule, rembobinée après la première prise, pour une surimpression simple. Cette technique chère à Méliès est employée dans *L'Homme à la tête en caoutchouc* (1901) ou *Les Hallucinations du baron de Münchhausen* (1911).

Le principe peut être poursuivi plusieurs fois pour une surimpression multiple. Un personnage se divise en trois dans *Un homme de têtes* (1898), en quatre dans *L'Équilibre impossible* (1902) et en six dans *Le Chimiste repopulateur* (1901). Méliès va jusqu'à la sextuple surimpression avec *L'Homme-orchestre* (1900) et *Le Mélomane* (1903).

La surimpression est souvent réalisée sur fond noir pour faciliter l'assemblage des deux prises distinctes. Elle donne lieu à des changements d'échelle comme dans *L'Homme à la tête en caoutchouc*, *Nain et géant* (1901) ou *Le Menuet lilliputien* (1904).

Ces trucages effectués à la prise de vue sont toujours retravaillés pour parfaire le raccord à l'image près. Exempts de montage traditionnel, les courts films à tableau unique de Georges Méliès recèlent néanmoins coupes et collages, indispensables pour que le truc passe inaperçu dans le mouvement. *Le Mélomane* (1903) compte ainsi une trentaine de collages. L'étude de la pellicule a éclairé la technique de Méliès, sur laquelle il s'est peu étendu, en bon illusionniste.

Méliès et ses contemporains

Méliès versus Lumière ?

Avant de s'engager dans le film de fiction, Méliès débute par des vues documentaires : *Une partie de cartes* (1896, son premier film), *L'Arroseur* ou *Arrivée d'un train gare de Vincennes*, filmés dans son jardin en 1896, s'inspirent respectivement de *La Partie d'écarté* (début 1896), *Arroseur et arrosé* (1895) et *Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895) de Louis Lumière.

Inversement, Louis Lumière s'essaie au trucage : *Le Squelette joyeux* (1897) relève du simple tour filmé. Il n'ira pas au-delà.

À la différence de Lumière, la vente et la fabrication d'appareils n'intéressent pas Méliès. Visionnaire, il entrevoit le potentiel du spectacle cinématographique. Scénariste, réalisateur, machiniste, décorateur, costumier, acteur, maquilleur, monteur, producteur, distributeur, exploitant et exportateur : son investissement complet le singularise de la plupart de ses contemporains.

En état de marche dès 1897, son studio de Montreuil est le premier à posséder une machinerie complète dédiée à la réalisation de films. Son concurrent Charles Pathé édifie le premier grand studio ultramoderne à Vincennes en 1903.

Avant de se spécialiser dans les films à trucs, Méliès filme des tours de magie (*David Devant*¹⁵, 1897), comme d'autres de ses contemporains, magiciens inclus. L'illusionniste Maskelyne¹⁶ est filmé par Robert William Paul, précurseur britannique du trucage, à qui Méliès doit sa première caméra (*Mr Maskelyne Spinning Plates and Basins*, 1896). Maskelyne tourne ensuite lui-même quelques films à trucs. Également cinéaste-magicien comme Méliès, Walter R. Booth, autre pionnier anglais du trucage, réalise *The Devil in the Studio* (1901), *The Enchanted Cup* (1902) ou *The Motorist* (1905).

Méliès et les Américains

Le producteur américain Thomas Edison précède Méliès en utilisant l'arrêt de caméra pour un trucage par substitution : la décapitation de *Execution of Mary, Queen of Scots* (Alfred Clark, 1895) est le premier trucage connu du cinéma¹⁷.

Si l'utilisation de ce trucage par Edison est antérieure à celle de Méliès – qui l'inaugure dans *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* en 1896 –, la Edison Manufacturing Company piratera sans scrupules *Voyage dans la Lune* (1902), dont le succès est mondial.

Face au piratage massif de ses films, Méliès s'implante à New York en 1903. La Georges Méliès Manufacturing Company, représentée par son frère Gaston, défend ses droits jusqu'en 1914. Dès 1898, Méliès initie, avec l'étoile de la Star Film intégrée dans le décor puis directement sur la pellicule, le principe du sigle destiné à décourager les contrefacteurs. Pathé suit avec l'emblème du coq, Gaumont avec la marguerite.

Méliès plagié

Méliès a beaucoup été plagié, parfois sans scrupules, la virtuosité et la poésie en moins. Ses décors comme ses innovations techniques sont repris avec souvent moins de brio, et ses concurrents s'avèrent moins inspirés que le cinéaste de Montreuil, qui se renouvelle sans cesse.

Le plagiat est à l'époque une pratique courante, chacun cherchant à reproduire le succès de l'autre, en France et à l'étranger. Pour ses *Cartes vivantes* (1905), Méliès s'inspire lui-même d'un film d'un de ses imitateurs avérés, Gaston Velle. Il rebondit également sur ses propres trucs à succès (comme la démultiplication par surimpression multiple).

Méliès et ses contemporains s'appuient sur des thèmes similaires populaires, tant pour les actualités reconstituées, les vues comiques et historiques que pour les films

¹⁵ Magicien de l'Egyptian Hall, théâtre de magie londonien.

¹⁶ Également magicien de l'Egyptian Hall.

¹⁷ Un mannequin décapité et une tête factice sont substitués à l'acteur qui interprète la reine lors de l'arrêt de caméra.

à trucs, alors en vogue. Les voyages aériens, le démembrement et autres dislocations imprègnent le cinéma des premiers temps, souvent sous un angle comique.

Les sociétés Lumière et Gaumont imitent Méliès. Pathé s'inspire aussi de son catalogue et tente surtout de concurrencer ses films à trucs. À partir de 1905, les productions Pathé sont moins chères que celles de Méliès. En difficulté financière, Méliès tourne en 1911 six films pour Pathé, dont *À la conquête du pôle*.

Ferdinand Zecca réalise ou supervise un grand nombre de films pour Pathé Frères. Beaucoup puisent dans les succès de Méliès, comme *Les Cartes transparentes* (1905) ou *Rêve à la Lune* (*L'Amant de la Lune*, coréalisé par Gaston Velle, 1905). En 1903, Zecca supervise une pâle copie du *Voyage dans la Lune* de Méliès (1902), sans même changer le titre. Le titre *Transformations élastiques* (*Les Vêtements cascadeurs*, Jean Durand, 1908), qu'il supervise, renvoie à celui de *L'Homme à la tête en caoutchouc* (Méliès, 1901). À l'inverse, Méliès semble s'être inspiré de *À la conquête de l'air* (Zecca, 1902) pour son *Voyage à travers l'impossible* (1904).

Chez Gaston Velle, autre plagiaire de Méliès pour le compte de Pathé, *Les Métamorphoses d'un papillon* (1904), *L'Écrin du Radjah* (1905) ou *Les Fleurs animées* (1905) évoquent l'univers théâtral et cinématographique de Méliès. Pour *Les Invisibles* (1906), il s'inspire d'un tableau de *L'Enchanteur Alcofrisbas* (Méliès, 1903). *Le Voyage autour d'une étoile* (1906), réplique sans relief du *Voyage dans la Lune*, reprend le principe des têtes féminines apparaissant chacune dans un encadré étoilé du décor.

L'Espagnol Segundo de Chomón est engagé par Charles Pathé, entre 1905 et 1911, pour concurrencer les films à trucs de Méliès. Sa créativité et sa qualité technique en font, parmi les contrefacteurs de Méliès, le plus proche de l'original. Scénariste, réalisateur, opérateur et pionnier des trucages image par image, il fonde avec Pathé une succursale à Barcelone. Auteur, comme Méliès, d'environ cinq cents films parfois coloriés au pochoir, il pratique la prise de vue image par image dès 1905, pour *El hotel electrico*. Ses titres évoquent ceux de Méliès : *Satan s'amuse* (1907), *Cuisine magnétique* (1908), *La Table magique* (1908) ou *Les Jouets vivants* (1909). *Le Chevalier mystère* (1906) est un titre homonyme du film de Méliès datant de 1899. Ses *Voyage au centre de la Terre* et *Voyage sur Jupiter*¹⁸, tournés en 1909, tentent d'exploiter le triomphe du *Voyage dans la Lune* de Méliès. L'ouverture de *En avant la musique* (1907) est calquée sur *Le Mélomane* (1903).

¹⁸ Connu aussi sous le titre *Une excursion sur Jupiter*.