

U

Yvette Biró:

GEORGES MÉLIÈS. 1861-1938.

Discours prononcé à l'occasion de la
session commémorative du centenaire
de Georges Méliès, au cours du XVII^e
Congrès de la FIAF. Budapest, 1961.

Yvette Biró:

Georges Melies. 1861-1938.

Evoquer Melies est une tache fort passionante. Son oeuvre nous ramene au berceau du cinéma, au moment décisif où le caractère du nouvel art allait se déterminer. Non pas que le cinéma, son champ d'activités, ses attributions ne fussent déjà exactement délimités à cette époque là, mais les possibilités qu'il recelait commençaient à apparaitre. Nous savons, que plus une chose est informe, plus elle est malléable, en plus elle se prete a des transformations. Cependant il arrive un moment où toutes ces virtualités se réduisent a quelques tendances essentielles, non interchangeableables, sui generis. Nous sommes alors devant une étape décisive de l'évolution et nous entrons dans une phase d'évolution individuelle qui a ses propres lois. Or, c'est précisément cetix processus que nous pouvons observer chez Melies. La recherche des possibilités propres au cinéma, l'assimilation et l'utilisation d'éléments "étrangers", propres a d'autres arts et leur integration dans la merveilleuse technique du cinéma - voila ce que Melies a accompli. Il nous fait assister a la transformation de la matiere amorphe en un organisme vivant, même sinon très évolué.

Ainsi Melies n'est pas simplement un pionnier du septieme art, au sens que l'on prête habituellement à ce mot, ce n'est pas seulement un metteur en scene de talent parmi tant d'autres, qui nous apprend un style et un langage très personnels - c'est un inventeur, un inventeur de trésor. Je me rends compte a quel point il est étrange de parler d'inventeur, dans un art, mais pourtant, l'expression me parait juste, car ce que nous devons à Melies, ce

n'est rien de moins que la découverte du fait que le cinéma peut être un art. Son Oeuvre, les films qu'il a réalisés, attirent précisément notre attention sur les moyens spéciaux, sur les voies par lesquelles Méliès recherchait la possibilité de faire du cinéma un art.

Ce bref rapport ne veut nullement s'occuper de tous les problèmes intéressants de l'oeuvre de Georges Méliès. Il se contente d'attirer l'attention sur certains traits particulièrement caractéristiques, en ~~surpassant~~ soulevant des questions, plutôt qu'en cherchant à y répondre. Nous connaissons tous la carrière étrange mais nullement fortuite de Méliès. Ses mémoires, la monographie spirituelle et si richement documentée de Lo Duca et Maurice Bessy, les différents manuels d'histoire du cinéma, comme celui de Madoul, de Toeplitz, de Jeanne-Ford, ou l'ouvrage de Roberto Paoletta et d'Arthur Knight nous situent clairement l'importance du personnage et de l'oeuvre de Méliès. Nous connaissons toutes les difficultés qu'il avait à surmonter avant que le caricaturiste de "La Griffe" et le directeur du Théâtre Robert Houdin devint ce qu'il avait toujours voulu être depuis sa première rencontre avec le cinéma: un metteur en scène cinématographique. Metteur en scène du cinéma qui était à la fois prestidigitateur et artisan, truqueur et scénariste, décorateur et acteur, illusionniste et entrepreneur, et bien entendu, quelquefois artiste, dans un sens jusqu'alors inconnu dans le cinéma. D'ailleurs, cette apogée de sa carrière combien est de courte durée! A peine a-t-il élaboré les méthodes artistiques nouvelles du cinéma, qui passaient alors pour révolutionnaires, déjà il est dépassé, relégué à l'arrière plan. Il semble, au début, qu'il s'agit d'une éclipse,

résultat de l'inexorable concurrence de la victoire des grandes sociétés cinématographiques, comme Pathé, Gaumont, Edison, Biograph, Vitagraph, Nordisk, etc. sur le modeste artisan. Mais, il apparaît bientôt que la réalité est plus grave: les metteurs en scène de l'époque le dépassent même sur le plan artistique; ils développent le cinéma d'après ces expériences, mais de façon différente. L'oubli dans lequel Méliès est tombé vers la fin de sa vie, sa misère ne sont pas uniquement dues à la tragique méconnaissance à laquelle est exposé beaucoup d'artiste, il indiquent également la situation du cinéma de l'époque, alors sousestimé, même méprisé.

Voyons maintenant quelles voies Méliès essayait de suivre en commençant à manier la caméra. Nous savons qu'au début, ses films ne différaient guère de ceux des frères Lumières. Comme eux, il voulait surtout enregistrer les divers faits de la vie quotidienne, jusqu'à ce que ce fameux hasard - si souvent cité - ne lui vint à l'aide. Scènes de la vie quotidiennes, actualités, actualités reconstituées, films publicitaires, voire films "éducatif" - nous trouvons tout cela parmi les réalisations de Méliès. Certes, nous n'avons aucune raison de ne pas les apprécier, car les brillantes qualités techniques et la merveilleuse ingéniosité de leur réalisateur les rend originales. Mais ce n'était pas le terrain où il a pu exprimer son univers intérieur.

Le hasard, une farce de la caméra qui a valu à Méliès un don aussi merveilleux qu'inattendu, lui ouvrit des perspectives infinies. Grisé par sa découverte, Méliès l'exploite à fond: la magie, la farce diabolique, disparitions mystérieuses occupent

une place prépondérante dans ces films. Il accomplit alors un pas décisif vers la conquête d'un monde surnaturel, fantastique, poétique, le monde des contes de fées. Si le truc apparaît au début comme une simple ressource technique, il ne tardait pas à jouer le rôle de l'apprenti-orcier, dépassé par ses propres moyens, il est devenu un instrument essentiel permettant au cinéma d'aborder le monde du merveilleux, de l'imagination. C'est ainsi que la technique, l'ingéniosité l'aiguillonnent vers une voie déterminées.

La féerie /Cendrillon, Le Palais de Mille et Une Nuits, Ro y aumexxi des Fées/, la science-fiction /Voyage dans la Lune, Voyage a travers l'impossible, A la Conquête du Pôle, / les aventures absurdes des vaudevilles ou burlesques / M. le Baron a trop bien diné, Tunnel sous La Manche, Le livre magique, Le Mélomane, L'Homme a la tête de caoutchouc etc./ cherchent toutes, sciemment, à évoquer, au lieu de la réalité immédiate, un monde imaginaire, poétique, mythologique ou rêvé. En apparence, c'est là une simple question de choix du sujet. Mais en réalité, c'est tout l'avenir du cinéma qui est engagé. Alors que Lumière affirmait à juste titre que pour lui la caméra n'était qu'une curiosité technique et scientifique passagère, avec Méliès, nous arrivons à un moment où le film se détache de la simple photographie de la réalité, pour se soumettre à l'imagination créatrice, aux idées de l'homme créateur artiste, selon "les lois de la beauté".

Bien que dans une forme encore peu développée, Méliès ne n'illustre rien de moins que la possibilité, pour le cinéma d'être autre chose qu'une image mécanique, un document naturaliste! la possibilité d'être un art, exprimant le jeu poétique de l'imagination humaine.

Ce tournant est, de toute manière, fort caractéristique. Issu de la réalité, le cinéma y adhérerait si près, que de très nombreux cinéastes ne concevait simplement pas qu'il puisse être autre chose ou plus qu'une copie servile. C'est donc assez naturel que la velléité de se détacher de la réalité n'était pas au commencement exempt des exagérations. Dès lors, il ne faut pas s'étonner que, dans ces conditions, une sélection raisonnable fut impossible. Tout ce qui différait des sujets traditionnels, comme l'arrivée d'un train ou le petit déjeuner de Bébé, était admis, c'est pourquoi nous trouvons dans ces films, un tel enchevêtrement d'éléments aux valeurs les plus différentes. Tous les moyens - éléments du théâtre, de l'illusionisme, de la prestidigitation - étaient bons pour se libérer de la réalité brute, immédiate. [^]Sur, **Méliès** Méliès n'était pas le seul à se rendre compte que pour assurer l'avenir du cinéma, il faut trouver autre chose que les méthodes jusque-là en cours, et que cet "autre chose" pourrait être le ~~xxx~~ story, la présentation d'une petite histoire, mais il était le premier à exploiter le côté spectaculaire du cinéma, qu'il évoquait avec tant de richesse, avec sa magie si particulière et si complexe. La conception de Méliès suivant laquelle le cinéma doit être avant tout un spectacle est d'une importance primordiale et vraiment difficile à assez accentuer. "Je m'honore surtout d'avoir lancé le cinéma dans la voie théâtrale, qui lui a si bien réussi" - écrit dans ces Mémoires Georges Méliès lui-même. Il faut y ajouter que le terme "Théâtre" n'est pas tout à fait précise, mais nous comprenons quand même bien l'idée: le monde du spectacle, justement différent de celui du théâtre.

Mais voyons les oeuvres de plus près. Que disent les films? Ses réalisations les plus célèbres, comme "Le Voyage dans la Lune, Les quatre cents coups du Diable, La Fée Carabosse, Une locataire diabolique, M. le Baron a trop bien diné etc. sont de touchantes évocations de l'enfance du cinéma. Les trouvailles éblouissantes nous ramènent à un monde absurde et naïvement rêvé, qui nous rappellent les contes ingénus de notre première enfance. Un humour tendre et en même temps bizarre, une ingéniosité non exempte d'une certaine gaucherie, des effets inattendus, et une richesse inépuisable de sa fantaisie caractérisent ses films, une charme de la simplicité, de même que ses fées un peu fortes, poudrées de riz, enveloppées dans des draps décorées de paillettes, sont aussi gentillemant plus terrestres qu'aériennes. Mais ce qui est encore plus important, c'est le sujet hautement fantaisiste de ces films, la vivacité extraordinaire de l'action, truffés d'invraisemblances, où toutes les absurdités sont admises. Méliès est vraiment parfaitement séduit par les possibilités infinies du cinéma. Tantôt nous sommes sur un char céleste, au milieu de filles lunaires et d'étoiles vivants, tantôt c'est la Lune elle-même qui est assiégée par des savants barbus. Ailleurs c'est la sorcière des contes de fées, chevauchant sur un manche à balai qui enchante de braves et malheureux amoureux, ce sont des armoires volantes et des chaises magiques - une atmosphère sereine, transparente, candide de la poésie naïve qui nous entoure.

Mais les féeries de Méliès - aujourd'hui devenues classiques - se distinguent cependant des contes de fées ordinaires par un certain modernisme de leur conception, leur inspiration typiquement "XXe siècle". Je pense aux éléments scientifiques qui

entrent dans presque tous ses films. L'exemple de H.G.Wells et de Jules Verne ne lui ont pas seulement directement inspiré le scénario de son "Voyage dans la Lune", l'alliage du scientifique et du fantastique que ces deux auteurs ont réalisé, ont profondément influencé toute l'activité de Méliès. Il n'est pas exagéré, je crois, d'affirmer que dans ces films, la foi en les résultats de la science humaine est aussi importante que le débordement d'une imagination vive et enfantinement fraîche. C'est l'enthousiasme de Méliès envers le progrès humain. Chez lui, l'homme et la machine sont les maîtres du ciel, et de la terre, des eaux et des nuages, son savoir lui ouvre toutes les portes et lui permet de l'emporter sur les forces de la nature et de l'Enfer. J'ai dit tout à l'heure que Méliès était séduit par les possibilités infinies du cinéma. Je précise ma pensée: ce sont les possibilités infinies de l'homme, de ses capacités et de son imagination qui ont séduit Méliès et ses films. Même les plus absurdes semblent exprimer cette idée. Ses personnages évoluent dans un monde irréel, ils gagnent le pôle Nord et surmontent tous les obstacles qui se dressent sur leur chemin. Même les burlesques extrêmement comiques dégagent cette atmosphère, comme par exemple dans le charmant "Un locataire diabolique" où l'omnipotence de son héros est présentée avec la simplicité la plus naturelle.

Dans ces films, Méliès dépasse le naturalisme direct des films de son époque, leur imitation de la réalité brute. Ce n'est pas par hasard qu'il fut le premier à faire, à la place des instantanés, des longs métrages d'une conception presque

moderne. /La longueur moyenne de ces films était de 3-400 mètres, elle était d'ailleurs souvent dépassée./ Il est pourtant frappant de voir, étant données la situation et les tendances générales de la production cinématographique du début du siècle, que ces films n'apparaissent que pendant une période assez limitée comme une innovation hardie. Avec ses féeries, la transposition du spectacle théâtral au cinéma, la création de la mode des farces de foire et des oeuvres fantastiques, il se met pendant un court instant, à la tête du mouvement cinématographique. Il introduit dans le film des éléments jusque-là inconnus et qui parassaient pouvoir l'enrichir à l'infini.

Nous avons dit que le principal moteur des créations de Méliès a été le désir d'évasion vers un univers fantastique, imaginaire et fabuleux. C'est pourquoi il ne cherchait même pas à essayer de représenter à l'écran tout ce que la représentation de la vie quotidienne pouvait donner de neuf. Ainsi, tous ceux qui voyaient la grande possibilité du cinéma dans le fait de pouvoir enregistrer le mouvement réel de la vie, sont arrivés à leur chemin très loin dans leurs expériences, dans la période dont il est question. Les réalisateurs des toutes premières années comprennent déjà que le récit d'une histoire, une certaine action qui constitue un lien entre les images qui se succèdent, ajoutent grandement à l'efficacité de la représentation. Les premières "moving pictures" de Dickson, de Reynaud, d'Edmund Kuhn, voire de Lumière accusent de telles tendances. La composition style "tableau de genre", indique, de même que les méthodes empruntées au théâtres, de Méliès, dans un autre sens, la

la nécessité de raconter une histoire. Il est vrai, d'autre part, que ces cinéastes ne pouvaient concevoir cette succession d'images que comme des faits réels ou comme une série d'événements et leurs films ne dépassaient guère le niveau des actualités ou des reportages. /On comprend que ces possibilités se soient assez vite épuisées et vers 1898, les Lumières et leurs compagnons ne pouvaient guère offrir du neuf à leur public.

Il en est tout autrement en ce qui concerne les débuts du cinéma en Grande Bretagne. La célèbre école de Brighton a vite fait de comprendre les insolites avantages que pouvaient comporter cet art, du fait, précisément, de sa proximité avec la réalité. Par leurs sujets et par leurs méthodes, les oeuvres de William Paul, de Williamson, de Smith et de Collins sont d'un réalisme naturel. Partis, comme on le sait, d'actualités en plein air, les Anglais parvinrent aux actualités reconstituées, aux scènes quotidiennes, remplies d'éléments dramatiques simples, à l'adaptation des faits divers. Tout en dirigeant leur attention vers cet aspect de la vie, ils découvrent l'extrême mobilité de la représentation cinématographique; le mouvement devient l'élément dominant non seulement en ce qui concerne les événements de la vie, saisi sur le vif, mais aussi des moyens d'expression. Nous assistons à l'apparition des changements de plans, des angles de prises de vues, de montage, certain aspect du travelling, voire des constructions parallèles et même de l'ellipse.

Par rapport à ces tentatives, Méliès est sans doute légèrement en retard. Ses sujets sont à la fois plus naïfs et moins complexes. Ses "curiosités" sont plus spéciales et par conséquent, ses méthodes artistiques moins modernes et plus uniformes

de point de vue cinématographique. En effet, les éléments empruntés au théâtre ne déterminent pas seulement le genre, mais agissent également sur la forme: toute conquête du théâtre n'enrichit pas seulement le cinéma mais lui impose également un certain cadre où il peut évoluer. Cette contradiction caractérisera jusqu'au bout l'activité de Méliès. Pour que le film soit autre chose ~~que~~ qu'une chronique, des actualités ou un reportage, Méliès dut recourir aux moyens de la sélection artistique et de la stylisation. Il les puisa essentiellement dans le théâtre. Il s'agissait de présenter des intrigues, avec des pointes finales, traitant de divers événements de la vie humaine, représentés par des acteurs, employer des décors, des costumes et des masques, destinés à créer l'authenticité du milieu, des effets de lumière et tous les accessoires de la technique scénique, et enfin l'art du metteur en scène qui fond tous ces éléments en un tout harmonieux - Voilà les conquêtes adoptées par Méliès pour les utiliser dans le cinéma.

Si nous considérons cet aspect de l'activité de Méliès nous devons convenir qu'il était considérablement supérieur à ces contemporaines, car il a reconnu et première fois employé dans le cinéma l'importance d'éléments artistiques qui en font encore aujourd'hui et pour toujours une partie organique, indispensable.

C'est ainsi que, dès sa naissance, le cinéma subissait la dangereuse et séduisante attraction du théâtre. La recherche des voies artistiques, autonomes ont conduit ainsi, de façon très curieuse, à ce que nous pourrions appeler la chute originelle du cinéma, et qui, tout en ayant conféré à ses prêtres un pouvoir

dû au savoir, a eu, par la suite, de si nombreuses conséquences néfastes. Méliès a vraiment, sincèrement cherché les chemins spécifiques du cinéma. Regardons son fiche, écrit en 1902, à propos du "Voyage dans la Lune": "... Le scénario était entièrement composé pour le cinéma, exclusivement... A la projection le film défilait sans aucun sous-titre et il était compris parfaitement dans tous les pays. Ce fut réellement, par excellence, le film international... Ce fut la première grande féerie cinématographique qui détermina d'une façon définitive l'entrée du cinéma dans la voie théâtrale et spectaculaire... Ce fut le premier grand film d'imagination et de composition..." Nous voyons, la fièvre d'avoir trouvé pour son film une forme "exclusivement cinématographique" se confond toujours avec la grande découverte de "la voie théâtrale" du cinéma. Voilà des antagonismes pour lesquels ce n'est pas le personnage de Méliès qui est accusable, mais qui semble être une nécessité de l'évolution du cinéma de l'époque.

Mais je crois qu'il faut y ajouter quelque chose.

Méliès, en effet ne puise pas uniquement dans les moyens de l'art du théâtre, l'utilisation des résultats de la photographie est très importante aussi; elle marque le début d'une synthèse possible dans le cinéma. Méliès intègre donc les moyens de la photographie de façon créatrice dans l'univers du cinéma et son originalité consiste justement dans le fait qu'il cherche à rassembler dans une unité les moyens d'expression les plus divers, depuis les trucs optiques jusqu'à la maquette, des décors peints aux illusionismes, utilisation de la couleur et au mouvement expressif de l'acteur. Certes, cette multiplicité l'empêche quelquefois d'appliquer les moyens spéciaux et autonomes du cinéma, mais ce

processus d'intégration était aussi néces~~s~~saire à la formation du cinéma en tant qu'art, que la découverte des moyens spécifiques.

On pourrait choisir n'importe quel film de Méliès pour prouver cette complexité des moyens utilisés. Prenons par exemple son "Tunnel sous La Manche". De combien d'éléments hétérogènes ce film est-il constitué! les accessoires de la scène, comme décor, costume, éclairage, jeu des acteurs, puis les solutions du dessin et de la maquette, finalement le montage, une construction assez raffinée, parallèle/pour représenté les travaux des deux côtés/, la description du milieu à travers des objets caractéristiques, le fondu, des différents trucs optiques, même, un certain changement de plan est employé vers la fin, par hasard pour nous donner une oeuvre spéciale, cinématographique, en assimilant les moyens d'expression les plus divers.

Dans une interview - citée par Jeanne-Ford - Méliès déclare^y clairement que dans son art il s'est tourné* aux différents branches d'arts pour pouvoir donner originalité pour ses films. " Je fis appel à des moyens qui peuvent se répartir en six grandes classes: les trucs par arrêt, les truquages photographiques, les trucs de machinerie théâtrale, les trucs de prestidigitation, les trucs de pyrotechnie, les trucs de chimie." La définition de Méliès n'est pas toujours précise: il ne parle que des trucs, quoique il s'agit plutôt des différents moyens d'expressions empruntés des domaines les plus divers.

Comme nous l'avons dit au début, l'univers de Méliès est loin d'être aussi simple et uniforme comme on le considère souvent. Nous suelement la grande variété des genres est poignante, depuis les actualités jusqu'aux films publicitaires, depuis + pour " prendre son bien"

les contes des mille et une nuits, jusqu'aux sketches burlesques. Dans les sujets eux-mêmes on peut bien observer une certaine évolution, un enrichissement qui rend ces films vifs, pleins d'une humeur enjouée. Il est intéressant de voir tous les éléments de jeux qu'il introduit dans les féeries, dans lesquelles des phénomènes de la vie moderne apparaissent souvent et de façon inattendue parmi les épisodes. Ainsi par exemple dans le "Royaume des Fées" ou dans "Les quatre cents coups du Diable" le diable est appelé par téléphone, la voiture qui transporte des êtres étranges, mi-diaboliques-mi-naturels reçoit une panne après laquelle on la répare avec l'aide d'un parapluie etc. - Ces gags bizarres nous amènent de la vie réelle au royaume des fées puis subitement de nouveau sur la terre. L'action de ces films se base sur le mouvement et sur le spectaculaire, son humour indique déjà le burlesque classique; ces films en sont les précurseurs, bien plus que les continuateurs du spectacle théâtral. Si je parle de tout cela, c'est que souvent on ne voit dans les féeries de Méliès que sa dépendance vis-à-vis des moyens d'expression du théâtre et on n'aperçoit pas qu'elles portent, en germe, des solutions cinématographiques plus particulières.

Pour résumer le premier groupe de questions: en cherchant à déterminer l'importance de Méliès, il est impossible de ne pas toucher aux particularités du développement du cinéma, la lutte tenace de cette dixième muse, un peu tardivement éveillée, pour sa souveraineté, une souveraineté qui est si difficile à atteindre et pour laquelle le cinéma devait se réduire si souvent à un état de dépendance et de servitude. Il

serait exagéré de prétendre que Méliès ait sciemment compris tout ce processus. Mais c'est avec une admirable intuition qu'il employait des éléments où il croyait découvrir les gages de l'art: décor, costume, masque, éclairage, jeu des acteurs, mise en scène, illusionisme etc. - même si, comme cela est apparu, il devait, ce faisant, renoncer à son indépendance. Cependant, le motif le plus important est le désir de Méliès de se libérer de certains contingents encombrants et d'avoir lancé le cinéma sur la voie de la communication artistique, dépassant ainsi le rôle qui jusque-là lui était dévolu, c'est à dire la simple communication des faits. Il mit au point, en outre, les méthodes de la formation artistique à l'écran, la disposition préalable de la réalité, grâce à la matière sélectionnée, et hétérogène, tout en cherchant à réaliser une certaine unité artistique et cohérente.

Nous n'avons pas la possibilité de donner une énumération tant soit peu complète des nombreuses expériences tentées par Méliès. Nous savons qu'il se tournait avec intérêt et empressement vers presque tous les genres cinématographiques, conformément à la grande disponibilité du cinéma de l'époque qui s'orientait vers les domaines les plus différentes de la vie et de l'imagination. Il est intéressant de voir que, dans ses mémoires Méliès aborde à plusieurs reprises cette question. Il invoque les circonstances extérieures pour expliquer "l'étroitesse" des sujets à laquelle il succomba plus tard. Mais cette excuse nous paraît inutile. D'une part, ce phénomène avait des causes plus profondes, intérieures, relatives aux goûts et au individu du cinéaste, d'autre part, cette "uniformité" n'est pas un crime chez Méliès. Son évolution artistique est ainsi accompli.

Une découverte nouvelle et certaines inventions techniques avaient eu sur lui un effet libérateur, qui l'incitaient à produire toujours davantage. Il est naturel qu, plus tard cette prolixité du début ait fait place à une intensité intérieure; Méliès se limitait à un domaine plus restreint, mais aussi plus apte à déployer ses talents de particuliers.

Nous avons déjà parlé à plusieurs reprises des problèmes de la technique, ou plus exactement, des moyens d'expression, de Méliès. Cependant, ce problème soulève une question qui se rattache étroitement à toutes celles que nous venons d'analyser. Il s'agit des relations entre l'univers poétique et la technique de Méliès. On sait que son savoir technique était tout simplement admirable. Certes, ses expériences de prestidigitateur et sa pratique théâtrale lui étaient d'une grande aide pour l'introduction de ses idées nouvelles, mais il importe de comprendre que, même lorsqu'il s'agissait d'application d'idées déjà connues, ce n'était pas une simple transposition mécanique. Méliès avait formé, de tous ces éléments, des moyens propres au cinéma, avec une validité qui dépasse même ses résultats artistiques. La forme des films de Méliès, quoique balbutiante, quoique manquant de cohésion, créa néanmoins les fondements du langage cinématographique, puisque Méliès a inventé presque toutes les règles, toutes les formules et toutes les "signes de ponctuation" du cinéma. L'énumération des moyens créés par sa riche ingéniosité, serait, à elle seule, fastidieuse. Jusqu'à présent, nous n'avons parlé que des ces trucs de transformation, de substitution, de disparition. Mais ce phénomène était à l'origine de procédés

cinématographiques tels que le fondu et le fondu enchaîné, de l'accélééré et du ralenti, procédés aujourd'hui peu usités, mais néanmoins très expressifs. C'est à juste titre que Sadoul écrit qu'les trucs, employés par Méliès sont devenus les éléments fondamentals de la technique du cinéma. Mais chez lui ces trucs sont beaucoup plus pour eux-mêmes, pour épater le spectateur, que pour ~~être~~^{devenir} des moyens d'expression. Il invente les syllabes du langage de l'avenir, mais n'est pas encore capable d'en formuler les mots. Autrement dit, les découvertes de Méliès, ses différents truquages ont, de loin, une importance plus grande que celle qui lui-même leur attribuait. Méliès ignorait quel trésor il avait entre les mains, il ne savait pas qu'avec l'aide de ses inventions on pourrait aussi "parler" à l'écran, bien qu'il les considérait simplement comme des gags ou des jeux fantastiques. Pour appuyer cette thèse, Paoletta cite un magnifique exemple. Il rappelle que dans son film "Le Christ marchant sur les eaux", Méliès emploie le fondu enchaîné pour évoquer le miracle, le Christ, surgissant des ondes. Mais, quelques années plus tard, ce truquage magique devint un élément sémantique du langage cinématographique et n'avait plus rien à voir avec l'idée illusionniste de Méliès; il était tout simplement destiné à illustrer la fuite du temps. Ainsi, un truc de la caméra peut devenir un élément fondamental du langage cinématographique pour exprimer, par exemple, le passage du temps.

Bien que dans une forme simple, Méliès employait aussi le montage, pour la réalisation de la construction parallèle et pour les changements de scènes. Il comprit tout

le parti que l'on pouvait tirer du tournage simultané avec deux caméras, quoi qu'il fut incapable d'exploiter cette idée à fond. Il fut le premier à employer l'éclairage artificiel dans son atelier /des 1897, en adaptant à l'écran certains chansons de chanteur Paulus/ et cela lui donne l'idée d'une synchronisation possible de l'image et du son. Il comprend aussi que le jeu de l'acteur cinématographique diffère radicalement du jeu théâtral, c'est pourquoi il a recours à des artistes amateurs, plutôt que professionnels. Il fut le premier à avoir réalisé des films en couleurs, en coloriant ses bandes après coup, en se donnant énormément de peine. La maquette, le masque, la surimpression, le travelling, l'exposition double et multiple - c'est à lui que nous devons l'application de tous ces procédés à l'écran. C'est pourquoi il avait entièrement raison de protester contre l'allégation selon laquelle sa seule originalité résidait dans l'application, au cinéma, des trucs de prestidigitateur. En réalité, c'est avec une synthèse de grande envergure, en alliant avec beaucoup d'ingéniosité les moyens du théâtre, de la prestidigitateur et de la photographie que Méliès créa son monde cinématographique.

De même que l'imagination de Méliès, sa fantaisie était pleine de contradiction, de même son langage cinématographique est fort complexe. Son caractère hétérogène témoigne de la multiplicité des talents de Méliès. Ses idées, ses trucs, ses découvertes techniques ont jeté la base du langage cinématographique, dont il a formulé certaines lois fondamentales; il a déterminé les méthodes auto-

nomes du récit cinématographique, mais, quant à son propre oeuvre, Méliès n'était pas capable de dépasser un certain degré relativement peu évolué. Il était incapable de briser - de point de vue de forme - l'univers fermé du théâtre. Malgré le caractère mouvementé du déroulement des actions, malgré les fréquents changements de scène, Méliès reste toujours attaché au théâtre. Son ingéniosité se réduit à la composition vive de l'action, mais l'image lui-même et la succession des images ne révèlent plus cette vivacité, ne donne pas une impression de mobilité propre au cinéma. Il ne connaît pas les ressources qu'offre le changement de distance - c'est la raison pour laquelle il fut nommé : monsieur de l'orchestre - ni les effets dramatiques que l'on peut tirer des déplacements de caméra, des différents angles de prises de vue, les effets du clair-obscur etc. Et pourtant, il serait injuste d'affirmer que Méliès n'a rien fait d'autre que du théâtre filmé. Même si c'est de façon ~~très~~ incohérente, nous trouvons, dans ses oeuvres d'innombrables éléments qui ont aidé le cinéma à devenir un art indépendant. D'autre part, l'assimilation des moyens étrangers, théâtraux et autres, était indispensable pour que, par ce détour, le film puisse gagner son univers actif et particulier.

Dans leur ouvrage consacré à Méliès Lo Duca et Maurice Bessy relate une petite anecdote. Un beau jour Apollinaire est allé visiter Méliès dans son studio de

Montreuil-sous-Bois. Après avoir assisté à son travail et en faisant la connaissance des réalisations du cinéaste, le poète s'est écrié: "Nous faisons à peu près le même métier: nous enchantons la vulgaire matière." Je crois qu'il serait difficile de donner une définition plus concise de l'importance de Méliès. Il fut vraiment le premier à comprendre que le cinéma, tout comme les autres arts, doit transfigurer la réalité. Telle était la tâche à laquelle il s'était attelé, avec ingéniosité et candeur. Enchanter la vulgaire matière à l'aide du cinéma. Alors que les metteurs en scène de son époque se contentaient d'enregistrer le mouvement de la vie, Méliès, lui est allé plus loin, il voulait former, façonner la réalité brute pour l'écran. Ainsi c'est lui qui sut donner pour la première fois à une invention mécanique l'éclat de la fantaisie, de la poésie et de l'art. Nous n'avons aucune raison de témoigner de l'incompréhension à l'égard de ses méthodes, sous-estimer sa magie, bâtie uniquement sur le fantastique, même si aujourd'hui on a besoin de méthodes plus complexes, plus raffinées et plus modernes pour que la vulgaire matière devienne de l'art.

Discours prononcé à l'occasion de la session
commémorative du centenaire de Georges Méliès
au cours du XVII^e Congrès de la FIAF à Budapest, 1961.