

LES DOSSIERS DE LA CINEMATHEQUE

10

Georges Méliès

PROPOS SUR LES VUES ANIMÉES



LES DOSSIERS DE LA CINEMATHEQUE

10

Georges Méliès

PROPOS SUR LES VUES ANIMÉES

Manufacture de Films pour Cinématographes
MARQUE
DÉPOSÉE

G. MÉLIÈS, FABRICANT B^{te}
13, Passage de l'Opéra

SPECIALITÉ DE VUES A TRANSFORMATIONS, TRUCS, FÉERIES, APOTHÉOSES SCÈNES ARTISTIQUES
SCÈNES FANTASTIQUES SUJETS COMIQUES, SCÈNES DE GUERRE, ACTUALITÉS FANTAISIES, ILLUSIONS ETC



MAGASINS & LABORATOIRES: 13, Passage de l'Opéra, 1^{er} ARRnd
ATELIERS de POSE, 74^{ème} Bou^{levard} de l'Hôtel-de-Ville, MONTREUIL, 12^{ème} ARRnd
SUCURSALE, NEW-YORK, 204 East 38th Street, GANTON MÉLIÈS, GENERAL MANAGER

AGENCE:
LONDRES, THE CH URBAN TRADING C^o L^{td} 46, Rupert Street, Piccadilly
BARCELONE, O. RICHEUX, Calle Tallers, 70. 4. 2

ÉTOILE 50^{ME}
à 25 Marques: LÉSSOUS
EN RELIEF

Le Reproduction
de nos Glanches
est rigoureusement
INTERDITE

Développement
des Négatifs & Positifs
A FACON
Prix Modérés



responsable de la publication: Pierre Véronneau

Nous tenons à remercier

Mme Madeleine Malthête-Méliès
MM André Gaudreault
Jacques Malthête

qui nous ont accordé leur appui le plus entier dans la préparation de ce dossier, que ce soit au choix des textes, à l'iconographie ou aux notes de présentation.

Nous tenons aussi à rendre hommage aux historiens, aux éditeurs et aux revues qui ont, depuis 1907, publiés des textes de Méliès. Ce travail prolonge le leur.

Cette publication a bénéficié de l'aide du **Conseil des Arts du Canada**

ISBN 2-89207-023-6

Copyright: **La Cinémathèque québécoise** 1982

Dépôt légal: **Bibliothèque nationale du Québec**, quatrième trimestre 1982



LA CINÉMATHÈQUE
QUÉBÉCOISE

MUSÉE DU CINÉMA

335, BOUL. DE MAISONNEUVE EST, MONTREAL, QUEBEC H2X 1K1, CANADA.

TEL. (514) 842-9763 CABLE: CINEMATEK

Présentation

“J’ai pendant douze années fourni une somme de travail considérable et je ne crains pas que qui que ce soit me prenne pour un exploiteur qui vit tranquillement les deux mains dans ses poches. Je ne suis pas en société. Je suis indépendant.”

Georges Méliès¹

Méliès magicien, Méliès scénariste, Méliès comique, Méliès accessoiriste, Méliès mystificateur, Méliès monteur, Méliès mage, Méliès réalisateur, Méliès diabolique, Méliès comédien, Méliès illusionniste, Méliès exploitant... Bref, Méliès homme-orchestre. Vraisemblablement le premier cinéaste à avoir réalisé, au moins métaphoriquement, un film “autobiographique” : *L’Homme-orchestre* (1900)². De tous les cinéastes des premiers temps du cinéma, Méliès est sans contredit celui qui exerce, encore aujourd’hui, la plus grande fascination. Cette fascination est due, bien sûr, à une foule de petites (et grandes) choses : de la précision quasi maniaque de ses décors rococo à la mesure de ses monstres marins d’une naïveté charmante. Mais la constante de ses films, l’élément proprement visuel qui ne manque de frapper, même le spectateur contemporain, c’est une donnée proprement cinématographique : le **mouvement**. Dans un film de Méliès tout tourne, virevolte, “grouille, gribouille et grenouille” ! Du mouvement qui amène le spectateur dans toutes les directions et qui ne manque pas de le griser.

Au vu des nombreux films à nous être restés (plus de cent cinquante), on se demande comment Méliès a fait pour ne pas mourir prématurément d’une syncope. Il devait se sentir particulièrement dans son élément à l’intérieur d’un domaine dont l’appareil de base, le cinématographe, était destiné à capter et enregistrer, justement, le **mouvement**. Méliès a d’ailleurs très clairement fait état de sa profession de foi “kinésique” : “J’ai toujours tenu à créer le mouvement par le scénario, mes scènes vont toujours en rebondissant de façon à ce que le rythme soit de plus en plus rapide³.”

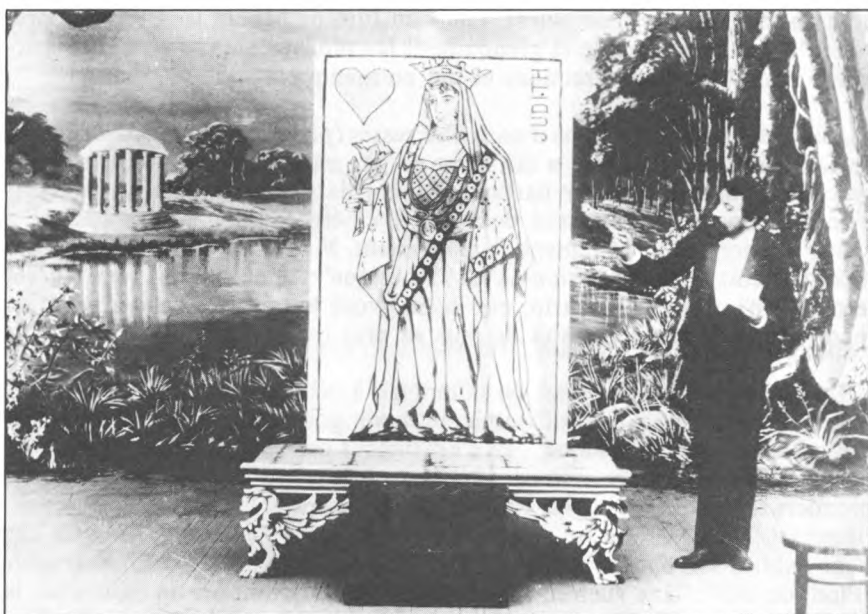
Le présent **Dossier** se veut un hommage à celui qui se faisait une gloire d’être reconnu (mais pas suffisamment à son goût) comme le “créateur du spectacle cinématographique”. Et c’est surtout par le biais de ses écrits, plus que de ses films, qu’il revivra ici. Méliès est fort probablement le cinéaste des premiers temps qui ait le plus écrit sur ce que l’on a convenu d’appeler le septième art. Dès 1906, on lui demanda d’écrire un long article sur sa pratique pour publication dans l’*Annuaire général et international de la Photographie* (Plon) de 1907 : “Les vues cinématographiques”, qui mérite de figurer ici, **in extenso**, même s’il est relativement connu. Méliès y présente, de manière parfois très détaillée, les principales contingences auxquelles doit faire face le cinéaste de ce début du siècle et y révèle des aspects particulièrement contraignants que l’on ne soupçonne pas toujours.

¹ Lettre publiée dans *L’Industriel forain*, probablement en mars 1909. Citée par Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, tome II, Paris, Denoël, 1973, p. 489. Lettre non reprise dans ce **Dossier**.

² Dont voici la description : “Un homme se multiplie par sept et chaque double joue un instrument de musique de manière à former un orchestre.” (*Analyse catalographique* (voir note 4), p. 85).

³ Interview par Henri Langlois, *La Cinématographie française*, novembre 1935. Cité par Georges Sadoul, *Georges Méliès*, Paris, Seghers, 1961, p. 131. Non repris dans ce **Dossier**.

Cette publication d'une part importante des écrits de Méliès s'inscrit dans la lignée des efforts soutenus qui sont entrepris depuis quelques années et dont l'objectif est de ré-examiner de fond en comble la place que devrait tenir, dans l'histoire du cinéma, la première période qui s'étend jusqu'à 1915. Plusieurs historiens se sont en effet donné comme tâche, récemment, de ré-évaluer dans son entier cette période de formation qui a parfois été négligée par leurs homologues de la génération précédente. C'est la raison pour laquelle nous assistons aujourd'hui à une série de manifestations et de publications⁴ qui veulent faire découvrir les aspects les plus originaux de cette période, parfois trop rapidement oubliée, de l'histoire du cinéma. Il est par ailleurs évident que l'oeuvre de Méliès mérite une attention toute particulière, ne serait-ce qu'en vertu de son caractère unique. En effet, l'histoire de la production de Méliès nous fournit un exemple un peu à part des méthodes de production cinématographique de l'époque; il est deux caractéristiques fondamentales (et dont les implications esthétiques sont inépuisables) de ce cinéma. Ces deux caractéristiques, qui font de Méliès un cas à part, sont le résultat de son refus systématique, sur deux chapitres différents, de ce qu'il considérait comme des compromis: **l'apport de capitaux**⁵ et **le tournage en décors naturels**⁶. En effet, Méliès n'acceptait pas que sa production soit dépendante de qui que ce soit autre que lui-même et refusait ce qu'il considérait comme une facilité indigne d'un artiste: le tournage en extérieurs. Pour qu'une scène vaille la peine d'être tournée, il fallait qu'elle soit "composée" (et par lui, qui plus est!): décors construits et peints, personnages costumés, "mise-en-scène", truquages complexes, etc.



LES CARTES ANIMÉES (1905)

⁴ Ainsi, en ce qui concerne Méliès, le remarquable outil de travail qu'est **l'Essai de reconstitution du catalogue de la Star-Film** suivi d'une **Analyse catalographique des films de Georges Méliès recensés en France**, publié en 1981 par le Centre National de la Cinématographie (Bois d'Arcy) et le colloque "Méliès ou la naissance du spectacle cinématographique" qui s'est tenu à Cerisy-la-Salle (France) en août 1981.

⁵ Ce qui a permis à Méliès de toujours demeurer indépendant, sauf à la toute fin de sa carrière où il a produit quelques films pour Pathé.

⁶ Sauf à de très rares exceptions.

Ces deux caractéristiques, qui faisaient de lui un véritable **artisan**, lui ont d'abord fait connaître la gloire et ont, plus tard, provoqué sa chute. Et c'est pourtant un petit entrepreneur indépendant comme lui qui a été amené à présider le fameux Congrès International de la Cinématographie, en février 1909. Congrès qui, on le sait, a d'abord eu comme résultat de sonner irrémédiablement le glas de cette forme artisanale du cinéma des premiers temps dont Méliès était pourtant le principal représentant et d'amener progressivement l'ère du cinéma industriel produit avec les capitaux des grands financiers. Pas étonnant qu'on parle de cette importante manifestation comme du "Congrès des dupes"⁷ dont Méliès lui-même dit qu'il fut un "four brillant"⁸.

Méliès était par ailleurs tout à fait conscient des deux paramètres les plus caractéristiques de son oeuvre. Le texte en exergue à cette préface et celui qui suit en font foi:

"En ce qui me concerne, ne croyez pas que je me considère rabaisé en m'entendant traiter dédaigneusement d'**artiste**, car si, vous, **commerçant** (et rien d'autre, donc incapable de produire des **vues de composition**), vous n'aviez pas des artistes pour les faire, je me demande ce que vous pourriez vendre!⁹..."

On retrouve de semblables considérations à quelques reprises à la surface du discours de celui qui se targuait d'avoir créé le spectacle cinématographique **avant** que les grandes industries ne développent "à coups de grands capitaux" l'industrie du film.

Ce **Dossier**, qui présente quelques-uns des principaux articles publiés par Méliès¹⁰, des extraits de sa correspondance de même qu'une série de "scénarios" rassemblés par Jacques Malthête (arrière-petit-fils de Méliès), saura intéresser tous ceux et celles qui, de près ou de loin, ont un intérêt marqué envers le cinéma, dès qu'ils auront compris qu'au-delà de leur valeur historique, ces textes soulèvent des questions qui, *mutatis mutandis*, sont encore tout à fait actuelles.

Méliès y aborde en effet toute une série de questions (sur le film publicitaire, les problèmes de financement, l'aspect artistique du cinéma etc.) qui restent, aujourd'hui encore, au coeur des problèmes auxquels tout cinéaste se trouve confronté.

André Gaudreault
Département des littératures
Université Laval

octobre 1982.

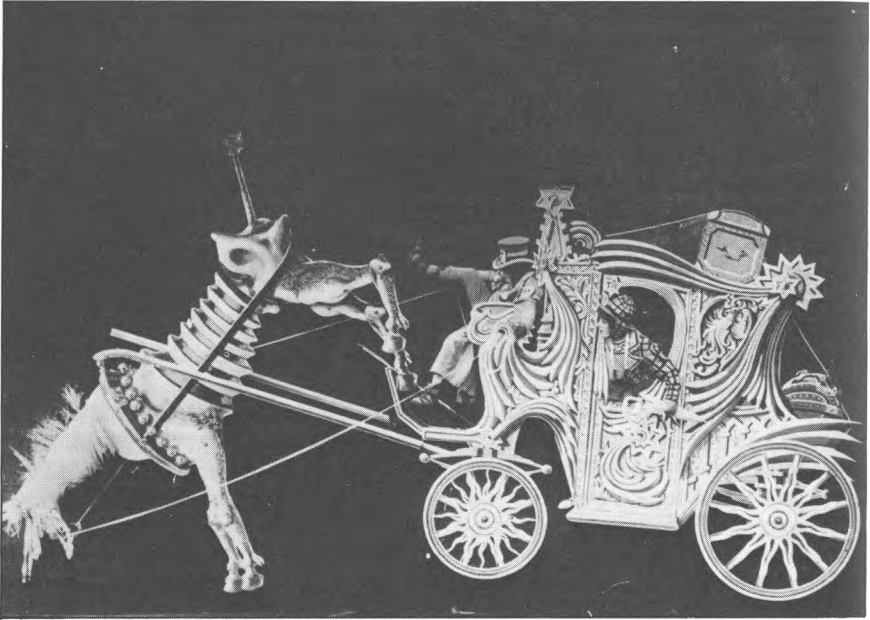


⁷ Georges Sadoul, **Histoire générale du cinéma**.

⁸ Ici même "En marge de l'histoire du cinématographe", p. 28

⁹ Georges Méliès, **Mes Mémoires**, publié dans le **Georges Méliès** mag de Maurice Bessy et Lo Duca, Paris, Prisma, 1945. C'est nous qui soulignons. Texte non repris dans ce **Dossier**.

¹⁰ Dont plusieurs n'avaient encore jamais été ré-édités depuis leur première parution.



LES 400 FARCES DU DIABLE (1906)

Avertissement

“Les articles sont innombrables. Il faut les lire avec la plus extrême prudence, bien qu’ils aient été rédigés par Méliès lui même.”¹

“L’imagination de Méliès l’emportait parfois sur sa mémoire.”²

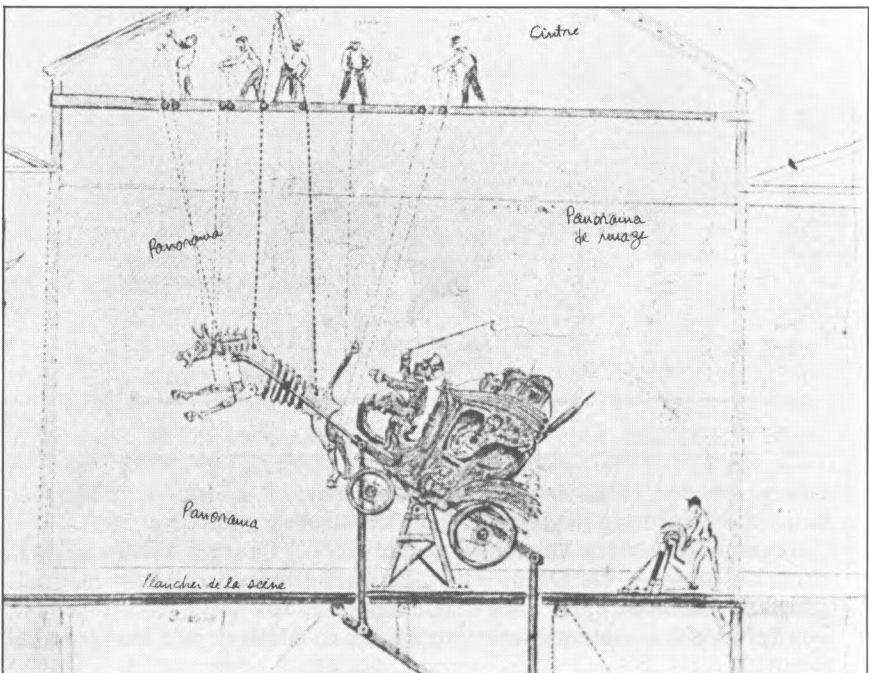
Certes!

Mais il n’est peut-être pas inintéressant de connaître l’opinion de Méliès sur son oeuvre, de préciser l’image qu’il voulait donner de lui-même et de sa carrière cinématographique.

Nous avons réuni ici quelques-uns de ses textes les plus significatifs.

¹ J. Deslandes, *Le Boulevard du Cinéma à l’Époque de Georges Méliès* (Ed. du Cerf, Paris, 1963), p. 103. Un choix de textes de Méliès est indiqué.

² G. Sadoul, *Histoire Générale du Cinéma*, T. 2 (Denoël, Paris, 1978), p. 207.



Les vues cinématographiques

Les Vues Cinématographiques, causerie par Geo. Méliès. (Annuaire Général et International de la Photographie, Librairie Plon, Paris, 1907, pp. 363-392)

ou les avatars d'un texte qui illustrent l'indispensable retour aux sources.

A lire la table des matières de cet **Annuaire** de 1907, le cinéma est encore quasiment absent d'un ouvrage destiné aux photographes professionnels et amateurs. Le texte de Méliès se trouve dans la rubrique **variétés**. 22 ans plus tard Méliès republiera, ou plutôt laissera republier **Les Vues Cinématographiques** (par l'intermédiaire de M. Noverre, si l'on en croit l'introduction de **La Revue du Cinéma**)¹, avec quelques retouches, à première vue sans importance².

(G. Sadoul a reproduit **in extenso** le texte de 1907 dans son **Georges Méliès** (op. cit. pp. 87-112) sans respecter les mots soulignés par Méliès — ce qui peut avoir son importance — et en commettant quelques erreurs³).

¹ **La Revue du Cinéma** (op. cit.), pp. 21-31 (ou 133-143). Il s'agit d'un numéro presque entièrement consacré à Méliès, qui fut vendu au Gala-Méliès, salle Pleyel à Paris, le 16 décembre 1929.

² Ne sont repris — cela, par contre, peut avoir quelque signification — que: **Les Sujets Composés** (début modifié), **Les Vues dites à Transformation** (début modifié, allusion à Roger Aubry supprimée), **L'Atelier de Pose**, **Composition et Préparation des Scènes** (quelques modifications à la fin), **Les Décors** (quelques modifications de style), **Les Acteurs et la Figuration** et **Les Trucs** (deux paragraphes supprimés à la fin; dans le dernier paragraphe: **aujourd'hui** supprimé).

³ Entre autres:

Annuaire p. 365, l. 28: ... pour permettre à la photographie de s'impressionner **sur la bande**. **Cet obturateur se referme aussitôt jusqu'à l'arrêt** (supprimé par Sadoul) suivant (Sadoul invente le **déroulement** de la pellicule.

p. 373 Sadoul ne reprend pas le sous-titre **L'Atelier de Pose**.

p. 376, l. 4 ... si **dix** (Sadoul: **deux**) personnes différentes.

p. 384, l. 10 ... cent cinquante à **deux cents** (supprimé par Sadoul) figurants.

p. 386, l. 10 ... jusqu'à dix personnages **semblables** (supprimé par Sadoul).

p. 389, l. 10 ... puis fait répéter partiellement **les diverses parties de l'action, l'action principale d'abord, puis** (supprimé par Sadoul) les épisodes accessoires.

Je me propose, dans cette causerie avec le lecteur, d'exposer du mieux qu'il me sera possible les mille et une difficultés que doivent surmonter les professionnels pour produire les sujets artistiques, amusants, étranges, ou simplement naturels, qui font en ce moment la vogue phénoménale du cinématographe dans toutes les parties du monde.

Des volumes seraient nécessaires aux plus anciens professionnels, dont je suis, pour consigner, sans rien omettre, tout ce qu'ils ont appris au jour le jour durant de nombreuses années de pratique continue, et la place dont je dispose est malheureusement fort restreinte.

Aussi mon intention est-elle d'envisager principalement le côté ignoré de la confection des vues cinématographiques et notamment les difficultés, insoupçonnées du public, et rencontrées à chaque pas dans l'exécution d'oeuvres qui semblent toutes simples et toutes naturelles.

Maintes fois, j'ai entendu dans les salles d'exhibition les réflexions les plus saugrenues, qui prouvaient, à n'en pas douter, qu'une bonne partie des spectateurs étaient à cent lieues de se figurer la somme de travail représentée par les vues qu'ils voyaient

défiler. Certains, ne comprenant rien à la manière dont "cela peut se faire", concluent simplement et naïvement en disant: C'est des trucs! Ou bien: Ils doivent prendre cela dans les théâtres! et, satisfaits de leur explication, ils terminent par: C'est égal, c'est bien fait tout de même!

Evidemment, il ne faut pas réfléchir une minute pour émettre semblable opinion: l'absence de jour dans les théâtres, l'impossibilité d'éclairer convenablement au magnésium d'une façon régulière et continue la scène et les décors; la mimique théâtrale, ainsi qu'on le verra plus loin; la longueur très limitée des pellicules, sont autant de causes qui rendent impossible ou à peu près la prise d'une vue dans ces conditions. La peinture des décors de théâtre, elle-même, fait, en cinématographie, un piteux et déplorable effet, comme je l'expliquerai au chapitre concernant la décoration. D'autres ne cherchent même pas à se rendre compte et s'en soucient fort peu.

Mais il est une catégorie de spectateurs qui ne seraient pas fâchés, au contraire, d'avoir quelques renseignements pour satisfaire leur curiosité, bien légitime d'ailleurs, et naturelle chez des gens intelligents, qui cherchent toujours à savoir la raison de ce qu'ils voient.

C'est cette catégorie de spectateurs, la plus nombreuse certainement, que je vais essayer de contenter.

Disons d'abord quelques mots de l'appareil cinématographique.

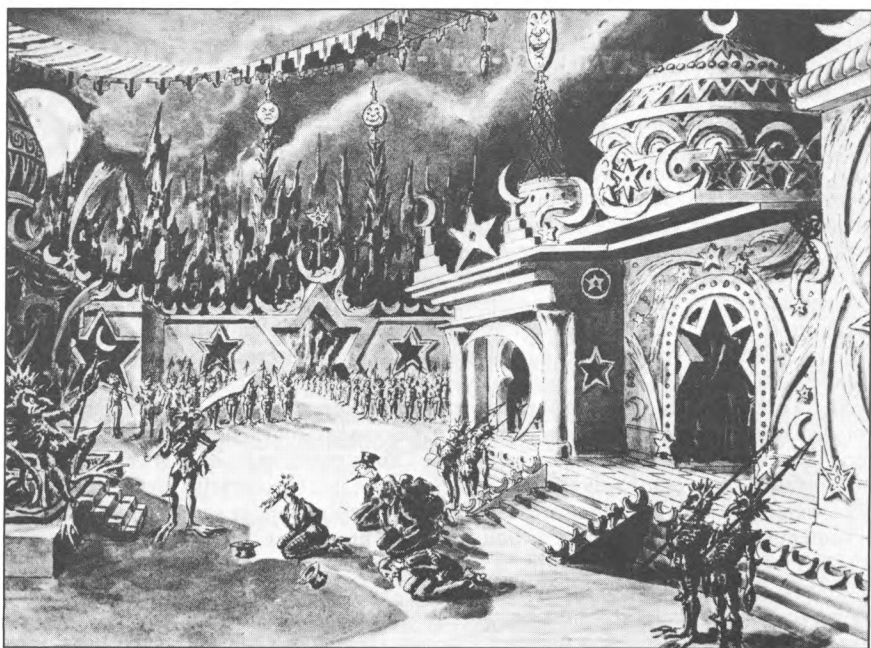
Le cinématographe. — Le principe du cinématographe est connu de tout le monde aujourd'hui; aussi n'est-il pas nécessaire de le décrire en détail. Il me suffira de rappeler que l'appareil est construit de façon à photographier des objets ou des personnages en mouvement, en fixant sur une pellicule qui se déroule derrière un objectif les diverses phases du mouvement, dans une série d'images successives prises à des intervalles extrêmement courts. En général, les images sont prises à une vitesse de 12, 16, 18 à la seconde, suivant les cas, c'est-à-dire suivant la vitesse qui anime l'objet à photographier. L'appareil se manœuvre à l'aide d'une manivelle; on la tourne plus ou moins vite pour obtenir plus ou moins d'images à la seconde. S'il s'agit d'objets presque immobiles, une petite vitesse est suffisante. S'il s'agit, au contraire, d'objets, de personnages ou d'animaux traversant le tableau à une grande vitesse, il est nécessaire de tourner plus vite et de prendre un plus grand nombre d'images, pour éviter les *traînées* et le *flou* qui se produiraient inmanquablement sur la photographie: si l'objet traversant le tableau est très près de l'appareil, il faut encore tourner plus vite. Tout cela est une question de pratique. La pellicule sensible, qui est enfermée dans une boîte hermétiquement close placée en haut de l'appareil, se déroule à l'aide d'un mécanisme spécial et vient passer derrière une petite fenêtre rectangulaire placée en arrière de l'objectif. Elle ne se déroule pas d'une façon continue mais par saccades successives. Elle s'arrête et se remet en marche de 12 à 18 fois par seconde, suivant la vitesse imprimée à la manivelle. A chaque arrêt la pellicule s'est déplacée de haut en bas d'une hauteur de deux centimètres; et dès qu'elle est arrêtée, un obturateur s'ouvre automatiquement pour permettre à la photographie de s'impressionner sur la bande. Cet obturateur se referme aussitôt, jusqu'à l'arrêt suivant de la pellicule. Il s'ensuit une série de photographies de deux centimètres de haut sur deux centimètres et demi de large, d'un bout à l'autre de la bande pelliculaire qui, aussitôt impressionnée, s'enroule automatiquement dans une deuxième boîte également fermée hermétiquement aux rayons du jour. Si nous regardons, après le développement, les images obtenues, nous verrons qu'un geste quelconque, celui d'un personnage levant le bras, par exemple, est représenté par cinq ou six images différentes dans lesquelles le bras en question occupera des positions de plus en plus élevées; le mouvement est décomposé et reproduit dans ses phases successives. Si la pellicule défilait d'une façon continue, sans arrêt, et sans obturateur servant à masquer ses mouvements de descente, on obtiendrait une *traînée* à la place occupée par le bras en mouvement au lieu d'une série d'images nettes. Quant à l'arrêt de la pellicule et à sa remise en marche, cette fonction est obtenue, suivant les appareils, soit par une came, soit par une croix de Malte, soit par des griffes animées d'un mouvement de va-et-vient vertical et horizontal, lesquelles saisissent et entraînent la pellicule par les perforations régulières dont ses bords sont garnis d'un bout à l'autre. Il est inutile d'entrer ici dans le détail des mécanismes des divers appareils usités. Quelle que soit la manière dont est produit l'entraînement de la pellicule, et le système pour en obtenir l'arrêt, le principe reste le même: prendre, à des intervalles très rapprochées et réguliers, un nombre déterminé de photographies successives de l'objet en mouvement.

Je m'abstiendrai de toute description technique du cinématographe en lui-même, car il existe déjà d'innombrables ouvrages donnant tous les renseignements né-

cessaires, et mon but est d'étudier non le cinématographe, mais bien les vues cinématographiques.

Les différents genres de vues cinématographiques. — Il existe quatre grandes catégories de vues cinématographiques, ou, du moins, toutes les vues peuvent se rattacher à l'une de ces catégories. Il y a les vues dites de *plein air*, les vues *scientifiques*, les *sujets composés*, et les vues dites à *transformations*. J'établis, à dessein, cette classification dans l'ordre même où se sont succédées les vues de cinématographe depuis les premières exhibitions. Au début, les vues étaient exclusivement des sujets pris sur nature; plus tard, le cinématographe fut employé comme appareil scientifique, pour devenir enfin un appareil théâtral. Dès le début, le succès fut énorme; succès de curiosité pour l'apparition de la photographie animée; mais, lorsque le cinématographe fut mis au service de l'art théâtral, le succès se transforma en triomphe. Depuis, la vogue du merveilleux instrument n'a fait qu'augmenter chaque jour dans des proportions qui tiennent du prodige.

Les vues de plein air. — Ceux qui se sont occupés de cinématographie ont tous commencé par faire du plein air; tous aussi, quelle que soit la branche spéciale à laquelle ils se sont consacrés, ont continué à en faire, à l'occasion. Ces vues consistent à reproduire en cinématographe les scènes de la vie usuelle: vues prises dans les rues, sur les places publiques, sur mer, au bord des rivières, en bateau, en chemin de fer; vues panoramiques, cérémonies, défilés, cortèges, etc., etc. C'est, en somme, le remplacement de la *photographie documentaire*, prise autrefois par tous les appareils photographiques portatifs, par la *photographie documentaire animée*. Les opérateurs, après avoir pris au début des sujets fort simples, qui étonnaient seulement par la nouveauté du *mouvement* dans des épreuves photographiques que l'on avait toujours vues figées dans l'immobilité, sont arrivés aujourd'hui, en voyageant dans toutes les parties du monde, à nous donner des spectacles fort intéressants, en nous montrant, sans nous déranger, des contrées que nous n'aurions probablement jamais vues, avec leurs costumes, leurs animaux, leurs rues, leur population, leurs moeurs; tout cela rendu avec une fidélité... photographique. Les paysages des Indes, du Canada, d'Algérie, de Chine, de Russie; les chutes d'eau, les pays couverts de neige et leurs sports; les régions brumeuses ou ensoleillées, tout a été cinématographié, pour le régal des yeux des gens qui n'aiment pas à se déranger. Les opérateurs qui se sont spécialisés dans cette branche sont innombrables par la raison qu'elle est la plus facile. Avoir un excellent instrument, être bon opérateur photographe, savoir choisir ses points de vue, n'avoir pas peur de se déplacer et de remuer ciel et terre pour obtenir les autorisations souvent nécessaires, telles sont les seules qualités requises dans cette branche d'industrie. C'est déjà beaucoup, incontestablement, mais nous verrons plus loin que tout ceci n'est que l'enfance de l'art. Tout photographe peut prendre des vues sur nature, mais tout le monde ne peut faire des scènes composées.



LE VOYAGE DANS LA LUNE (1902) — croquis

Les vues scientifiques. — Bientôt, après l'apparition de la photographie animée, certains eurent l'idée d'employer le cinématographe pour fixer sur la pellicule des études anatomiques du mouvement chez l'homme et chez les animaux. M. Marey, qui avait déjà réussi, avant l'invention du cinématographe proprement dit, à photographier, en décomposant le mouvement à l'aide d'un appareil photographique à plusieurs objectifs se déclenchant successivement, le vol d'un oiseau et le galop d'un cheval, avait, le premier, obtenu un résultat fort extraordinaire. Aujourd'hui, grâce au cinématographe, l'appareil automatique par excellence, ceci n'est plus qu'un jeu à la portée de tous. D'autres ont adjoint le microscope au cinématographe, et nous ont donné des agissements, fort curieux à la projection, du travail des infiniment petits; d'autres enfin se sont servis du cinématographe pour enregistrer et reproduire, devant un public spécial d'étudiants, des opérations chirurgicales exécutées par un maître, ou pour mettre sous les yeux des leçons de choses, travail du verre, organes de machines à vapeur ou électriques en mouvement, travail de la poterie, industries diverses de toutes sortes. Cette branche spéciale de la cinématographie pourrait, à la rigueur, entrer dans la catégorie des vues dites de plein air, puisque l'opérateur se borne, là, comme dans les premières, à cinématographier ce qui se passe devant lui, sauf toutefois pour les études microscopiques, qui demandent des appareils et des connaissances spéciales. Mais enfin il était nécessaire de ne pas passer sous silence cette spécialité du cinématographe.

Les sujets composés. — Nous arrivons maintenant aux sujets composés, ou scènes de genre. Dans cette catégorie peuvent se placer tous les sujets, quels qu'ils soient, où l'action est préparée comme au théâtre, et jouée par des acteurs devant l'appareil. Les variétés, dans ce genre de vues, sont innombrables, depuis les scènes comiques, bouffes, burlesques, jusqu'aux plus sombres drames, en passant par les comédies, les paysanneries, les vues dites à poursuites, les clowneries, les acrobaties; les numéros de danses gracieuses, artistiques ou excentriques; les ballets, les opéras, les pièces de théâtre, les vues religieuses, les sujets scabreux, les poses plastiques, les scènes de guerre, les actualités; les reproductions des faits divers, des accidents, des catastrophes; les crimes, les attentats, etc., que sais-je encore? Là, le domaine du cinématographe ne connaît plus de bornes, et tout ce que l'imagination peut lui fournir de sujets est bon pour lui, et il s'en empare. C'est surtout cette branche et la suivante qui ont rendu le cinématographe immortel, parce que les sujets dus à l'imagination sont variés à l'infini et inépuisables.

Les vues dites à transformations. — J'arrive enfin à la quatrième catégorie des vues cinématographiques. Celle-ci a été dénommée par les exhibiteurs "vues à transformations"; mais je trouve l'appellation impropre. Il me sera permis, je pense, puisque j'ai créé moi-même cette branche spéciale, de dire ici que mon opinion est que le nom de *vues fantastiques* serait beaucoup plus exact. Car, si un certain nombre de ces vues comportent, en effet, des changements, des métamorphoses, des *transformations*, il y a aussi un grand nombre d'entre elles où il n'existe aucune transformation, mais bien des trucs, de la machinerie théâtrale, de la mise en scène, des illusions d'optique, et toute une série de procédés dont l'ensemble ne peut porter un autre nom que celui de "truquage", nom peu académique mais qui n'a pas son équivalent dans le langage choisi. Quoi qu'il en soit, le domaine de cette catégorie est de beaucoup le plus étendu, car il englobe tout, depuis les vues de plein air (non préparées ou truquées, quoique prises sur nature) jusqu'aux compositions théâtrales les plus importantes, en passant par toutes les illusions que peuvent produire la prestidigitation, l'optique, les truquages photographiques, la décoration et la machinerie de théâtre, les jeux de lumière, les effets fondants (*dissolving views*, comme les ont nommés les Anglais), et tout l'arsenal des compositions fantaisistes abracadabrantes à rendre fou les plus intrépides. Sans aucune intention de rabaisser les deux premières catégories, je vais maintenant parler exclusivement des deux dernières, par la raison bien simple que je serai là entièrement dans mon élément et que je pourrai, par conséquent, en dissertar en toute connaissance de cause. Depuis le jour, et cela remonte à dix ans, ou d'innombrables éditeurs de vues cinématographiques se sont jetés sur la confection des vues de plein air et sur celles des sujets comiques, excellents, bons ou mauvais, j'ai laissé de côté les sujets simples et j'ai créé la spécialité des sujets intéressants par leur difficulté d'exécution, auxquels je me suis exclusivement consacré; c'est ce qui m'a valu, du reste, la visite de M. Roger Aubry, qui m'a demandé d'exposer, pour les lecteurs de cet *Annuaire*, la genèse et les procédés des vues cinématographiques artistiques. Je le ferai avec un plaisir d'autant plus grand que j'aime passionnément l'art extrêmement intéressant auquel je me suis entièrement consacré; il offre une telle variété de recherches, exige une si grande quantité de travaux de tous genres, et réclame une attention si soutenue, que je n'hésite pas, de bonne foi, à le proclamer le plus attrayant et le plus intéressant des arts, car il les utilise à peu près tous. Art dramatique, dessin, peinture, sculpture, architecture, mécanique, travaux manuels de toutes sortes, tout est employé à doses égales dans cet extraordinaire profession; et la surprise de ceux qui, par hasard, ont pu assister à une partie de nos travaux me cause toujours un amusement et un plaisir extrêmes.

La même phrase revient invariablement sur leurs lèvres: "Vraiment, c'est extraordinaire! Je ne me serais jamais figuré qu'il fallût tant de place, tant de matériel, et que cela demandât autant de travail pour faire ces vues-là! — Je ne me rendais aucun compte de la manière dont cela pouvait se faire." — Hélas! ils n'en savent pas davantage après; car il faut avoir mis, comme on dit, la main à la pâte, et pendant bien longtemps, pour connaître à fond les innombrables difficultés à surmonter dans un métier qui consiste à réaliser tout, même ce qui semble impossible, et à donner l'apparence de la réalité aux rêves les plus chimériques, aux inventions les plus invraisemblables de l'imagination. Enfin, il n'y a pas à dire, il faut absolument *réaliser l'impossible*, puisqu'on le photographie, et qu'on le fait voir!!!

Pour le genre spécial qui nous occupe, il a fallu créer un atelier disposé *ad hoc*. En deux mots, c'est la réunion de l'atelier photographique (dans des proportions géantes) à la scène de théâtre. La construction est en fer vitrée; à un bout se trouve la cabine de l'appareil et l'opérateur, tandis qu'à l'autre extrémité se trouve un plancher construit exactement comme celui d'une scène de théâtre, divisé comme lui en trappes, trappillons et costières. Bien entendu, de chaque côté de la scène se trouvent des coulisses, avec magasins de décors, et, derrière, des loges pour les artistes et pour la figuration. La scène comporte un dessous avec le jeu de trappes et tampons nécessaires pour faire apparaître ou disparaître les divinités infernales dans les féeries; des fausses rues par où s'effondrent les fermes dans les changements à vue, et un gril placé au-dessus avec les tambours et treuils nécessaires aux manoeuvres nécessitant de la force (personnages ou chars volants, vols obliques pour les anges, les fées ou les nageuses, etc., etc.). Des tambours spéciaux servent à la manoeuvre des toiles panoramiques; des projecteurs électriques servent à éclairer et à mettre en vigueur les apparitions. En résumé, c'est, en petit, une image assez fidèle du théâtre de féerie. La scène a environ dix mètres de large, plus trois mètres de coulisses à la cour et au jardin. La longueur de l'ensemble, de l'avant-scène à l'appareil, est de dix-sept mètres. Au dehors, des hangars de fer pour la construction des accessoires en menuiserie, praticables, etc., et une série de magasins pour les matériaux de construction, les accessoires et les costumes.

Éclairage par le jour et lumière artificielle. — Le plafond de l'atelier est en partie vitré avec des verres dépolis, et en partie avec du verre ordinaire. En été, lorsque le soleil frappe sur les décors à travers les vitres, l'effet serait désastreux, les ombres des fers de la toiture marquant violemment sur les toiles du fond. Aussi, un jeu de volets mobiles actionnés par des fils, permettant de les ouvrir et de les fermer simultanément en un clin d'oeil, vient parer à cet inconvénient. Les châssis de ces volets sont garnis de toile à décalquer (servant aux architectes pour dessiner leurs plans); ce qui, lorsqu'ils sont fermés, donne une lumière tamisée, semblable à celle des verres dépolis. La régularité de la lumière est fort difficile à obtenir pendant l'exécution d'une scène qui dure quelques fois quatre heures consécutives et plus, pour un sujet qui, à la projection, durera de deux à quatre minutes. C'est alors que, par les temps nuageux, où les maudits cumulus noirs se font un plaisir de passer constamment sur le soleil, ami du photographe, l'exaspération ne tarde pas à se manifester chez celui qui dirige opérateurs, aides, machinistes, acteurs et figurants. Il faut une patience à toute épreuve; tantôt attendre que le jour veuille bien revenir, tantôt fermer les volets s'il y a trop de lumière ou les rouvrir s'il n'y en a pas assez, et tout cela sans perdre de vue les mille détails du travail en cours. Si je ne suis pas fou à l'heure actuelle, je ne le deviendrai sans doute jamais, car les ciels moutonneux, nuageux ou brumeux ont mis ma patience à une rude épreuve... et m'ont causé, dans ma carrière, d'innombrables ratés, accompagnés de frais énormes, car, tout tableau recommencé ou impossible à jouer par suite du mauvais temps, alors que les acteurs se sont dérangés, double, triple ou quadruple son prix de revient, suivant qu'on le recommence deux, trois ou quatre jours de suite. J'ai vu des scènes jouées huit jours de suite, entre autres le ballet de *Faust* qui dure deux minutes et demi et a coûté 3,200 francs. Il y avait de quoi devenir enragé.

Aussi, après bien des tâtonnements, et quoique la chose eût été déclarée souvent impossible, ai-je réussi tout dernièrement avec une installation électrique spéciale, composée de herses, traînées et portants, comme dans les théâtres, à organiser un éclairage artificiel qui donne absolument le résultat de la lumière du jour, et qui me mettra enfin, à l'avenir, à l'abri des rudes épreuves du passé. Dieu soit loué! Je ne deviendrai pas fou... du moins par la faute des nuages... La lumière diffuse est obtenue à l'aide d'un très grand nombre de lampes à arc et de tubes à vapeur de mercure convenablement combinés. Cette lumière artificielle s'emploie concurremment avec le jour, et varie à volonté d'intensité suivant les besoins.

Composition et préparation des scènes. — La composition d'une scène, d'une pièce, d'un drame, féerie, comédie ou scène artistique demande naturellement l'établissement d'un scénario tiré de l'imagination; puis la recherche des effets qui porteront sur le public; l'établissement des croquis et maquettes des décors et costumes; l'invention du clou principal, sans lequel aucune vue n'a chance de succès. Lorsqu'il s'agit d'illusions

ou de féeries, l'invention, la combinaison, les croquis des trucs et l'étude préalable de leur construction demandent un soin tout spécial. La mise en scène est également préparée à l'avance, ainsi que les mouvements de figuration et le placement du personnel. C'est un travail absolument analogue à la préparation d'une pièce au théâtre; avec la différence que l'auteur doit savoir tout combiner lui-même sur le papier, et être, par conséquent, auteur, metteur en scène, dessinateur et souvent acteur, s'il veut obtenir un tout qui se tienne. L'inventeur de la scène doit la diriger lui-même, car il est absolument impossible de la réussir, si dix personnes différentes s'en mêlent. Il faut avant tout bien savoir ce qu'on veut et mâcher à tous les rôles qu'ils auront à tenir. Il ne faut pas perdre de vue que l'on ne répétera pas trois mois comme dans un théâtre, mais un quart d'heure au plus. Si l'on perd du temps, le jour baisse... et adieu la photographie. Tout doit être prévu, même et surtout les écueils à éviter en cours d'exécution; et, dans les scènes machinées, il y en a beaucoup.

Les décors. — Les décors sont exécutés d'après la maquette adoptée; ils sont construits en menuiserie et toile dans un atelier appartenant à l'atelier de pose, et peints à la colle, comme la décoration théâtrale; seulement la peinture est exclusivement exécutée en grisaille, en passant par toute la gamme des gris intermédiaires entre le noir pur et le blanc pur. Cela les fait ressembler à des décorations funèbres d'un très étrange effet pour celui qui les voit pour la première fois. Les décors en couleur viennent horriblement mal. Le bleu devient blanc, les rouges et les jaunes deviennent noirs, ainsi que les verts; il s'ensuit une destruction complète de l'effet. Il est donc nécessaire que les décors soient peints comme les *fonds* des photographes. La peinture en est extrêmement soignée, à l'encontre du décor théâtral. Le fini, l'exactitude de la perspective, le trompe-l'oeil habilement exécuté et reliant la peinture à des objets réels comme dans les panoramas, tout est nécessaire pour donner l'apparence de la vérité à des choses entièrement factices et que l'appareil photographiera avec une précision absolue. Tout ce qui est mal fait sera reproduit fidèlement dans l'appareil; donc, il faut ouvrir l'oeil et exécuter tout avec un soin méticuleux. Je ne connais que cela. Dans les questions matérielles, le cinématographe doit faire mieux que le théâtre, et ne pas accepter le conventionnel.

Les accessoires. — Les accessoires sont fabriqués en bois, toile, carton, pâtisserie, carton moulé, en terre modelée; ou empruntés aux objets usuels; mais, si l'on veut obtenir un bon résultat photographique, le mieux est de n'employer, même pour les chaises, cheminées, tables, tapis, meubles, candélabres, pendules, etc., que des objets fabriqués spécialement, et peints également dans diverses tonalités de gris, gradués avec soin, suivant la nature de l'objet. Les films ou pellicules cinématographiques importantes étant souvent colorisées à la main avant de les projeter, il serait impossible de colorier des objets réels photographiés, lesquels, s'ils sont en bronze, en acajou, en étoffes rouges, jaunes ou vertes, viendraient d'un noir intense, sans transparence par conséquent, et sur lequel il serait impossible de donner le ton réel translucide nécessaire à la projection. Voilà une des choses que le public ignore en général, et il ne se doute certainement pas du temps et du soin que prend la confection de tous ces accessoires qui lui semblent tout bonnement des objets naturels.

Les costumes. — Par la même raison, la plupart des costumes doivent être fabriqués spécialement dans des tonalités qui viennent bien en photographie et susceptibles de recevoir plus tard le coloris. D'où nécessité d'avoir à sa disposition un énorme magasin de costumes de tous genres, de toutes les époques, de toutes les nationalités et de toutes les conditions, avec leurs accessoires; sans compter l'armée des chapeaux, perruques, armes, bijoux, depuis les grands seigneurs jusqu'aux plus ignobles voyous; le magasin de costumes, quelque grand qu'il soit, est toujours insuffisant. Avec dix mille costumes de répertoire courant, il n'est pas rare que l'on soit obligé d'avoir recours de temps en temps à la location chez les costumiers de théâtre pour compléter des *pelotons* lorsque de nombreux costumes semblables sont nécessaires — principalement dans les défilés ou cortèges à nombreuse figuration. Naturellement, des costumiers et ouvrières pour les réparations et l'entretien sont nécessaires; il en est de même pour la lingerie et les maillots, ainsi que pour les chaussures et l'équipement.

Les acteurs et la figuration. — Contrairement à ce que l'on croit généralement, il est très difficile de trouver de bons artistes pour le cinématographe. Tel acteur, excellent au théâtre, étoile même, ne vaut absolument rien dans une scène cinématographique. Souvent même des mimes de profession y sont mauvais, parce qu'ils jouent la pantomime avec des principes conventionnels, de même que les mimes de ballet ont un jeu spécial qui se reconnaît immédiatement. Ces artistes, très supérieurs dans leur spécialité, sont déconcertés dès qu'ils touchent au cinématographe. Cela vient de ce que la mimique cinématographique exige toute une étude et des qualités spéciales. Là, plus de public auquel l'acteur s'adresse, soit verbalement, soit en mimant. Seul l'appareil est spectateur, et rien n'est plus mauvais que de le regarder et de s'occuper de lui lorsqu'on joue, ce qui arrive invariablement, les premières fois, aux acteurs habitués à

la scène et non au cinématographe. Il faut que l'acteur se figure qu'il doit se faire comprendre, tout en étant muet, par des sourds qui le regardent. Il faut que son jeu soit sobre, très expressif; peu gestes, mais des gestes très nets et très clairs. Des jeux de physionomie parfaits, des attitudes très justes sont indispensables. J'ai vu de nombreuses scènes jouées par des acteurs connus; ils n'étaient pas bons, parce que le principal élément de leur succès, la parole, leur faisait défaut dans le cinématographe. Habitué à bien dire, ils n'emploient le geste que comme accessoire de la parole au théâtre, tandis que dans le cinématographe la parole n'est rien, le geste est tout. Quelques-uns, cependant, on fait de bonnes scènes, entre autres Galipaux. Pourquoi? Parce qu'il est habitué au monomime dans ses monologues, et qu'il est doué d'une physionomie des plus expressives. Celui-là sait se faire comprendre sans parler, et son geste, même volontairement outré, ce qui est nécessaire en pantomime et surtout en pantomime photographiée, est toujours de la plus grande justesse. Le geste très juste d'un acteur, lorsqu'il accompagne sa parole, n'est plus compréhensible du tout quand il mime. Si vous dites: "J'ai soif" au théâtre, vous ne porterez pas votre pouce avec la main fermée à la bouche pour simuler une bouteille. C'est parfaitement inutile, puisque tout le monde a entendu que vous avez soif. Mais, en pantomime, vous serez évidemment obligé de faire ce geste.

C'est pourtant bien simple, n'est-ce pas? Eh bien neuf fois sur dix, cela ne viendra pas à quiconque n'a pas l'habitude de mimer. Rien ne s'improvise, tout s'apprend. Il y a lieu aussi de tenir compte de ce que rend l'appareil. Les personnages se trouvant, dans une photographie, plaqués les uns sur les autres, il faut faire la plus grande attention pour détacher toujours en avant les personnages principaux, et modérer l'ardeur des personnages secondaires, toujours portés à gesticuler mal à propos. Ceci a pour effet de produire en photographie un méli-mélo de gens qui remuent. Le public ne sait plus lequel regarder et on ne comprend plus rien à l'action. Les phases doivent être successives, et non simultanées. D'où nécessité pour les acteurs d'être attentifs et de ne jouer qu'à tour de rôle, au moment précis où leur concours devient nécessaire. Encore une chose que j'ai eu souvent bien du mal à faire comprendre aux artistes, toujours portés à se mettre en évidence et à se faire remarquer, au grand détriment de l'action et de l'ensemble; généralement, ils ont trop de bonne volonté. Et que de gants il faut prendre pour modérer cette trop grande bonne volonté sans la froisser cependant! Tout étrange que cela paraisse, chacun des artistes de la troupe assez nombreuse que j'emploie a été choisi parmi vingt ou trente que j'ai essayés successivement sans en obtenir ce qu'il fallait, quoique tous fussent de très bons artistes dans les théâtres de Paris dont ils font partie.

Tous n'ont pas les qualités nécessaires et la bonne volonté ne remplace pas ces qualités, malheureusement. Ceux qui ont de l'étoffe s'y mettent vite; les autres, jamais. Chez les artistes femmes surtout, celles qui miment bien sont rares. Beaucoup sont jolies, intelligentes, belles femmes, portant bien le costume ou la toilette; mais, quand il faut leur faire mimer une scène quelque peu difficile, hélas! trois fois hélas! Qui n'a pas vu *les suées* que prend alors celui qui met en scène, n'a rien vu. Je me hâte d'ajouter que, fort heureusement, il en est qui font exception et qui jouent très gracieusement et très intelligemment. Conclusion: former une bonne troupe cinématographique est chose longue et difficile. Seuls, ceux qui n'ont aucun souci de l'art se contentent des premiers venus pour bâcler une scène confuse et sans intérêt.

Les dépenses. — Les dépenses occasionnées par les vues cinématographiques sont très variables et dépendent essentiellement du sujet exécuté. La pellicule cinématographique vaut aujourd'hui environ 0 fr. 50 le mètre pour les négatifs, et autant pour les positifs. Il s'ensuit que, comme matière première, une bande de 20 mètres revient à 10 francs pour le négatif et 10 francs pour le positif; soit 20 francs pour le tout, si on ne tire qu'une épreuve. Ceci n'est rien, bien entendu. S'il s'agit d'aller prendre un sujet aux Indes, en Amérique ou autre part, ce sont surtout les frais de voyage qui augmentent considérablement la valeur du sujet terminé. S'il s'agit de sujets composés, la valeur des 20 mètres peut varier à l'infini, suivant les frais occasionnés par l'obtention du négatif. Certains joueront des scènes à quatre ou cinq personnages avec des artistes de second ordre et exécutées simplement dans la rue, dans un jardin, sur une route, dans une ferme, etc., etc. En ce cas, le prix de revient sera peu important. D'autres, au contraire emploieront un personnel nombreux, comportant des artistes touchant des cachets élevés, et utiliseront des décors, accessoires et costumes coûteux; et, dans ce cas, les dépenses deviennent formidables. À titre de simple renseignement, une grande pièce historique ou féérique, un opéra, peuvent comporter de trente à quarante tableaux, demandant deux mois et demi à trois mois pour leur préparation, exigeant vingt à trente séances de pose, avec un personnel de vingt à trente artistes, cent cinquante à deux cents figurants, une vingtaine de machinistes, des danseuses, habilleuses, habilleuses, coiffeurs, costumiers, etc. Certains tableaux, surtout ceux comportant des trucs, peuvent être recommencés plusieurs fois avant réussite parfaite. Bref, la pièce

une fois terminée, va chercher 12, 15 et même 18 à 20,000 francs de dépenses de toutes sortes, pour une longueur totale de 400 mètres de pellicule, donnant une projection d'une durée totale de vingt-deux à vingt-trois minutes. Le public qui paye son fauteuil 0 fr. 50 ou un franc est loin de se douter de ce détail qui a son importance. C'est aussi la raison pour laquelle le prix des pellicules cinématographiques imprimées varie nécessairement d'une façon énorme, suivant les éditeurs et leur genre de travail. On ignore généralement aussi que les cachets payés aux bons artistes sont tellement importants que la plupart d'entre eux gagnent plus, chaque mois, dans les maisons qui les emploient pour les poses cinématographiques que dans les théâtres auxquels ils sont attachés. C'est un nouveau et excellent débouché pour les artistes, à qui le cinématographe a apporté une sérieuse aubaine et un supplément de salaire fort apprécié.

Les trucs. — Il est impossible dans cette causerie, déjà longue, d'expliquer en détail l'exécution des trucs cinématographiques; il faudrait pour cela un ouvrage spécial; et encore la pratique seule pourrait bien faire comprendre le détail des procédés employés, lesquels comportent des difficultés inouïes. Je puis, sans forfanterie, puisque tous les professionnels veulent bien le reconnaître, dire ici que c'est moi-même qui ai successivement trouvé tous les procédés dits "mystérieux" du cinématographe. Tous les éditeurs de vues composées ont suivi plus ou moins la voie tracée, et l'un d'eux, le chef de la plus grande maison cinématographique du monde (au point de vue de la grande production à bon marché), m'a dit à moi-même: "C'est grâce à vous que le cinéma a pu se maintenir et devenir un succès sans précédent. En appliquant au théâtre, c'est-à-dire à des sujets variables à l'infini, la photographie animée, vous l'avez empêché de tomber, ce qui serait rapidement arrivé avec les sujets de plein air, qui fatalement se ressemblent et auraient vite fatigué le public." J'avoue sans fausse honte que cette gloire, si gloire il y a, est celle de toutes qui me rend le plus heureux. Veut-on savoir comment me vint la première idée d'appliquer le truc au cinématographe? Bien simplement, ma foi. Un blocage de l'appareil dont je me servais au début (appareil rudimentaire, dans lequel la pellicule se déchirait ou s'accrochait souvent et refusait d'avancer) produisit un effet inattendu, un jour que je photographiais prosaïquement la place de l'Opéra: une minute fut nécessaire pour débloquer la pellicule et remettre l'appareil en marche. Pendant cette minute, les passants, omnibus, voitures, avaient changé de place, bien entendu. En projetant la bande, ressoudée au point où s'était produite la rupture, je vis subitement un omnibus Madeleine-Bastille changé en corbillard et des hommes changés en femmes. Le truc par substitution, dit *truc à arrêt*, était trouvé, et deux jours après j'exécutais les premières métamorphoses d'hommes en femmes, et les premières disparitions subites qui eurent, au début, un si grand succès. C'est grâce à ce truc fort simple que j'exécutai les premières féeries: *le Manoir du Diable, le Diable au couvent, Cendrillon*, etc., etc. Un truc en amène un autre; devant le succès du nouveau genre, je m'ingéniai à trouver des procédés nouveaux, et j'imaginai successivement les changements de décors fondus, obtenus par un dispositif spécial de l'appareil photographique; les apparitions, disparitions, métamorphoses obtenues par superposition sur fonds noirs, ou parties noires réservées dans les décors, puis les superpositions sur fonds blancs déjà impressionnés (ce que tous déclaraient impossible avant de l'avoir vu) et qui s'obtiennent à l'aide d'un subterfuge dont je ne puis parler, les imitateurs n'en ayant pas encore pénétré le secret complet. Puis vinrent les trucs de têtes coupées, de dédoublements de personnages, de scènes jouées par un seul personnage qui, en se dédoublant, finit par représenter à lui tout seul jusqu'à dix personnages semblables, jouant la comédie les uns avec les autres. Enfin, en employant mes connaissances spéciales des illusions que vingt-cinq ans de pratique au théâtre **Robert-Houdin** m'ont données, j'introduisis dans le cinématographe les trucs de machinerie, de mécanique, d'optique, de prestidigitation, etc., etc. Avec tous ces procédés mêlés les uns aux autres et employés avec compétence, je n'hésite pas à dire qu'en cinématographie, il est aujourd'hui possible de réaliser les choses les plus impossibles et les plus invraisemblables.

Je terminerai en disant qu'à mon grand regret, les trucs les plus simples sont ceux qui font le plus d'effet, et que ceux obtenus par superpositions, de beaucoup les plus difficiles, ne sont guère appréciés que par ceux qui en comprennent la difficulté. Les vues, entre autres, jouées par un seul personnage, et dans lesquelles la pellicule est exposée successivement jusqu'à dix fois consécutives dans l'appareil à enregistrer, sont d'une difficulté telle que cela devient un véritable casse-tête chinois. L'acteur, jouant dix fois des scènes différentes, doit se rappeler exactement à chaque seconde, pendant que la pellicule défile, de ce qu'il a fait au même moment pendant les passes précédentes, et l'endroit exact où il se trouvait sur la scène. C'est à cette seule condition que le jeu de dix artistes (qui ne font qu'un) peut concorder exactement, d'une part; et, d'autre part, si à l'une des passes l'acteur fait un geste malencontreux, où son bras passe devant un personnage photographié à la passe précédente, il s'en suit des transparences et du *flou* qui *débinent* le truc. On se rend compte dès lors de la difficulté et de la rage qui vous prend lorsque, après trois ou quatre heures de travail et

d'attention soutenus, un trou qui se déchire dans la bande à la septième ou huitième superposition vous oblige à abandonner la pellicule commencée et à tout refaire, aucun repérage n'étant plus possible sur une bande comportant un trou déchiré, et où l'image est encore latente et ne peut être développée qu'une fois la dixième et dernière superposition enregistrée.

Ceci est peut-être un peu de "l'hébreu" pour les non initiés; mais je répète que des explications détaillées nous mèneraient trop loin.

Quoi qu'il en soit, c'est le *truc* intelligemment appliqué qui permet aujourd'hui de rendre le surnaturel, l'imaginaire, l'impossible même, visibles, et de réaliser des tableaux vraiment artistiques qui sont un véritable régal pour ceux qui savent comprendre que toutes les branches de l'art concourent à leur exécution.

Difficultés et inconvénients. — En outre des obstacles cités plus haut, c'est-à-dire des difficultés inhérentes à l'exécution de ces sortes de scènes, il en est d'autres qui viennent encore gêner le cinématographe: ce sont les variations de lumière, les nuages passant sur le soleil, les accidents d'appareil, le blocage de la bande, la déchirure d'une pellicule trop mince, le manque de sensibilité de l'émulsion, les taches ou pointillés qui se trouvent sur certaines pellicules après développement et qui les rendent inutilisables, les trous imperceptibles à l'oeil se transformant en pierres de taille sur la projection agrandie. Aussi éprouve-t-on un soulagement lorsqu'on constate, après développement, que le cliché est parfait. Jamais personne, parmi les profanes, ne saura la dose de patience, de persévérance et de volonté nécessaires à la réussite; et je ne puis m'empêcher de sourire quand j'entends dire: "Comment se fait-il que ces vues coûtent si cher?" Moi, je ne le sais que trop; mais comment le faire comprendre à celui qui ne sait pas comment ce travail s'exécute et qui ne prise dans une vue qu'une chose: le bon marché!

Prise de la vue. L'opérateur. — Il va sans dire que l'opérateur pour ce genre spécial doit être très exercé et très au courant d'une foule de petites ficelles du métier. Une vue difficile comme exécution ne peut être prise par un débutant. Il fera invariablement rater les trucs les plus habilement exécutés s'il oublie la moindre des choses en tournant sa manivelle. Une erreur d'un tour, l'oubli d'un numéro en comptant à haute voix tandis qu'il prend la vue, un rien, une seconde de distraction fait tout manquer. Il faut un homme calme, attentif, réfléchi, capable de résister à tous les agacements et à l'énervement. Or, l'agacement et l'énervement sont presque inévitables lorsqu'on est aux prises avec d'innombrables difficultés et des surprises désagréables presque continues. Ces quelques observations feront comprendre pourquoi la prise des vues fantastiques, dépendant à la fois du metteur en scène, des machinistes, des acteurs et de l'opérateur qui prend la vue, est si difficile. C'est l'entente parfaite, l'attention de tous, la coopération exacte qui est peu commode à obtenir, tandis que, d'autre part, on lutte contre des difficultés matérielles de toutes sortes.

Cela suffira à expliquer pourquoi, après s'être jetés sur le genre nouveau, la plupart des photographes y ont renoncé. Il faut être autre chose qu'un simple opérateur pour tout cela; et, si les cinématographistes sont innombrables, ceux qui ont réussi à faire autre chose que les autres se comptent et sont bien peu nombreux: à peine un par nation, et encore, puisque tous les pays du monde sont tributaires des fabricants français pour les vues artistiques.

Les répétitions et l'exécution. — Un mot maintenant de l'exécution proprement dite du sujet. Lorsqu'un tableau est au point, les décors terminés avec leurs praticables, accessoires, trucs, s'ils en comportent, les costumes du tableau sont préparés dans les loges des artistes, lesquels sont convoqués pour le lendemain. Ainsi qu'au théâtre, ils arrivent avec ponctualité, ce qui est indispensable, le soleil n'attendant pas. Après explication succincte du personnage qu'ils ont à représenter, les costumes leur sont distribués; ils s'habillent, se maquillent, bref, préparent leur personnage comme au théâtre. Mais, là encore, ils n'échappent pas à la loi qui régit la peinture des décors, dans lesquels le blanc et le noir sont seuls employés. Ici, plus de rouge sur les joues, ni sur les lèvres, sous peine d'obtenir des têtes de nègres. Le maquillage se fait exclusivement au blanc et au noir. C'est encore un art spécial qui demande un certain apprentissage, car il y a une juste mesure à observer pour obtenir des types caractérisés mais non ridicules.

Les artistes, pressés par les régisseurs, descendent en scène. Là, le metteur en scène, généralement l'auteur, explique d'abord verbalement l'ensemble de la scène à jouer, puis fait répéter partiellement les diverses parties de l'action; l'action principale d'abord, puis les épisodes accessoires. Il dirige la marche, le placement des figurants, et est obligé de jouer à chacun son personnage pour bien lui indiquer ses gestes, ses entrées, ses sorties, la place qu'il doit occuper en scène. Il apporte la plus grande at-

tention à bien détacher ses groupes pour que la pantomime ne soit pas confuse, et que le spectateur suive toujours de lui-même et sans fatigue la continuité de l'action principale interprétée par les personnages manquants. Tout cela demande une très grande habitude, une précision concise et absolue dans les explications, et nécessite le concours d'artistes et comparses intelligents, comprenant du premier coup ce qu'on leur demande.

Il ne faut pas oublier que le soleil impitoyable tourne, et que si tout n'est pas su, réglé et prêt à photographier à temps, l'heure propice où le jour se présente bien de face sera passée, et il faudra remettre au lendemain; double dépense, par conséquent. Tout bien réglé, on passe à la répétition générale; si quelque chose cloche, on rectifie et l'on recommence. Enfin, tout est prêt. Les acteurs jouent la scène et parlent comme au théâtre, ce qui les entraîne à plus de vérité dans leur jeu. L'opérateur fait fonctionner l'appareil et tout ce qui se passe s'enregistre régulièrement. Si l'on joue un deuxième tableau, changement de décor dès que le premier est terminé, fuite générale du personnel dans les loges pour changer de costumes; tout le monde revient en scène.

Le même travail de *débrouillage*, d'explication, de répétition recommence, et le deuxième tableau est joué et photographié. Je laisse à penser s'il faut se presser tout en n'oubliant rien; car, excepté en été, les heures de jour favorable sont courtes et il ne faut pas perdre une seconde. Un tableau compliqué nécessite quelquefois deux et trois jours de poses consécutives. Il n'est pas rare que huit et neuf heures soient employées pour exécuter un tableau qui durera deux minutes à la projection; cela se produit surtout dans les scènes à transformations et à superpositions; d'où leur prix élevé.

Développement et tirage. — J'ai dit, en commençant, que je n'avais pas l'intention d'entrer dans de longs détails au point de vue de la cuisine technique du cinématographe.

Ceci devient de la photographie pure et simple. Il me suffira de dire, pour les non initiés, que les bandes impressionnées se développent de deux façons, suivant les maisons: soit sur des cadres, autour desquels la pellicule est enroulée, gélatine en dehors; soit sur des tambours ou cylindres, sur lesquels on la place en spirale, de la même façon. Dans le premier cas, les cadres sont glissés dans des cuves de révélateur à rainures, où ils séjournent le temps nécessaire au développement. Celui qui surveille le travail les retire de temps en temps et examine le tout par transparence, comme pour les plaques ordinaires. Si l'on développe sur des tambours, ils sont placés dans des cuves demi-cylindriques, dans lesquelles ils tournent sur leur axe. La rotation est produite soit par une manivelle à main, exactement comme pour les cylindres à torréfier le café chez les épiciers, soit par un moteur électrique, ce qui permet à un seul homme de surveiller le développement simultané de plusieurs tambours.

Le lavage, le fixage se font en transportant les cadres ou rouleaux d'une cuve dans une autre, contenant l'eau et l'hyposulfite. Enfin, le lavage final se fait, pour les cadres, en les laissant plonger dans l'eau courante comme pour les plaques ordinaires, et, pour les tambours, en les faisant tourner rapidement, dans l'eau sans cesse renouvelée. Le lavage par rotation est beaucoup plus énergique et plus rapide, ce qui est avantageux pour la fabrication. Enfin, les pellicules sont étendues sur de très gros cylindres de 1m50 de diamètre qui tournent électriquement, à une grande vitesse. En une heure environ, les pellicules sont séchées.

Quant au tirage des épreuves, il se fait en faisant passer une pellicule sensible vierge appliquée, gélatine contre gélatine, sur un cliché pelliculaire. Les deux pellicules passent ensemble dans un appareil identique à celui qui a servi à prendre la vue, mais où l'objectif est remplacé par une fenêtre carrée devant laquelle est placée une lumière artificielle. La lumière imprime l'image exactement comme on imprime les positifs sur verre des plaques à projection.

Le cinématographe est devenu une industrie colossale, employant aujourd'hui, dans les différentes parties du monde, plus de quatre-vingt mille personnes. C'est à n'y pas croire, c'est cependant la vérité, et son succès ne fait que s'affirmer de jour en jour. Pourquoi? Parce que, dans tous les pays, le spectacle intéressant est un attrait irrésistible, et parce que, dans cet ordre d'idées, le cinématographe a permis de donner des spectacles superbes, dans les pays dépourvus de théâtre ou de distractions quelconques, et à un prix très abordable, puisque l'*impresario*, une fois propriétaire de la pièce qu'il a achetée, n'a pas de frais d'artistes à payer journallement.

Ah! s'il pouvait en être ainsi pour les directeurs de théâtre!!! Mais voilà, seuls les artistes photographiés et jouant imperturbablement et sans défaillance dans les vues cinématographiques sont d'aussi bonne composition. Ils ne peuvent pas être inégaux, bons un jour et mauvais l'autre; s'ils ont bien joué à *la première*, ils sont excellents à perpétuité. Quel avantage!!!

Témoignage

Histoire du Cinématographe de G. Michel Coissac
(Éditions du "Cinéopse", Librairie Gauthier-Villars et Cie, Paris, 1925).

pp. 192-193. Témoignage de Méliès sur sa première rencontre avec le Cinématographe Lumière. Ce texte est extrait d'un article écrit par lui dans la **Semaine Cinématographique** (citée par Coissac sans autres précisions (?)); il sera réutilisé par le même Méliès dans une interview réalisée en 1937 par P. Gilson et dont l'enregistrement existe toujours.

pp. 377-380. Interview de Méliès par Coissac (p. 377: le film **Un voyage dans la Lune** est, en fait, **La Lune à Un Mètre**).

p. 378: dans **L'Homme-Orchestre**, Méliès interprète seulement 7 rôles (et non 18).

p. 380: **Le Royaume de Neptune**. Il s'agit probablement du 21e Tableau du **Royaume des Fées** (1903).

À propos des "vues avec exagération de vitesse" et des "dessins ou des objets se confectionnent tout seuls", se reporter au texte sur le cinéma publicitaire (Moutarde Bor-nibus).

Méliès mélange le **Voyage à travers l'Impossible** (1904) et **À la conquête du Pôle** (1912) dont il s'agit ici.

En fait, Pathé commanditera les 6 derniers films de Méliès. (voir **Essai de Reconstitution... op. cit.**)

En 1895, existait à l'étage au-dessus du théâtre Robert-Houdin, 8, boulevard des Italiens, l'ancienne photographie Disderi, tenue alors par Émile Tourtin; M. Lumière père y venait fréquemment, ayant des intérêts dans cette maison qu'il fournissait de plaques photographiques. Je le connaissais pour l'avoir rencontré souvent en sortant de mon bureau. Un soir, vers cinq heures, je le vis arriver, l'air radieux, et il me dit:

- "Êtes-vous libre, ce soir?"
- Oui, répondis-je, pourquoi?"
- Venez au Grand-Café, à neuf heures; vous qui *épatez* tout le monde avec vos trucs, vous allez voir quelque chose qui pourrait bien vous *épater* vous-même!"
- Vraiment? Qu'est-ce que c'est?"
- Chut! me répondit-il, venez, et vous verrez; cela en vaut la peine, mais je ne veux donner aucun renseignement à ce sujet."

Fort intrigué, j'acceptai l'invitation, et je me rendis au Grand-Café, à l'heure dite, n'ayant aucune idée de ce que j'allais voir.

Nous nous trouvions, les autres invités et moi, en présence d'un petit écran, semblable à ceux qui nous servaient pour les projections Molteni, et, au bout de quelques instants, une photographie *immobile* représentant la place Bellecour, à Lyon, apparut en projection. Un peu surpris, j'eus à peine le temps de dire à mon voisin:

"C'est pour nous faire voir des projections qu'on nous dérange? J'en fais depuis plus de dix ans"

Je terminais à peine, qu'un cheval traînant un camion se mettait en marche vers nous, suivi d'autres voitures, puis de passants, en un mot, toute l'animation de la rue. À ce spectacle, nous restâmes tous bouche bée, frappés de stupeur, surpris au delà de toute expression. Puis défilèrent: *le Mur s'abattant sous la pioche des démolisseurs dans un nuage de poussière; l'Arrivée d'un train; le Bébé mangeant sa soupe, avec (comme fond) des arbres dont les feuilles remuaient au vent; puis la Sortie des ouvriers*

de la maison Lumière; enfin le fameux *Arroseur arrosé*.

À la fin de la représentation, c'était du délire, et chacun se demandait comment on avait pu obtenir pareil résultat.

Dès la fin de la séance, je faisais des offres à M. Lumière pour l'achat d'un de ses appareils pour mon théâtre. Il refusa. J'avais été pourtant jusqu'à 10.000 francs, ce qui me semblait une somme énorme. M. Thomas, directeur du musée Grévin, obéissant à la même idée, lui offrait 20.000 francs, sans plus de résultat. Enfin M. Lallemant, directeur des Folies-Bergère, également présent, allait jusqu'à 50.000 francs. Peine perdue. M. Lumière restait intraitable et nous répondait avec bonhomie:

“C'est un grand secret que cet appareil, et je ne veux pas le vendre; je désire en faire moi-même et exclusivement l'exploitation.”

Nous partîmes, enchantés d'une part, mais de l'autre fort déçus et mécontents, car nous avions compris immédiatement l'immense succès d'argent qu'allait avoir cette découverte.

Avant cette mémorable séance, il n'y avait, comme photo animée, que le kinétoscope Edison (vue directe du film en mouvement à travers une lentille grossissante) et les petits cahiers qu'on feuilletait à la main, représentant des boxeurs, des escrimeurs, une danseuse en mouvement. Mais nulle part de *projection*. C'est donc bien Lumière qui, le premier, a *projeté* des films animés et en a fait un spectacle public.

Edison travaillait, lui aussi, à un projecteur, mais son appareil est sorti bien après celui de Lumière; comme les nôtres, d'ailleurs, et comme ceux de W. Paul, en Angleterre (...)

Il faudrait presque un volume pour résumer les souvenirs de ma carrière, nous dit fort aimablement M. Méliès, dans son appartement du 107, rue La Fayette. Songez que j'ai acheté le théâtre Robert-Houdin en 1888, et que je suis, hélas! à ma trente-septième année de théâtre!...

Dans votre magnifique ouvrage *la Théorie et la Pratique des projections, que je n'ai point oublié, bien qu'il remonte à près de vingt ans, vous avez eu l'obligeance de me considérer comme l'auteur des scènes à truc et nul n'a protesté, j'imagine. Or, savez-vous quel fut mon premier film? L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin, truc sensationnel inventé par l'illusionniste Buatier de Kolta, qui fit fureur en son temps.*

Mais vous ajoutiez: “D'autres l'ont imité et ont créé des scènes excessivement variées, depuis les féeries, les comédies et les drames, jusqu'à la reconstitution des principaux épisodes de notre histoire.” À cette époque vous étiez déjà bien informé. Utiliser les efforts d'autrui est un procédé économique, en effet, qui n'entraîne pas de cassements de tête; imiter et copier leurs idées coûte moins cher que créer des oeuvres originales.

Prenez par exemple les surimpressions qui, pour beaucoup, sont considérées comme l'application d'une technique nouvelle!... Je me rappelle une petite bande, *l'Homme-Orchestre*, où seul j'interprétais dix-huit rôles!... ce qui exigeait dix-huit surimpressions sur le même négatif, qui parfois se déchirait et qu'il fallait recommencer partiellement.

Le chapitre de votre livre consacré aux “sujets de cinématographie” rapporte la présentation à Paris, par l'un des directeurs de la Société Éclipse, M. Roux, d'une série très intéressante de tableaux animés, édités par une importante firme anglaise, “Urban-Bioscope”; laissez-moi compléter votre information:

Beaucoup de ces films avaient été tournés par des Français et je ne tire aucune vanité, croyez-le, d'avoir reconstitué en ses multiples détails, pour le compte de la Warwick, de Londres, la cérémonie du *Couronnement d'Edouard VII* à l'abbaye de Westminster. Les autorités anglaises refusèrent de me laisser opérer pendant la cérémonie; mais par contre je fus autorisé à reconstituer la scène sous l'oeil bienveillant du grand-maître des cérémonies, et, avec la collaboration de tous les dignitaires civils et militaires, je pus dessiner à mon aise tous les documents originaux, depuis les meubles jusqu'aux armoiries; ainsi je pus rétablir la scène dans toute sa vérité historique. J'avais trouvé un sosie frappant de Sa Majesté en la personne d'un garçon de lavoir. Le soir même, Urban présenta le film à l'Alhambra et dans tous les grands music-halls de Londres; huit jours après, il le montrait à la cour et Edouard VII s'amusa follement de la substitution, tout en rendant hommage à l'exactitude de cette reconstitution, qui avait coûté 80.000 fr.

On a dit souvent de moi: “Prestidigitateur émérite, il obtint, en *joignant la prestidigitation à la cinématographie*, des vues fantastiques très personnelles”. etc. Or, je n'empruntai guère à la prestidigitation que la tenue, les attitudes, la netteté du mouvement, la sûreté de main, la précision des 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*.

Je ne puis m'étendre sur la description de ces divers procédés dont l'invention et la mise au point me causèrent d'innombrables difficultés; je l'ai dit, un volume spécial serait nécessaire. Je crois avoir employé simultanément tous les trucs et ficelles du métiers: *arrêts*, pour la transformation de personnages à terre ou dans l'espace; *fondus*, pour changement progressif d'un décor en un autre, disparitions et apparitions; *catches*, permettant les surimpressions partielles ou certaines superpositions (Christ marchant sur les eaux); *superpositions*, facilitant le dédoublement ou la multiplication d'un même personnage (Homme-orchestre), etc.

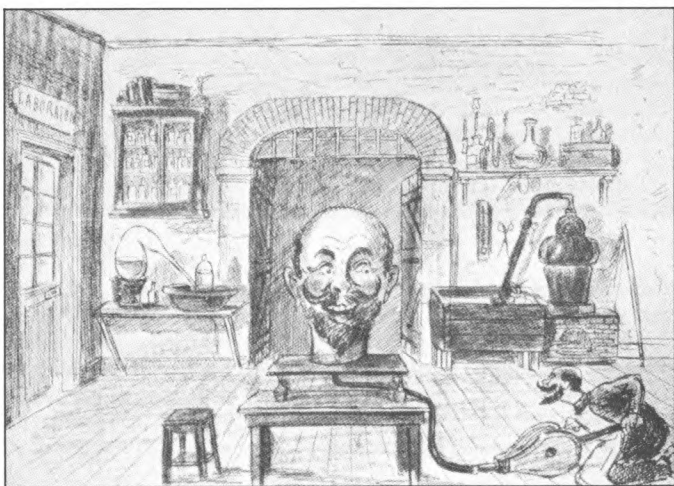
J'ai effectué des prises de vues à des plans différents; j'ai fait des repérages à terre et dans le vide, utilisé des mannequins pour les chutes, construit des bâtiments factices; j'ai employé le feu sous toutes ses formes dans les effets d'incendie, les explosions et les scènes diaboliques; j'ai pris des vues sous-marines au travers d'un aquarium, avec des poissons vivants, des personnages humains (*Royaume de Neptune*), divinités sous-marines, scaphandriers; j'ai démultiplié l'appareil de prises de vues pour obtenir des vues au ralenti ou avec exagération de vitesse; j'ai obtenu des vues tour par tour qui me donnaient des dessins ou des objets se confectionnant tout seuls...

Dans *les 400 Coups du Diable*, au Châtelet, je fus chargé par le directeur, M. Fontanes, de réaliser en cinéma une partie de la pièce demandée par l'auteur et irréalisable avec la machinerie théâtrale. Il s'agissait d'illustrer la randonnée du “fiacre céleste,” dans lequel l'acteur Claudius, figurant le Bon Génie, devait prendre place lorsqu'il quittait l'Olympe pour descendre dans l'espace! Décrire le succès de cette chevauchée est impossible.

Combien nouvelle et inattendue cette course en auto intitulée *de Paris à Monte-Carlo en deux heures*, réalisée pour le directeur des Folies-Bergère, M. Victor de Cottens; et quelle hilarité folle!

L'homme à la tête en caoutchouc est un des rares trucs imaginés par moi qui n'a jamais pu être copié; les autres furent reproduits sans vergogne. À ce propos, et puisque vous écrivez une histoire du cinéma, rectifiez donc cette affirmation que j'ai trouvée dans des journaux et des livres, à savoir que je fus un des meilleurs artisans de M. Charles Pathé.

J'ai entre les mains le no. 12, deuxième année, du *Bulletin Hebdomadaire Pathé*; on y trouve l'annonce d'un de mes films faits pour lui: *le Voyage à travers l'impossible*. Il n'y a pas de date, mais ce doit être en 1912 ou 1913 qu'il fut lancé. Je n'ai fait, d'ailleurs, que deux films pour cette maison. Le deuxième fut une *Cendrillon* très importante et comptant un nombre considérable de trucs. Cette vue de 700 mètres environ fut massacrée par Zecca, qui la réduisit à 300 mètres en supprimant les parties originales et réellement intéressantes; ainsi cette féerie fut transformée en une vue très quelconque. C'est pour cette raison surtout que je cessai ma collaboration. La bande intégrale ne fut présentée qu'à Robert-Houdin.



Dessin pour *L'HOMME À LA TÊTE DE CAOUTCHOUC*.

En marge de l'histoire du cinématographe

Texte paru en 7 livraisons dans *Ciné-Journal* — *Le Journal du Film* (1926)

N° du 4 juillet 1926

La légende des 4000 films qu'aurait produits Méliès prend naissance ici¹.

— En ce qui concerne le studio, on lira avec profit l'étude de M. Noverre in *Le Nouvel Art Cinématographique*, 2e série, n°3, juillet 1929, pp. 64-85, bien que les dimensions données par cet historien (sans doute d'après les indications de Méliès) ne soient pas d'une grande exactitude; nous l'avons constaté en examinant attentivement les quelques photographies qui restent du studio².

Cendrillon (no. 219-224 du catalogue) faisait 120 mètres et non 60. *Le Voyage dans la Lune* (n° 399-411 du catalogue) mesurait 260 mètres et non 125 mètres. (voir *Essai de Reconstitution du Catalogue Français de la Star-Film* (op. cit.).

En 1906, Méliès vendait ses films 2 à 2F50 le mètre en noir et blanc, et 3F50 à 4F25 en couleurs³.

En 1908: 1F25 en noir et blanc et 2F25 à 3F en couleurs⁴.

(Je précise que les mots et phrases soulignés ne sont pas d'origine, et qu'il manque une ligne ou deux p. 14).

N° du 25 juillet 1926

L'Homme-Orchestre est de 1900 (et non 1901)

N° du 1er août 1926

p. 11, 2e alinéa: "... et habilement raccordés". C'est, à notre connaissance, la seule allusion de Méliès au travail de montage lié à la réalisation des trucages.

La liste des "Star" films est assez fantaisiste.

N° du 8 août 1926

1er Congrès: 9 mars 1908; 2e Congrès: 2-4 février 1909 (réunion préparatoire fin 1908).

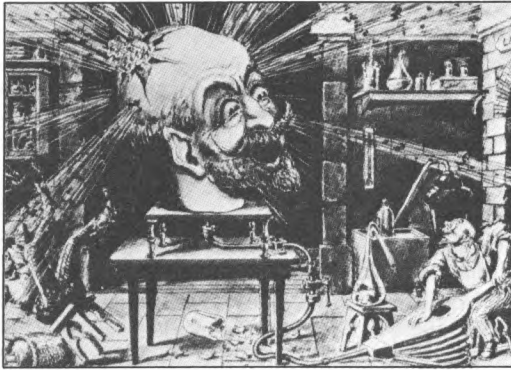
p. 12 Le grand industriel "qui jusque-là s'était tenu à l'écart de la Chambre syndicale" est, semble-t-il, Pathé.

¹ A ce propos, Sadoul écrit: "L'oeuvre de Méliès est d'autant plus considérable qu'il travaillait très vite. Mais on a eu tendance, à la fin de sa vie, à en exagérer l'importance. On a répété une assertion reprise ensuite sans vérification, suivant laquelle il avait dirigé en 1896-1913 quatre mille films." (*Georges Méliès*, op. cit. p. 65). Ce on c'est bien sûr Méliès lui même! En fait, environ 500 "Star" films furent édités.

² Jacques Malthête, *Les Plans du Premier Studio de Méliès* (à paraître).

³ J. Deslandes et J. Richard, *Histoire Comparée du Cinéma*, T. 2, Casterman, 1968, p. 487.

⁴ *Essai de Reconstitution...* (op. cit.), p. 9.



Ma biographie, dites-vous?

Je vous avoue que, bien qu'on me l'ait souvent demandé, je n'ai jamais eu le courage d'écrire mes mémoires, ou mes souvenirs. Allons-y tout de même et tâchons de démontrer que l'industrie cinématographique a été créée uniquement par des Français.

La France, chacun le sait, est le pays des découvertes... Seulement, invariablement, nos compatriotes se laissent prendre leurs inventions par l'étranger, d'où elles reviennent plus tard.

N'a-t-on pas contesté à MM. Lumière leur géniale trouvaille?

Je suis persuadé qu'avant dix ans, les pionniers, auxquels j'ai l'honneur d'appartenir (pionniers qui eurent à surmonter d'innombrables difficultés inconnues des cinématographistes actuels), seront considérés comme de simples "pompiers".

Je suis donc né à Paris en 1861. J'ai connu la fin de l'Empire, subi le siège et la Commune en 1870-1871. Je n'avais que neuf ans, mais cela ne s'oublie pas. À 26 ans, en 1888, j'achète le **Théâtre Robert-Houdin**, que je devais garder trente-six ans, jusqu'en 1914.

Le démon de l'invention me tourmentait.

Pendant ma courte carrière industrielle, j'avais eu l'occasion d'apprendre nombre de travaux manuels: menuiserie, mécanique, ajustage et de m'exercer à manier adroitement la plupart des outils. Entre temps, doué pour le dessin que j'ai pratiqué dès l'enfance, j'occupais mes loisirs en crayonnant, soit pour moi-même, soit pour les journaux illustrés, notamment le journal *La Griffe*, qui eut une certaine vogue pendant la période boulangère.

Je fis aussi de la peinture à l'huile, portraits, paysages, fantaisies, puis de la décoration théâtrale.

Comme on le voit, j'ai été un peu "touche à tout". Mais aussi combien cela m'a-t-il servi dans le cinéma! Cet art m'emballa dès le début, précisément parce qu'il me mettait à même d'utiliser simultanément toutes mes connaissances et mes divers petits talents.

Je construisis au théâtre **Robert-Houdin** de grands trucs. C'est là que j'acquis les précieuses qualités d'invention et d'exécution qui devaient m'être si utiles au cinéma. C'est là aussi que je construisis (je l'ai raconté souvent) ma première caméra, mon premier projecteur et où, peu de temps après la séance historique du **Grand Café**, je projetai d'abord des films de Kinétoscope, puis mes premiers films.

Dès lors je me lançai dans la carrière cinématographique que seule m'a fait quitter la guerre de 1914.

J'étais né artiste dans l'âme (on me l'a assez reproché), fort adroit de mes mains, habile dans la plupart des métiers, inventif et comédien de nature. Au risque de faire bondir M. Clément Vautel, qui déteste ce vocable, je fus à la fois un travailleur "intellectuel" et manuel. Cela explique pourquoi j'ai aimé le cinéma passionnément. Cet art les renferme presque tous. Les conceptions fantaisistes, comiques ou fantastiques, voire même artistiques, qui se pressaient en foule dans mon imagination, trouvaient, grâce à lui, le moyen de se réaliser. Toute ma vie j'ai cherché, inventé et exécuté.

Mes journées se passaient à mon premier studio de Montreuil (le premier en date de

tous). J'y peignais mes décors, faisais ma mise en scène et jouais les principaux rôles. J'ai ainsi produit plus de 4,000 sujets.

Le Cinéma m'a servi de sport. Et quel sport! Je lui attribue même ma souplesse et ma vivacité.

Pour finir, une petite anecdote:

À l'époque où j'exécutais ces scènes folles et abracadabrantes remplies de truquages et de cocasseries invraisemblables, je reçus la visite d'un forain américain, client inconnu qui achetait indirectement mes films. De passage à Paris, il avait tenu à voir ce bonhomme chauve, à grandes moustaches, à barbe en pointe, dont la tête était connue à cette époque dans tous les cinémas. Ce bonhomme, c'était moi. L'Américain fut stupéfait d'avoir devant lui un homme comme tout le monde et parfaitement calme. Sans doute se figurait-il que j'étais, hors de la scène, un détraqué, un dément, un fou furieux, un diable ou un sorcier qu'il avait vu à l'écran. Il fut très désappointé et, visiblement, je perdis son estime.

Il ne s'était certainement jamais douté qu'il faut beaucoup de calme, de réflexion, de persévérance et de sang froid pour exécuter sans défaillance ces clowneries funambulesques.

Ceux qui en ont essayé, à la suite, tel que André Deed (Gribouille), qui débuta chez moi, en savent quelque chose.

Il se figurait qu'il suffit de se livrer à des grimaces et à des contorsions. Quelle erreur! J'en parle en connaissance de cause.

P.S. — Un farceur me fait remarquer ceci: 26 ans avant votre entrée au théâtre, 36 ans au théâtre, 19 ans au cinéma et 9 ans au théâtre encore. Alors vous avez au moins 90 ans.

Ah, non! Pas de plaisanterie: le Théâtre et le Cinéma ont marché simultanément. 64 ans suffisent à mon bonheur.

* * *

Quelle fut ma propre carrière et ma part dans la cinématographie? Ce serait trop long à raconter. J'abrègerai donc.

Passons sur les difficultés du début dont j'ai déjà parlé. Je commençai naturellement, comme tout le monde, en cinématographiant les sujets les plus simples, uniquement pour m'assurer du bon fonctionnement du matériel. A cette époque, d'ailleurs, la vue de l'animation d'une rue, l'arrivée d'un train, des vagues déferlant sur un rocher, des herbes brûlant dans un champ suffisaient à étonner le public et à satisfaire sa curiosité.

Puis vinrent les petits sujets comiques, joués, non par des acteurs (ces messieurs nous méprisaient profondément alors) mais par des amis ou connaissances ou par les employés de la maison. Ce fut le temps de *L'Arroseur*, des *Colleurs d'Affiches*, de *La Leçon de Bicyclette*, et des *Scènes de Chambrée*.

Le hasard me fit trouver le truc de substitution par arrêt de l'appareil (le mien s'était fortuitement bloqué) et je m'empressai d'utiliser le procédé dans la vue (on ne disait pas encore film) intitulée *L'Escamotage d'une Dame chez Robert-Houdin*. C'était la reproduction exacte du fameux truc de Buatier de Kolta.

Le succès fut formidable. Et je me mis à exécuter, dans le même ordre d'idées, nombre de sujets de plus en plus compliqués. C'est à cette époque que je peignis, en plein air, mes premiers décors afin de corser l'intérêt de conceptions de plus en plus fantastiques, à quoi les paysages naturels n'auraient pu fournir un cadre approprié, surtout lorsqu'il s'agissait de lieux purement imaginaires.

Le succès augmentait de jour en jour et la renommée des films à trucs, dits "**Star Films**" (c'était ma marque) devenait mondiale en peu de temps et sans aucune publicité.

Les clients d'alors étaient tous des forains et achetaient les films qu'ils payaient comptant. Ils demandaient de bons programmes, mais ils les voulaient courts, afin de pouvoir multiplier les séances. D'où nécessité de faire des films de petit métrage. N'empêche que cette clientèle était effrayée par le prix des copies positives. Que dirait-elle aujourd'hui?

De mon côté, pour entretenir la curiosité et tenir mes acheteurs en haleine, je cherchais et trouvais constamment des procédés nouveaux. Je les ai maintes fois décrits; ils sont encore en usage aujourd'hui: caches, fondus, superpositions, surimpressions, personnages grandissant ou rapetissant, personnages pris à des plans différents (Nains et Géants), personnage se multipliant à l'infini et jouant plusieurs rôles à lui tout seul, dessins animés, etc. J'employai en même temps le feu sous toutes ses formes dans les scènes diaboliques.

Bientôt la difficulté d'opérer en plein air (où les vents, la pluie, les différences d'éclairage, nous jouaient souvent de vilains tours) m'amena à construire, à Montreuil-sous-Bois, le premier studio spécial pour le cinéma.

Ce fut la reproduction, en plus grand, des ateliers photographiques ordinaires. Mais à l'une des extrémités on aménagea une scène de plain-pied. Elle mesurait 7 mètres de large sur 4 mètres de profondeur. L'atelier lui-même avait 17 mètres de long, 7 de large et 5 de haut. La partie où l'on jouait était éclairée de face par le jour de dix heures du matin à trois heures de l'après-midi. Cette partie fut aménagée avec trappes, rues, tampons, mats, etc, comme une scène de théâtre, de féerie. Plus tard, deux ailes y furent annexées, pour servir de dégagement à droite et à gauche et de magasins de décors. Le personnel devenant de plus en plus important, deux grandes loges (une pour les hommes, l'autre pour les femmes) furent nécessaires. Successivement, l'atelier s'allongeait pour reculer l'appareil et prendre un champ de plus en plus vaste, ce qui, en fin de compte, fit ressembler ce studio, qui existe encore, à un télescope. En dernier lieu un cintre élevé fut placé au dessus de la scène pour l'exécution de certains trucs ou effets. Les machinistes y évoluaient.

La première vue qui dépassa la longueur courante (17 mètres) fut une *Cendrillon* de 60 mètres. Puis vint le fameux *Voyage dans la Lune*, qui fut la première grande féerie et qui fit le tour du monde. Ce film mesurait 125 mètres! Mais il était farci d'épisodes et de truquages étourdissants.

Je dois avouer que j'eus toutes les peines du monde à vendre les premières copies. Les acheteurs étaient plus que stupéfiés; ils étaient terrifiés par le prix que je demandais: 2fr.50 le mètre, 314fr.50 les 125 mètres en noir et 690fr. en couleurs. Cependant, de tous les pays les commandes arrivèrent innombrables. Je poursuivis dans cette voie: j'augmentai progressivement le métrage des grandes pièces et des féeries et j'arrivai ainsi à des sujets de 800 et 1.000 mètres. Les clients ne se plaignaient plus; ce genre faisait recette.

Je fus, d'ailleurs, abominablement pillé, surtout en Amérique où il était impossible alors de poursuivre les contrefacteurs. Cela me détermina à ouvrir, à New-York, la **Géo Méliès Star Film Manufacturing C^o** qui subsista sous la direction de mon frère Gaston Méliès jusqu'en 1914.

Après de nombreuses sollicitations, les artistes commençaient à venir au cinéma. Ce furent, tout d'abord, les artistes illusionnistes du Théâtre **Robert-Houdin**, puis des acrobates, des danseuses du Châtelet et des Folies Bergère, des chanteurs du Café Concert et des ballerines de l'Opéra: Raiter, Brunnet, Claudius, Little Pich, Mado Minty, etc. Les artistes de théâtre se présentèrent en dernier. Beaucoup d'entre eux n'avaient jamais touché d'aussi beaux cachets que ceux que je leur donnais, quoiqu'ils fussent encore modestes. En peu de temps les demandes d'inscription affluèrent. C'était une véritable invasion dans mon bureau du Passage de l'Opéra.



L'HOMME ORCHESTRE (1900)

Tous les interprètes des films étaient alors anonymes, et pour cause, puisque le premier venu pouvait tourner.

En tant qu'artiste, je parvins à me créer une personnalité et une réputation. La grande difficulté d'exécution de mes propres conceptions m'obligeait à tenir toujours le premier rôle dans mes films. On connaissait ma tête, au naturel ou maquillée, dans les situations les plus diverses: illusionniste, sorcier, démon, prince, mendiant, spirite, fakir, pacha, etc., j'étais à cette heure star sans le savoir puisque le terme n'existait pas encore.

* * *

Dans une conversation toute récente, vous m'avez demandé de préciser pour *Ciné-journal*, *Le Journal du Film*, quelques points spéciaux de l'histoire du Cinématographe.

Il y a déjà treize ans que la guerre de 1914, qui me fut néfaste, m'a contraint, bien malgré moi, de quitter définitivement une profession à laquelle je m'étais donné corps et âme et dont j'eus l'honneur d'être l'un des fondateurs. Cette profession je l'ai exercée pendant près de vingt ans. Aussi, est-ce un véritable plaisir pour moi d'évoquer un peu le passé, après avoir observé longtemps un complet silence.

Malheureusement, je serai contraint de parler de moi-même. Chose épouvantable, puisque chacun sait que le "moi" est réputé haïssable!

Mon Dieu, j'ai conscience d'avoir fait ce que j'ai pu et de mon mieux, de n'avoir jamais fait aucun mal à personne, d'avoir toujours été l'objet de la sympathie de mes collègues et d'être toujours resté en excellents termes avec eux. Pourquoi, dans ces conditions, me haïrais-je moi-même?

Je parlerai avec la plus grande franchise, comme il sied quand on écrit l'histoire, sans esprit de forfanterie (chose inutile, puisque je ne suis plus en activité dans la profession) mais aussi, je dois le dire dès maintenant, sans la moindre fausse honte.

Votre première question a été celle-ci: Comment et par qui a été fondé la **Chambre Syndicale Française de la Cinématographie**?

Ce premier article, qui sera suivi de quelques autres destinés à prouver que l'industrie cinématographique a été exclusivement créée par les Français, forme la réponse à cette question.

On a contesté la paternité du cinéma à MM. Lumière. Si nous n'y prenons garde, on contestera, un jour aux français leur qualité de pionniers du cinéma.

Passons, si vous le voulez bien, sur les débuts de la cinématographie. J'y reviendrai dans les chroniques suivantes. En 1898, il y avait déjà plus d'un an que nous exerçons (je parle des tout premiers éditeurs, alors peu nombreux). Je n'avais pas encore ouvert mon magasin du Passage de l'Opéra, où je n'avais qu'un laboratoire. Mon studio était à Montreuil. Mon "siège social" était le petit bureau à l'entresol du théâtre **Robert Houdin** que je dirigeai pendant trente-six ans, jusqu'à sa récente démolition pour le percement du Boulevard Haussmann.

C'est dans ce bureau que je reçus la visite de quelques collègues, parmi lesquels M. Georges Mendel. Ce fut lui qui, prenant la parole au nom du groupe, me dit: "Certains grosses maisons cherchent, grâce à leurs énormes capitaux, à écraser les autres et nous avons pensé qu'il serait peut-être bon de nous grouper pour défendre nos intérêts corporatifs." Il ajouta: "Vous avez déjà conquis, dans votre spécialité, une célébrité mondiale. N'êtes-vous pas le plus qualifié d'entre nous pour prendre la tête du mouvement?"

Passons sur les détails: réunions préparatoires au premier étage d'un café proche du théâtre, élection d'un bureau provisoire où l'on m'attribua la présidence, élaboration des statuts et leur dépôt conformément à la loi. Enfin, nouvelle réunion, vote définitif et constitution d'un bureau. Je conservai la présidence et la gardai pendant quatorze années consécutives.

Voilà pour les débuts.

Au bout de ce temps (1897-1912) une décision prise à l'unanimité nous fit fusionner avec la **Chambre Syndicale de la Photographie** et des Industries qui s'y rattachent, afin de donner à notre corporation plus d'autorité pour nos revendications auprès des Pouvoirs Publics. A ce moment je me retirai, comme je le devais, devant M. Demaria, président de la **Chambre Syndicale de la Photographie**.

Je ne parlerai pas ici des luttes et combats homériques que nous eûmes à soutenir durant cette période où chaque maison avait des appareils et des pas de perforation différents et où personne, bien entendu, ne voulait se rendre aux bonnes raisons du voisin, chacun assurant que son système était le meilleur.

Il faudrait un volume pour fixer ces détails!

Entre autres questions, celle de la *propriété artistique* des films (non reconnue à cette époque par les tribunaux assimilant la cinématographie aux jouets et à la bimbeloterie, faute de rubrique et de jurisprudence établies) donna lieu à de nombreux et infructueux débats.

Les Pouvoirs publics, ignorant encore quel développement prendrait la cinématographie, dédaignaient nos incessantes réclamations.

* * *

Nos modernes cinéastes s'imagineront-ils jamais les difficultés énormes que nous eûmes à surmonter pour construire les premiers appareils à prise de vues et à projection, les premières machines à tirer, à développer, à sécher?

Alors, chacun gardait jalousement ses secrets et chacun construisait lui-même le matériel dont il avait besoin.

À cette époque il n'existait dans le commerce aucun objectif, aucun rouage, aucun outillage spécial. Nous dûmes même fabriquer par nos propres moyens les tambours d'entraînement qui demandent une si grande précision.

De là l'imperfection des premiers appareils. Il nous fallut des années pour obtenir, de tâtonnements en tâtonnements, des projections à peu près convenables. La trépidation, le flou, les glissements, ou filage, les rayures, les taches blanches, le papillotement de l'obturateur, les déchirures, etc., disparurent peu à peu. L'outillage approprié était créé au fur et à mesure, les moyens de construction s'améliorant.

En même temps, Debie commença à nous donner ses premières perforeuses, infiniment plus soignées et plus précises que celles d'un mécanicien nommé Lapipe qui, au début, était seul à en construire. Toute sa vie, Debie perfectionna ces perforeuses. Son fils suivit la même voie. Et aujourd'hui, l'industrie cinématographique est dotée, en ce qui concerne le perforage de la pellicule, d'instruments parfaits.

On ne peut mieux comparer nos travaux d'alors qu'à ceux de Stephenson construisant sa première locomotive, entièrement à la main. Il fabriquait ses cylindres et leurs pistons en fer forgé, sans tours, sans alésoirs mécaniques, sans aucune de ces machines-outils qui permettent de créer aujourd'hui dans les usines métallurgiques les mécaniques les plus délicates et les plus compliquées.

Il est certain que "La Rockett" ou "La Fusée" de Stephenson ne peuvent supporter la comparaison avec les "Pacific" de nos rapides. Cependant, n'eut-il pas plus de peines à imaginer et à construire ces machines primitives que n'en ont nos ingénieurs actuels à réaliser mécaniquement les mastodontes de la voie ferrée?

Ce qu'il importe de dire ici, c'est qu'en dehors de MM. Lumière, Pathé, Gaumont et de moi-même, qui continuâmes nos travaux par la suite, toute une pléiade d'inventeurs, après s'être acharnés à fabriquer des appareils et à produire quelques films, disparurent avant de se lancer plus avant, pour diverses raisons. Certains, pourtant, n'étaient pas sans mérite, tels Parnaland qui, à l'aide d'un appareil minuscule de son invention, filma les opérations chirurgicales du professeur Doyen; Pirou, le photographe, qui obtint un gros succès avec son *Coucher de la Mariée*; et combien d'autres!

Tous étaient français. À cette époque, en effet les étrangers, bien que travaillant sérieusement de leur côté à des recherches techniques, tâtonnaient et étaient obligés de se fournir chez nous. Plus tard nos anciens clients montèrent des studios et devinrent éditeurs. Quelques-uns, pour réussir, avaient même soudoyé nos collaborateurs. Mais passons.

Lorsque tout le matériel nécessaire à la prise de vue, au développement, au tirage, fut en vente dans le commerce, les cinématographistes se multiplièrent avec une étonnante rapidité.

Néanmoins, pendant une dizaine d'années, nous eûmes la partie belle et gardâmes la meilleure place. La supériorité de l'industrie française était indiscutable et indiscutée.

Nous avons une grande avance sur les nouveaux venus. Il leur fallut un temps très long pour s'assimiler peu à peu toutes nos inventions et tous nos trucs. Il en est même encore aujourd'hui qui se targuent (ainsi qu'on l'a vu dernièrement pour les dédoublements de personnages) d'avoir inventé récemment un procédé dont je me servis le premier, en 1901, dans *l'Homme Orchestre*.

Vingt-cinq ans se sont écoulés depuis. Décidément, voilà un inventeur américain qui arrive un peu tard!

Loin de moi la pensée de sous-estimer la production étrangère actuelle. Le cinéma est international aujourd'hui. Et il y a dans toutes les nations une élite capable de produire de très beaux films. Mais je tiens à affirmer ici que le succès mondial du cinéma est dû aux Français. Ce sont les Français qui ont tracé le chemin. Et c'est avec les films des Français que les exploitants de tous les pays ont commencé leur fortune.

C'est à nous, Français, que revient l'honneur d'avoir créé l'industrie cinématographique dans toutes ses branches.

Qu'on ne l'oublie donc pas.

* * *



L'ÉCLIPSE DU SOLEIL EN PLEINE LUNE (1907)

Je dois vous dire que, contrairement à la réputation qui m'a été faite d'avoir été exclusivement le Roi des trucs et de la féerie, ou le Jules Verne du Cinéma (car c'est ainsi que l'on m'a toujours désigné) j'ai, au contraire, dès le début, abordé tous les genres: scènes historiques, drames, comédies, actualités, reconstitutions, opéras et opéras-comiques avec partition réduite, films-publicité (au-dessus du Théâtre des Variétés) films spéciaux pour les théâtres (La Cigale, Châtelet, Folies-Bergère) scènes de guerre, scènes antiques, scènes mythologiques, etc...

Si j'ai apporté toutes sortes de trucs au cinéma je m'honore surtout d'avoir lancé le cinéma dans la voie théâtrale, qui lui a si bien réussi.

Ce fut d'ailleurs un beau tapage dans la presse de l'époque, et j'en lus de belles! Le cinéma, disait-on, était un appareil scientifique destiné à reproduire la nature et la vérité et non à exhiber des comédies, pour amuser le public et le tromper par des apparences, qui n'étaient que du "chiqué". C'était "prostituer" cette sublime invention que de l'utiliser dans un but théâtral!... Bref, la presse, sous je ne sais quelle influence, me fut hostile. Je n'en continuai pas moins et je n'eus pas à m'en repentir. Les journaux ont fort heureusement changé d'opinion aujourd'hui et personne ne s'en porte pas plus mal... pas même le cinéma, qui a tout le loisir d'être scientifique quand cela lui plaît.

Pourquoi ai-je créé plus de pièces fantastiques que d'autres? Uniquement parce qu'elles faisaient fureur auprès du public très mêlé de 1898. Ce public était parfait.

tement incapable d'apprécier des films demandant, pour être compris, une certaine instruction, voire même un peu d'érudition.

Les forains voulaient de la nouveauté, de l'excentricité et des trucs.

En somme, comme tous les précurseurs, j'ai voulu aller trop vite en besogne, avant que l'éducation progressive des spectateurs ne fut faite. Mes films artistiques eurent, néanmoins, une carrière honorable auprès d'une clientèle plus choisie. Mais bien que beaucoup d'entre eux m'aient coûté un grand travail de recherches et de reconstitution, bien qu'ils fussent jolis, intéressants, ils produisirent certainement moins d'argent que mes films fantastiques.

Ce fut dans les films, genre Jules Verne, que je substituai aux anciennes toiles de fond et aux châssis de théâtre des constructions réelles en charpente, habillées et décorées, avec des premiers plans construits nature, comme dans les panoramas. J'obtins ainsi des effets beaucoup plus naturels, dans les grottes, rochers, vues sous-marines, incendies, écroulements, éruptions, etc...

Je puis dire, sans crainte d'être démenti, que je n'ai jamais cessé de chercher, d'inventer et de perfectionner. Mon seul plaisir fut, pendant toute ma carrière, d'ajouter chaque semaine une trouvaille nouvelle à mon répertoire. Je fus pendant bien longtemps à l'abri de la concurrence jusqu'au moment fatal où mes "secrets" devinrent les secrets de Polichinelle.

Dans les nombreuses chroniques, en toutes langues, me concernant, j'ai lu bien souvent qu'on attribuait à ma pratique de la prestidigitation l'habileté que j'avais peu à peu acquise dans les truquages cinématographiques. Quelle erreur! Certes, la prestidigitation avait guidé mes goûts vers l'invention et vers les trucs. Mais combien diffèrent les procédés de ces deux arts! En prestidigitation on opère sous l'oeil attentif du public, auquel aucun faux mouvement n'échappe. Vous êtes seul, on ne vous quitte pas des yeux. Aucun "raté" ne saurait être toléré... Tandis qu'au cinéma... on fait tranquillement sa petite cuisine, loin des regards profanes, et on recommence trente-six fois, au besoin, jusqu'à ce qu'on ait réussi. Cela permet d'aller beaucoup plus loin dans le domaine du merveilleux.

De telle sorte qu'un certain nombre de ces trucs, péniblement exécutés l'un après l'autre et habilement raccordés, forment un film dans lequel l'opérateur semble doué d'une dextérité fantastique et d'une faculté merveilleuse d'exécution impeccable. Et pourtant! La plupart du temps, il a sué sang et eau avant de réaliser d'une façon parfaite le cas jugé impossible qu'il s'agissait de montrer aux yeux des spectateurs.

Je trouve, en passant, que le mot "truc" appliqué au cinéma, n'est pas exact. Il s'agit plutôt de procédés divers que de trucs proprement dits.

Voici un aperçu de mes vues à grand spectacle qui firent les plus fortes recettes: *Cendrillon, Le Petit Chaperon Rouge, Barbe-Bleue, Robinson Crusoe, Faust, Faust aux Enfers, Le Barbier de Séville, Shakespeare, Le Voyage de Monsieur Bourichon, L'affaire Dreyfus, Le Couronnement d'Edouard VII, L'Éruption du Mont Pelé à la Martinique, La Civilisation à travers les Âges, Jeanne d'Arc, Le Pays des Libellules, Le Voyage dans la Lune, Le Palais des Mille et une Nuits, Cinq mille lieues sous les Mers, La Conquête du Pôle, Le Voyage à travers l'impossible, Le Tunnel sous la Manche, La Fée Carabosse, Gulliver et Lilliput chez les Géants, Les Quatre Cents Farces du Diable, Les Incendiaires, De Paris à Monte Carlo en deux heures* (Folies Bergère), *Le Déshabillage impossible, Le Cyclône* (Châtelet), *Le Fiacre Céleste, En Plein dans les Astres* (Cigale), *Le Menuet Lilliputien, L'Eventail Vivant, La Chrysalide et le Papillon d'Or*, etc..., etc...

* * *

Qu'il me soit permis de rappeler que, vers 1907, la variété infinie des pas de perforations et des pas des tambours d'entraînement empêchant chaque exploitant d'employer indistinctement des films de toutes marques, deux Congrès internationaux furent décidés. Ils se tinrent tous deux, à peu de temps d'intervalle, en 1908 et 1909, à la Société de Photographie, rue de Clichy. J'eus l'honneur de présider ces deux Congrès. J'ai gardé précieusement une grande photographie prise à l'issue du deuxième Congrès. On avait offert un banquet à Eastman, venu tout exprès d'Amérique. A ce banquet je pris la parole pour tâcher d'obtenir du grand potentat du film, à cette époque, une diminution du prix de la pellicule, qui nous semblait excessif.

Je couvris M. Eastman de louanges méritées et des fleurs de rhétorique obligatoires, en français d'abord, puis en anglais, car il ne connaissait pas notre langue. Il

me répondit par un très gracieux sourire et par un petit speech improvisé et charmant, que je traduisis aux convives. Mais il resta intraitable. Ce fut un four brillant.

J'ai cette photographie sous les yeux et je m'y vois encadré de MM. Gaumont, Pathé, Urban, de la **Warwick Trading Co**, Rogers, Vandal, Jourjon, Smith, de la maison **Eastman**, Prévot, de la maison **Pathé**, May, Raleigh et Robert, Paul (de Londres), etc..., etc..., toutes célébrités de cette époque, et d'une quarantaine de délégués, italiens (parmi lesquels, Ambrosio), allemands, anglais et autres nationalités.

Voici donc deux points fixés. L'initiative de la fondation de la **Chambre Syndicale** fut prise par Georges Mendel, et j'en fus moi-même le fondateur et le premier président, comme je fus celui des deux premiers Congrès internationaux.

Voulez-vous une anecdote en passant? Elle est amusante:

Au deuxième Congrès, un des grands industriels, qui jusque-là s'était tenu à l'écart de la **Chambre Syndicale**, mais qui se décida à venir pour essayer de nous imposer l'unification des prix de vente, me prit assez violemment à parti. Je venais, en combattant ses arguments, de répondre: À mon avis, le cinématographe sera *artistique*, ou il ne sera pas! Donc, en matière d'art, impossible d'imposer un prix uniforme. Le prix dépend de la valeur du sujet, des interprètes et des frais qu'ils entraînent."

Là-dessus, mon contradicteur me dit: "Voilà précisément votre erreur. Vous, Monsieur Méliès, vous voyez tout en artiste. Parfait! Aussi, vous ne serez jamais qu'un artiste et non un commerçant."

Je lui répondis, très calme: "Monsieur, vous ne pouviez pas me décerner de plus bel éloge, car sans l'artiste qui crée et qui exécute, que ferait le commerçant et que vendrait-il? Je crois qu'il pourrait fermer sa boutique?" Et tout le monde de rire à cette boutade. Elle circula de bouche en bouche, et fut instantanément traduite en toutes les langues au milieu de l'hilarité générale.

Un mot pour finir cette petite étude rétrospective. M. Michel Coissac a écrit une histoire parfaitement documentée sur le cinématographe. Il a eu l'amabilité de m'en offrir un exemplaire avec une dédicace si flatteuse que je ne résiste pas au plaisir de la citer. La voici: "À l'un des premiers et des meilleurs artisans du cinéma, M. Georges Méliès, rois des trucs, prince de la féerie et des transformations, cordial hommage. - Coissac, 30 septembre 1925."

Certes, j'aurais mauvaise grâce à faire le moindre reproche à l'auteur. C'est un homme charmant qui m'a fait une fort belle place dans son ouvrage en s'excusant même, vu l'abondance des matières, de ne m'en pas faire une plus grande (page 381).

Mais n'oublions pas que nous parlons de faits historiques, de faits précis, pour lesquels aucun doute ne doit subsister.

Or, à la page 439, on lit:

"C'est à Georges Méliès, *semble-t-il*, que revient l'honneur d'avoir le premier groupé les éditeurs de films en Chambre Syndicale. Élu président, il exerça ces fonctions jusqu'en 1912, époque à laquelle, sur l'initiative de MM. Benoît-Lévy, Paul Kastor, Eugène Meignen, etc., s'établit une fusion des éditeurs loueurs et constructeurs, et se fonda la **Chambre Syndicale Française de la Cinématographie** et des Industries qui s'y rattachent. M. Jules Demaria en fut élu président, etc..."

Ce "semble-t-il" me laisse rêveur. Pourquoi ce petit mot qui n'a l'air de rien, mais qui cependant est dubitatif, alors que l'auteur cite plus loin des témoins bien vivants encore. J'ai même eu le plaisir au banquet Lumière de serrer la main à l'un d'eux, M. Benoît-Lévy.

Au moment où je termine cet article, je reçois le numéro du 16 juillet du *Ciné Journal*, *Le Journal du Film*, et je lis: "On nous informe que le Président de la République a bien voulu accepter d'inaugurer le premier Congrès international du Cinématographe, etc..., etc..." qui se tiendra à Paris du 27 septembre au 3 octobre de cette année.

Comment concilier ceci avec ce que je viens de dire. Évidemment, il y a erreur. C'est le troisième Congrès dont s'agit, non le premier.

* * *

Dans cette série de chroniques, j'ai retracé rapidement quelques points spéciaux des débuts de la cinématographie. Mais j'avais aussi un autre but, qui n'était pas, certes, de concurrencer la si complète histoire du cinéma écrite par M. Michel Coissac. Il était des plus simples. D'abord, je l'ai dit, il s'agissait de démontrer, en citant les noms et les faits, que l'industrie cinématographique était née en France. Les noms de MM. Lumière, Pathé, Gaumont, Demaria, Pirou, Parnaland, Jolly, Normandin, Mendel, etc... ainsi que le mien et que ceux des premiers artistes de cinéma sont des noms bien français. Je tenais aussi à prendre un peu la défense de ces pauvres pionniers du cinéma qu'on raille ou qu'on oublie. On commet une véritable injustice, lorsqu'on nous lance dans certaines chroniques des phrases comme celle-ci: "Ces cinématographistes de la première heure étaient des "primitifs", aptes, (...) * souvent obscènes, des pitreries ineptes, bonnes pour la foire aux pains d'épices, etc... etc..." et l'on termine invariablement par ces mots: "Que de progrès accomplis depuis!" De plus on s'acharne à ridiculiser le faible métrage des premiers films et à ne publier que quelques photos des tout premiers essais de scènes cinématographiques. On ajoute: "Il y a de quoi rire en voyant ces informes producteurs des gens si peu tristes et si peu qualifiés entre les mains desquels se trouva, à son début, le merveilleux instrument" et autres gentilles du même genre...

Moi qui sais le travail acharné auquel nous nous sommes livrés, cela me fait tout simplement bondir.

Croit-on vraiment que nous étions encore des primitifs, après vingt ans de travail soutenu et de perfectionnements continuels? Ne sommes-nous pas les auteurs de la plupart de ces perfectionnements et des trouvailles que nos continuateurs utilisent aujourd'hui? Ne profite-t-on pas de nos travaux en trouvant aujourd'hui le matériel tout fait (ready for use, comme disent les Anglais) et la technique toute établie?

A-t-on le droit de nous accuser de ne pas avoir, les premiers, cherché à lancer le cinéma dans la voie artistique et dans la voie théâtrale? Non! Alors pourquoi nous appeler les "primitifs" avec un petit air de mépris? Est-ce pour faire la place plus belle à l'étranger?

Aujourd'hui, les progrès continuent, et ils continueront encore demain. L'industrie cinématographique progresse comme toutes les industries. Comment en serait-il autrement? La division du travail fait du film, non pas l'oeuvre d'un seul, mais celle des milliers de cerveaux. Toutes collaborent, de par le monde, au perfectionnement de la technique cinématographique.

Les principaux progrès techniques actuels, ne sont-ils pas dus, en grande partie, aux constructeurs d'appareils et aussi aux fameuses "industries qui se rattachent" à la cinématographie? Je veux parler principalement des fournisseurs d'éclairages électriques intenses, dont nous ne disposons pas. Il nous fallait se contenter de la lumière très variable du jour, corrigée par quelques rideaux. Les premiers essais de la lumière artificielle que je fis, avec 15 lampes à arc et 15 tubes au mercure, donnèrent, faute de puissance, un résultat médiocre. Je n'en cinématographiai pas moins, à la lumière, le fameux chanteur Paulus, dans sa chanson "En Revenant de la Revue". Ce fut le premier essai de ce genre. Et je le réussis puisque le film passa longtemps à Ba-Ta-Clan avec accompagnement d'orchestre, alors que Paulus ne pouvant plus chanter était devenu directeur de cet établissement. Son apparition à l'écran était saluée chaque soir d'ovations chaleureuses. L'artiste devenu vieux et presque impotent venait saluer en personne à l'avant-scène. Cette vue fut prise au laboratoire du Passage de l'Opéra, dans un espace de deux mètres carrés.

En tous cas ce fut le début de la lumière artificielle appliquée au cinéma.

En ce qui me concerne personnellement, ayant conscience d'avoir toujours fait tous mes efforts pour produire des films artistiques et sortant de l'ordinaire, d'avoir créé une foule de procédés, d'avoir été simultanément auteur, metteur en scène, acteur, fabricant de matériel et d'accessoires, décorateur, d'avoir eu pendant de longues années une très grande notoriété, je proteste encore contre l'appellation de "primitif", alors qu'on emploie partout le matériel et les procédés dont nous fûmes les créateurs.

Et maintenant, j'ai dit ce que j'avais sur le coeur. Je suis soulagé, n'en parlons plus! Mais, en terminant, je tiens à remercier *Ciné-Journal*, *Le Journal du Film* et M. Druhot, son aimable rédacteur en chef, de l'hospitalité qui m'a été accordée dans ces colonnes. Puisse la cinématographie théâtrale française être plus prospère que jamais!

* Il manque ici une ou plusieurs lignes.

Quel fut le premier auteur d'un ^{film} ~~film~~
sur Jeanne d'Arc ?
Georges Méliès répond à notre question -

(fac-similé — écriture de Méliès)

Texte sur Jeanne d'Arc, destiné à un journal (1929)¹

Il s'agit d'une de ces fausses interviews dont Méliès était coutumier. Rappelons que sa **Jeanne d'Arc** a été éditée en 1900²⁻⁵, et non en 1897 comme il le prétend. Si l'on en croit P. Leprohon⁶, une première **Jeanne d'Arc** aurait été réalisée en 1898 par G. Hatot avec d'autres petites bandes historiques (**Robespierre, Marat, Charles XII, Le Duc de Guise**), produites par Clément Maurice pour Lumière. Mais, dans le catalogue Lumière publié par G. Sadoul⁷, on ne retrouve pas ce film parmi les **Vues Historiques** attribuées à G. Hatot et situées en 1897 (?). M. René Charles a récemment retrouvé chez un forain une copie colorisée du film de Méliès. La modernité de la **Bataille de Compiègne** (8e Tableau) est saisissante: on y voit des personnages filmés en plan américain s'éloigner de la caméra, deuxième exemple d'une mise en images "réaliste" chez Méliès (parmi son oeuvre retrouvée, bien entendu)⁸.

¹ M. Malthête-Méliès, *op. cit.* pp. 239-240.

² Charles Urban Catalogue (Londres, 1903), p. 132.

³ G. Méliès, *Complete Catalogue of Genuine and Original "Star" Films* (New York, 1905), p. 13.

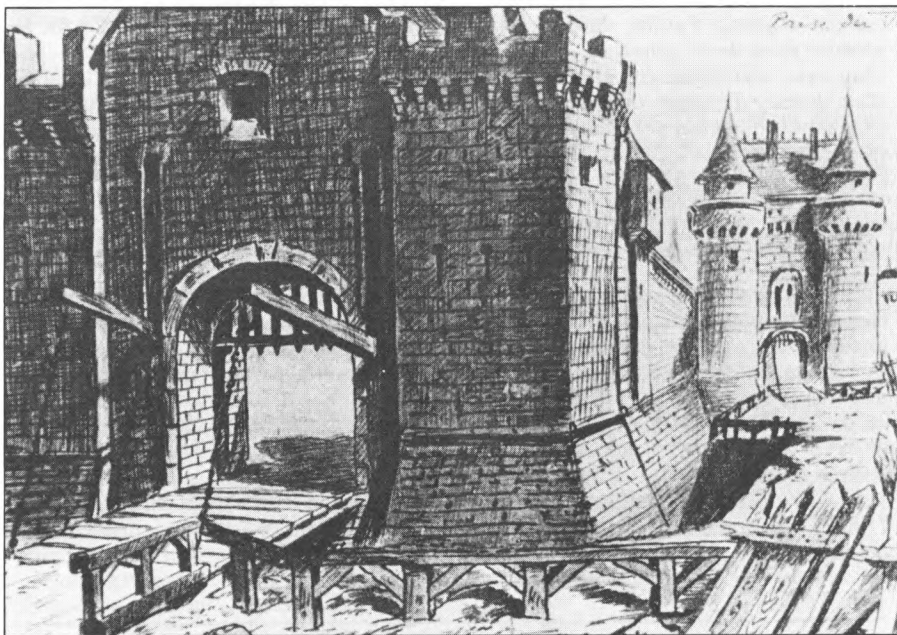
⁴ Affiche publicitaire rédigée en espagnol avec les photos de plateau correspondant aux 12 Tableaux (coll. Malthête-Méliès).

⁵ *Catalogue de l'Exposition Méliès* (Musée des Arts Décoratifs et Cinémathèque Française, Paris, 1961), p. 28.

⁶ *Études Cinématographiques*, n° 18-19 (Paris, 1962), pp. 32-33. Leprohon nous dit avoir puisé le renseignement chez Sadoul dans son *Histoire du Cinéma Mondial*. Nous avons consulté ledit ouvrage (Flammarion, Paris, 1981), en particulier p. 23, où il est question de G. Hatot — l'existence d'un film sur Jeanne d'Arc n'est pas mentionnée, en revanche p. 584, dans l'*Essai de Chronologie Mondiale*, on trouve en 1898, pour la France, une **Jeanne d'Arc** tournée par G. Hatot, avec **Barbe Bleue** et **Pierrot et le Fantôme**.

⁷ Louis Lumière (coll. *Cinéma d'Aujourd'hui*, Seghers, Paris, 1964), p. 170.

⁸ Le premier exemple se trouve dans une autre bande "réaliste": **Bagarre entre Journalistes** (L'Affaire Dreyfus-1899); les acteurs se dirigent vers la caméra et sont vus en gros plan.



Projet de décor pour JEANNE D'ARC (1900)

Nous sommes allés rendre visite au doyen des pionniers cinématographiques, Georges Méliès, au Château du Cinéma à Orly où il réside actuellement, ayant appris que depuis cinq semaines environ, il est assez souffrant. Dans la conversation, nous sommes venus à parler d'un article paru le 10 décembre dans "Le Journal" et signé M.C.R. et intitulé: Nous verrons une quatrième Jeanne d'Arc. Dans cet article, il est dit que, jusqu'à ce jour, il y eut trois films sur Jeanne d'Arc: le film de Carl Dreyer, avec Falconetti, celui de Monsieur de Gastyne, avec Simone Genevois et enfin un récent film allemand, non autorisé en France. À cet énoncé, Georges Méliès, qui est doué d'une excellente mémoire, s'écria d'une façon comique: Eh! palsambleu! Messieurs! (comme on disait dans les vieux mélés), et alors! nous autres les vieux du cinéma, nous ne comptons plus? Mon Dieu! Je vais confondre ces braves historiens modernes qui disent que le cinéma n'a commencé qu'après la guerre alors que, pour ma part, j'ai débuté dans cet art, tout à fait nouveau à cette époque, en février 1896. La séance initiale donnée par Louis Lumière, au grand Café, dite séance historique, avait eu lieu fin décembre 1895. Donc, deux mois plus tard, je projetais mes premiers films dans mon théâtre, le théâtre Robert-Houdin, 8 boulevard des Italiens, aujourd'hui disparu depuis le pavement du boulevard Haussmann. Le théâtre se trouvait juste au milieu de l'actuel Carrefour Richelieu-Drouot. Eh bien, messieurs, n'en déplaise à Monsieur M.C.R., que je n'accuse pas car sa bonne foi est certaine, c'est moi-même qui ai fait le premier film sur Jeanne d'Arc, immédiatement après ma première pièce à costumes qui fut: CENDRILLON. Cette Jeanne d'Arc a été exécutée en 1897 et est certainement la première en date. J'ai là mon catalogue qui en fait foi, et même des prospectus avec photogravures des principaux tableaux. Ma femme, elle-même ici présente, remplissait le rôle de la mère de Jeanne d'Arc, au village de Domrémy. Ah! certes, il ne s'agissait pas, alors, d'une de ces superproductions modernes, comportant une figuration monstre, une mise en scène ruineuse et des vues prises sous les murs de Carcassonne. Vu le genre de clientèle que nous avions alors, des forains qui marchandaient jusqu'au dernier carat, nous ne pouvions nous permettre de dépenser un ou des millions pour un film. Aussi n'ai-je nullement la prétention de dire que ma Jeanne d'Arc pouvait se comparer avec celles que le financement actuel des films peut permettre de réaliser, sous ce rapport aucune comparaison n'est possible. Mais, en tant qu'amateur du fantastique, c'était la partie trucage qui m'avait surtout engagé à faire ce film, notamment pour les apparitions à Jeanne de ses savants, de l'Archange Gabriel, et pour l'envol de son âme au ciel, au tableau du bûcher. Ce film était surtout destiné à des patronages, où l'on jouait couramment la Passion, ou Jeanne d'Arc en tableaux vivants. Malgré sa brièveté, le film avait déjà une certaine importance, alors qu'on n'en était encore qu'aux bandes courtes de 20 à 60 mètres, durant de une à trois minutes à la projection. Sans mon catalogue, je ne me souviendrais pas du métrage mais j'y vois que la pièce avait 275 mètres de longueur et qu'elle comportait 12 tableaux. Je crois savoir que la Cinémathèque de Berlin en possède encore une copie ainsi qu'une copie de CENDRILLON et de BARBE BLEUE, deux de mes plus anciens films qui précédèrent Jeanne d'Arc. Voici comment Jeanne d'Arc y est libellée:

Un film à grand spectacle en 12 tableaux. Environ 500 personnages, tous superbement costumés. Durée de la projection, environ 15 minutes.

Tableaux

1. le village de Domrémy, lieu de naissance de Jeanne d'Arc.
2. la forêt de Domrémy (les apparitions)
3. la maison de Jeanne d'Arc à Domrémy.
4. la porte de Vaucouleurs.
5. le Château de Baudricourt (superbe intérieur moyen âge).
6. l'entrée triomphale à Orléans (grand cortège).
7. couronnement de Charles VII à Reims (cathédrale).
8. la bataille de Compiègne.
9. la prison.
10. l'interrogatoire.
11. l'exécution, place du marché à Rouen.
12. apothéose.

Voici une documentation indiscutable, j'ai conservé, heureusement, quantité de documents authentiques datant des débuts du cinéma, jusqu'en 1914, de sorte que, lorsqu'une controverse se produit, il est tout à fait facile de la trancher puisque j'ai, entre les mains, si j'ose dire, des juges de paix incorruptibles. Ce qui est écrit est écrit, disent les Mahométans, et ce qui est imprimé et daté par l'imprimeur est preuve évidente.

Correspondance

(fac-similé sur papier en-tête)

Lettre (26 octobre 1929) de Méliès à Drioux, directeur de "Passez-Muscade", périodique destiné aux prestidigitateurs amateurs et professionnels, auquel Méliès collabora¹.

Méliès écrira et dessinera également pour d'autres revues d'illusionisme comme *Le Journal de la Prestidigitation* ou *L'Illusionniste*. C'est Maurice Noverre (de son vrai nom Maurice Hellis, avocat et historien du cinéma brestois), éditeur et rédacteur de la revue *Le Nouvel Art Cinématographique*, qui avait offert à Méliès ce papier à en-tête. Emile Robert-Houdin était le fils de Robert-Houdin. C'est à sa veuve que Méliès acheta le théâtre Robert-Houdin en 1888.

Allusion à la maladie de la fille de Méliès, Georgette Fontaine qui décédera quelques mois plus tard.

Annonce du Gala Méliès (16 décembre 1929, salle Pleyel, Paris), organisé par le "Studio 28" (dirigé par J.P. Mauclair) et avec le concours de *L'Ami du Peuple* et du *Figaro* (appartenant au grand parfumeur F. Coty); 9 (et non 8) "Méliès" seront projetés².

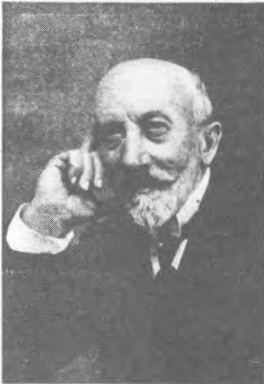
Allusion au numéro de *La Revue du Cinéma* qui sera vendu au gala³.

¹ Voir J. Deslandes, *Histoire Comparée du Cinéma*, op. cit., p. 503.

² *Le Nouvel Art Cinématographique*, 2e série, n°5, janvier 1930, Brest, pp. 78-79.

³ *La Revue du Cinéma*, op. cit.

Le Nouvel Art Cinématographique



GEORGES MÉLIÈS

Créateur du Spectacle Cinématographique actuel.

- Vérités indiscutables -

Ne confondons pas l'outillage cinématographique avec l'art cinématographique !

L'appareil dénommé
Cinématographe,
est l'engin mécanique et le projecteur
Photo-Mécanique des scènes animées.
C'est un instrument.

Le spectacle dénommé
« Cinéma »
est œuvre d'imagination et de
composition théâtrale enregistrée
et projetée photo-mécaniquement.
C'est un ART.

Il y a

d'une part :
Les inventeurs et constructeurs
de l'outillage

d'autre part :
Les cinéastes qui l'ont utilisé

Caractéristiques de l'appareil

Photo mécanique de précision
Optique
Électricité
Construction, montage, réglage

Caractéristiques du spectacle

Composition - Décoration
Mise en scène - Reconstitution
Jeu des artistes (musique) Sport,
Ingéniosité, TRUQUAGES.

Conclusion

Sans l'appareil, les Cinéastes seraient impuissants. Sans les Cinéastes, le Cinématographe serait demeuré un instrument de laboratoire et l'Industrie Cinématographique n'existerait pas...

et fils. Je commande de suite les 10 épreuves de
Robert-Houdin père que vous me demandez, je vous
les enverrai dès qu'elles seront prêtes. Je viens de
recevoir, d'Allemagne, une demande d'un n° spécial,
de Düsseldorf, et une 2^e demande de n° spécial avec
photo de Robert Houdin. Celle-ci vient de Munich.
Je vous retourne les épreuves, aucune correction à faire
sauf un mot inutile à supprimer. C'est parfait. Comme
texte et comme dessins. J'apprécierai la fille de l'Il-
lusion et au concours Magique, et je serai tout à fait content
si cette fois vous ne nous faites plus faux feu. Vous êtes très
comme les beaux jours en cette saison.

Ma fille va mieux, certainement, mais elle est loin d'être remise; elle est toujours faible, et ne peut guère sortir, pouvant à peine marcher 2 ou 300 mètres. Elle reprend de l'embonpoint, car elle était devenue très maigre, mais elle ne peut pas fatiguer le moins du monde.

Je vous remercie pour votre idée aimable pour le no de Noël tout ce qui peut m'aider financièrement, m'est très utile pour la campagne acharnée que je soutiens et qui prend d'énormes proportions. J'ai maintenant de solides appuis dans la presse. Dans un mois je vais avoir un gala sensationnel, avec Ministres Députés Journalistes etc, où seront présentés 8 de mes grands films miraculeusement retrouvés. Elle va faire un boucan du diable dans les journaux. Hier est parue une superbe revue, la revue du Cinéma, splendidement imprimée et illustrée, et qui m'est consacrée presque en totalité. Bref, ça va; on a même parlé, dans le clan de mes défenseurs, de me redemander de faire des films, avec gros capitaux. Ça serait la belle affaire; c'est dans l'air mais seulement à l'état de projet. D'autre part, l'Ami du peuple m'a promis un scandale soigné si on ne finit pas (chez les gros bonnets), par reconnaître ce que tous les journaux crient maintenant sur les toits.

Bref il y a du bon en perspective = j'ai maintenant un beau cliché 13x18 de R.H. fils, épreuves à la disposition de tous ceux de vos amis et lecteurs qui en désireront; sur avis de votre part, j'en commanderai aussitôt. Ce genre d'épreuves n'est pas trop long à tirer.

Cordialement à Vous

G. Méliès

Cher M. Drioux

Ne vous inquiétez pas pour Mme Blind. Je lui ai retourné la petite photo d'Émile Robert Houdin, avec mes excuses pour le long délai, imputable au seul photographe, et comme dédommagement, je lui ai joint les 2 portraits en 13 X 18 de Robert Houdin père et fils. Je commande de suite les 10 épreuves de Robert Houdin père que vous me demandez, je vous les enverrai dès qu'elles seront prêtes. Je viens de recevoir d'Allemagne, une demande d'un no spécial, de Dusseldorf, et une 2e demande de no spécial avec photo de Robert Houdin. Celle-ci vient de Munich. Je vous retourne les épreuves, aucune correction à faire sauf un mot inutile à supprimer. C'est parfait. Comme texte et comme dessin. J'assisterai à la fête de l'association et au Concours Magicus, et je serai tout à fait content si cette fois vous ne nous faites pas faux bond. Vous êtes bien comme les beaux jours en cette saison.

Ma fille va mieux, certainement, mais elle est loin d'être remise; elle est toujours faible, et ne peut guère sortir, pouvant à peine marcher 2 ou 300 mètres. Elle reprend de l'embonpoint, car elle était devenue très maigre, mais elle ne peut pas fatiguer le moins du monde.

Je vous remercie pour votre idée aimable pour le no de Noël tout ce qui peut m'aider financièrement, m'est très utile pour la campagne acharnée que je soutiens et qui prend d'énormes proportions. J'ai maintenant de solides appuis dans la presse. Dans un mois je vais avoir un gala sensationnel avec ministres, députés, journalistes etc. où seront présentés 8 de mes grands films miraculeusement retrouvés. Cela va faire un boucan du diable dans les journaux. Hier est parue une superbe revue, la revue du Cinéma, splendidement imprimée et illustrée, et qui m'est consacrée presque en totalité. Bref, ça va; on a même parlé, dans le clan de mes défenseurs, de me redemander de faire des films, avec gros capitaux. Ça serait la belle affaire; c'est dans l'air mais seulement à l'état de projet. D'autre part, l'Ami du peuple m'a promis un scandale soigné si on ne finit pas (chez les gros bonnets), par reconnaître ce que tous les journaux crient maintenant sur les toits... il y a du bon en perspective. J'ai maintenant un beau cliché 13 X 18 de R.H. fils, épreuves à la disposition de tous ceux de vos amis et lecteurs qui en désireront; sur avis de votre part, j'en commanderai aussitôt. Ce genre d'épreuves n'est pas trop long à tirer.

Cordialement à vous,
G. Méliès

Allocution au gala Méliès

Texte de l'allocution prononcée par G. Méliès à la fin du gala organisé salle Pleyel en son honneur, le 16 décembre 1929.¹

A propos de la marque "Star". (Ce commentaire peut également figurer sous la réponse au questionnaire de J.A. Le Roy)

Après les piratages² de "longs" métrages comme le **Sacre d'Edouard VII**³ ou **Voyage dans la Lune**⁴, Méliès dépose le 23 décembre 1902 la marque MELIES STAR FILM⁵. Il envoie ensuite son frère Gaston à New York pour le représenter aux U.S.A. Le premier "Star" film copyrighté sera **Le Puits Fantastique** (n° 462-464 du catalogue) le 25 juin 1903⁶.

¹ Le *Nouvel Art Cinématographique*, 2e série, n° 5, janvier 1930, Brest, pp. 73-76. Texte paru dans *L'Ami du Peuple*, 2e année, n° 597, 20 décembre 1929, p. 4.

² Les films étaient contretypés et la marque grattée lorsqu'elle figurait dans l'image. Il existe plusieurs copies de "Star" films de 1902 dans lesquels la marque STAR FILM PARIS a été éliminée (voir à ce propos l'article de Merritt Crawford in *Le Nouvel Art Cinématographique*, 2e série, n° 6, avril 1930, Brest, pp. 45-46, et *Essai de Reconstitution... op. cit.*, p. 111).

³ Film piraté par l'American Mutoscope and Biograph Co (copyright H20562 — 8 août 1902 — 95 pieds, sous le titre: **Reproduction, Coronation Ceremonies — King Edward VII**), in *Motion Pictures from the Library of Congress Paper Print Collection 1894-1912*, par Kemp R. Niver (Bebe Bergsten, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1967), p. 337.

⁴ Film piraté par S. Lubin.

⁵ *Bulletin Officiel de la Propriété Industrielle et Commerciale* (1902) p. 1208 (marque déposée au greffe du tribunal et du commerce de la Seine — France. Réf. 77627).


⁶ *Motion Pictures 1894-1912*, Library of Congress, Washington (1953), par H.L. Walls.

GRANDE SALLE PLEYEL

16 DÉCEMBRE 1929
A 21 HEURES

GALA MÉLIÈS
ORGANISÉ PAR LE STUDIO 28

Avec le Concours de "L'AMI DU PEUPLE"
et de "FIGARO"



Vo par Bessier

GÉO MÉLIÈS
Créateur du Spectacle
Cinématographique

PROGRAMME

PRIX 10 FR.

“Mesdames, messieurs, je vous demande mille pardons, mais vous me voyez complètement rempli de stupeur. On me poursuit dans les rues, on arrache mes films de mes poches, on me jette sur la scène, en m’obligeant à traverser nombre d’affiches; quelle diable d’idée ont eue les organisateurs de ce gala. Enfin, je m’incline, il paraît que c’est une présentation moderne d’un artiste “en chair et en os”. (On sait que c’est Méliès lui-même qui inventa cette présentation de l’acteur Vilbert, dans une revue des Folies-Bergères) et l’on me demande de dire quelques mots au sujet des films que vous venez de voir. Je vais donc le faire, mais, auparavant, j’ai un devoir supérieur et très agréable en même temps à remplir. Je dois tout d’abord remercier les organisateurs de ce gala splendide en mon honneur. Tout d’abord M. Mauclair, directeur du “Studio 28”, qui a découvert tout ce stock de pellicules, complètement introuvables depuis 1914, et qui a dû se livrer à un énorme travail pour les remettre en état, les faisant contretyper, pour certaines, et recolorier, comme les originaux. Je remercie aussi l’*Ami du Peuple du Matin* et son fondateur, M. François Coty, l’*Ami du Peuple du Soir*, ainsi que le *Figaro*, de l’énorme effort qu’ils ont accompli, gracieusement, pour le succès de ce gala, qui dépasse toutes les prévisions, car cette salle immense a été trop petite pour contenir les spectateurs, accourus en foule, que je remercie, eux aussi, de leur splendide accueil.

“Je dois aussi de chaleureux remerciements aux membres du comité d’honneur qui sont en face de moi. Le grand Talma, nous dit l’histoire, eut un jour l’honneur de jouer devant un parterre de rois. L’honneur qu’on me fait aujourd’hui est pour moi aussi précieux, car j’ai la joie de paraître ici devant les plus hautes notabilités de la corporation cinématographique. Merci à M. Abel Gance, qui est considéré, à juste titre, comme un de nos meilleurs metteurs en scène français; à M. Franz-Jourdain, l’éminent président du Salon d’automne; à MM. Léon Gaumont et Louis Aubert, tous deux présidents d’honneur de la Chambre syndicale de la Cinématographie, et dont les noms sont si connus du monde entier que je n’ai pas besoin de rappeler leurs titres; à M. Delac, le très distingué président actuel de cette Chambre syndicale; à M. Burguet, président de la Société des auteurs de films; à M. Harold Smith, représentant en France les grandes firmes américaines; à M. le docteur Noguès, un grand savant, beaucoup trop modeste, mais éminent, car il est l’inventeur du cinéma au ralenti à grande fréquence, qui fera faire un pas énorme aux sciences en général, et à la chimie, la médecine et la chirurgie en particulier. Merci aussi à trois de mes bons amis du comité, M. Grimoin-Sanson, un des premiers constructeurs d’appareils, inventeur du phototachygraphe et du Cinéorama de l’exposition de 1900, projection panoramique sur écran circulaire; M. Léon Druhot, le très sympathique rédacteur en chef de *Ciné-Journal*, le *Journal du Film*, le plus ancien, si je ne me trompe, des journaux corporatifs; enfin, à M. Maurice Noverre, l’érudit directeur du “Nouvel Art Cinématographique”. Si j’oublie quelqu’un, excusez-moi, il est si difficile, dans une improvisation, de ne pas avoir quelques absences de mémoire. Je m’en voudrais, toutefois, de ne pas remercier nos charmantes vedettes... On disait vedettes, de mon temps. Aujourd’hui, on dit “Stars”, c’est plus américain. Mais voilà, le mot “Star”... était, précisément, ma marque de fabrique. J’hésite à l’employer; enfin, va pour Star: je ne les remercie pas moins de leur aimable dévouement; car c’en est un, et une grande fatigue que de vendre les programmes dans cette immense assemblée. Je ne suppose pas, en effet, qu’elles soient venues simplement poussées par la curiosité de contempler un des vieux grands-pères de l’Art muet. Mais qu’elles sachent bien une chose, et je le déclare ici, sous la foi du serment, je n’ai aucune intention de leur faire concurrence en public, soit par la beauté luxuriante de ma blonde chevelure, ni par ma beauté plastique, ni par ma pho-to-gé-nie! (Rires). Enfin, malgré cette longue énumération, permettez-moi de remercier de sa présence une artiste éminente, Mme Thullier¹

(1) “Devant nous, Mme Thullier qui, sur les indications du cinéaste (Georges Méliès), coloria tous ses films, s’indigne de voir disparaître la technique de la couleur.

— J’ai colorié tous les films de M. Méliès, nous dit-elle. Ce coloriage était entièrement fait à la main. J’occupais deux cent vingt ouvrières dans mon atelier. Je passais mes nuits à sélectionner et échantillonner les couleurs. Pendant le jour, les ouvrières posaient la couleur, suivant mes instructions. Chaque ouvrière spécialisée ne posait qu’une couleur. Celles-ci, souvent, dépassaient le nombre de vingt.

— ...

— Nous employions des couleurs d’aniline très fines. Elles étaient successivement dissoutes dans l’eau et dans l’alcool. Le ton obtenu était transparent, lumineux. Les fausses teintes n’étaient pas négligées.

— Et le public du cinéma Dufayel!...

— Ne ménageait pas son enthousiasme. Ah! monsieur, Dufayel fut mon dernier client. Il exigea toujours des bandes colorisées à la main. Le coût en était plus élevé...

— ?...

De six à sept mille francs par copie, pour une bande de 300 mètres, et cela vant la guerre. Nous exécutions en moyenne soixante copies pour chaque production. Le coloriage à la main grevait donc assez lourdement le budget des producteurs.

— ...

— Aujourd’hui, le métier se perd. Si j’avais eu le temps, je me serais occupée moi-même du coloriage des films destinés au gala Méliès.

— ...

— J’ai colorié les films de Méliès pendant quinze ans. Depuis 1897 jusqu’en 1912...”

L’*Ami du Peuple* (du soir), 13 décembre 1929. “Mme Thullier nous rappelle... le temps où le cinéma ne manquait pas de couleurs”, par François Mazeline.

qui, pendant vingt ans, coloria avec un remarquable talent les films de la maison Pathé et les miens; travail de bénédictin, demandant, à cause de la petitesse des personnages, une habileté et une sûreté de main qui dépasse tout ce qu'on peut concevoir comme difficulté d'exécution.

“Et maintenant, quelques mots à propos des films eux-mêmes:

“Il n'est nullement entré dans l'idée des organisateurs, et vous l'avez bien compris de vouloir établir une comparaison quelconque entre des films datant de vingt-cinq et trente ans, et ceux d'aujourd'hui. Leur seul but a été de produire une sorte d'étude rétrospective et de montrer aux spectateurs d'aujourd'hui l'évolution de la cinématographie depuis sa création. Certes, je suis le premier à reconnaître les immenses progrès réalisés depuis le début par la beauté photographique des images, due au perfectionnement incessant des appareils, perfectionnement auquel nous avons pris notre part dans une carrière de vingt-cinq ans; je reconnais aussi que la technique a changé du tout au tout. Donc, n'établissons aucune comparaison; surtout alors que vous venez de voir un genre très spécial de films, genre dans lequel je n'ai pas de successeur. Ces films ont été retrouvés par hasard, dans la laiterie d'un château! et dans quel état, mon Dieu! Or, quoique j'ai touché un peu à tous les genres en cinématographie, cet établissement² ne prenait chez moi que des films fantastiques ou féériques; c'est pourquoi tous les films présentés ce soir sont remplis de truquages fantaisistes et fantastiques les plus cocasses, l'une de mes spécialités. Alors, le cinéma servait surtout à occuper la jeunesse, mais il fallait aussi intéresser les grandes personnes qui les accompagnaient. D'où cette accumulation énorme de trucs imprévus, qui frappaient de stupeur les spectateurs d'alors, complètement incapables de se rendre compte de la façon dont tout cela pouvait s'obtenir. Les jeunes s'amusaient, grâce à la naïveté voulue du scénario; les grands étaient intrigués par des réalisations incompréhensibles. J'ai vu, et je redoutais un peu le contraire, que les spectateurs de ce soir ont pris le même plaisir à la vue de ces fantaisies que ceux d'il y a vingt ans, et j'en ai été très heureux. Vous avez bien compris aussi, et je vous remercie de n'avoir pas été choqué, que les appareils avec lesquels ont été prises ces vues, étaient plus que rudimentaires, presque toujours contruits par nous, et ne comportant aucun des perfectionnements et des commodités actuelles. De plus, nous n'avions pas ces merveilleux éclairages intensifs qui permettent des luminosités et des prises à contre-jour admirables. Nous devions nous contenter de la lumière du jour qui nous jouait souvent de vilains tours, et nos pellicules négatives n'avaient pas encore la perfection et la sensibilité extrême de celles d'aujourd'hui.

“Enfin, mesdames et messieurs, j'ai vu que tout le monde s'est bien amusé, malgré les imperfections photographiques des vues ressuscitées, et je vous assure que je n'ai pas été le dernier à me divertir, en retrouvant sur ces films nombre de mes anciens artistes, dont beaucoup m'ont fait le plaisir d'assister à cette représentation, et en me revoyant moi-même, vingt-cinq ans plus tard, à l'époque où je me livrais aux compositions les plus humoristiques, et, permettez-moi cette expression triviale, où j'exécutais les “galipettes” les plus échevelées pour amuser mes contemporains du XIXe siècle et ceux du commencement du XXe”³.



MÉTAMORPHOSE DU PAPILLON

(2) La Maison Dufayel.

(3) *Ami du Peuple*, 2e année, n° 597, vendredi 20 décembre 1920, page 4, Au Gala de la Salle Pleyel. Allocution de Georges Méliès.

Reply to a Questionary

Texte de Méliès en anglais (1930) en réponse à un questionnaire relatif au **Voyage dans la Lune**¹⁻³ qu'un certain Jean Le Roy lui avait adressé. Il s'agit probablement de l'inventeur américain (Jean-Aimé, dit) Acme Le Roy (1854-1944) qui réalisa avec Eugène Lauste la première projection publique de films en février 1894 à Clinton (New Jersey, U.S.A.)⁴. En ce qui concerne le coût du film, Méliès parlera 7 ans plus tard de 30000 francs⁵! Où est la vérité?

(Rappelons que le **Voyage dans la Lune** — 1902; 260 mètres, 13mn⁶ — est le 3e film de Méliès qui dépasse les 200 mètres, après **Jeanne d'Arc** — 1900; 250 mètres, 12mn30 — et **Barbe Bleue** — 1901; 210 mètres, 10mn30).

¹ Lewis Jacobs, *The Rise of the American Film* (Teachers College Press, New York, 1968), p. 29.

² G. Sadoul, *Georges Méliès* (coll. Cinéma d'Aujourd'hui, Seghers, Paris, 1961), pp. 134-135.

³ M. Malthête-Méliès, *Méliès l'Enchanteur* (Hachette, Paris, 1973), pp. 267-268.

⁴ J. Mitry, *Histoire du Cinéma* (Ed. Universitaires, Paris, 1967), p. 63

⁵ in le journal *Ce soir* du 23 décembre 1937. Cité par G. Sadoul in *Histoire Générale du Cinéma*, op. cit., p. 207.

⁶ *Essai de Reconstitution de Catalogue Français de la Star-Film suivi d'une Analyse Catalographique des Films de Georges Méliès recensés en France* (publications du Service des Archives du Film du Centre National de la Cinématographie, France), pp. 107-112.



LE VOYAGE DANS LA LUNE (1902)

1. What year did you get the idea for TRIP TO THE MOON? The idea of TRIP TO THE MOON came to me from the book of Jules Verne, entitled: "From the earth to the moon and round the moon". In this work the human people could not attain the moon, turned round it, and came back to earth, having, in fact, missed their trip. I then imagined, in using the process of Jules Verne (gun and shell) to attain the moon, in order to be able to compose a number of original and amusing fairy pictures outside and inside the moon, and to show some monsters, inhabitants of the moon, in adding one or two artistical effects (women representing stars, comets, etc.) (snow effect, bottom of the sea, etc).

2. What year did you start the TRIP TO THE MOON? Month? Year? TRIP TO THE MOON was begun in May 1902.

3. When was the negative of TRIP TO THE MOON finished? The negative was finished in August 1902.

4. When were the first prints of TRIP TO THE MOON, released in France? The first prints were sold in France, the same month, August 1902.

5. When was the first released in the United States of America? I don't know exactly when they were sold in U.S.A. (probably one or two months after). As soon as the first pictures were forwarded to U.S.A., probably through commission agents, they were copied (countertyped) and sold in large number, by Edison and Lubin of Philadelphia, perhaps also by some others, for the number of copies sold in America was enormous relatively to the number printed in my laboratory.

6. What was the probable cost of the production? The cost was about 10.000 francs, sum relatively high for the time, caused specially by the mechanical sceneries and principally the cost of the cardboard and canvas costumes made for the selenites, or moon inhabitants, knees, heads, feet, all these articles being made specially and consequently expensive. I made myself the models, sculpted in terra cora, and the plaster moulding, and the costumes were made by a special masks manufacturer accustomed to mould cardboard.

7. Was this subject copyrighted in the U.S.A.? The subject was not copyrighted in U.S.A. It is why it was such copied everywhere, and it is also the reason why I open an office in N.Y. In order to have my following films copyrighted, and an agent (my brother) in U.S.A. for preventing, as much as possible, the piracy.

8. If so, please give date and number if possible? No dates, the film having not been copyrighted.

9. If possible name star or other notable features of TRIP TO THE MOON. When I made TRIP TO THE MOON, there was not yet "Stars" amongst the artists, their name was never known nor written on bills or advertisements. The film was named Starfilm, and the name Méliès, itself, did not appear on the screen though I performed the principal characters. The people employed in TRIP TO THE MOON was entirely acrobats, girls and singers coming from music halls, the theatrical actors having not yet accepted to play in cinema films, as they considered the motion picture as much as below the theatre. They came only later, when they knew that music hall people gained more money in performing films then themselves in playing in theatres for about 300 francs a month, and such was generally the case for most of them.

In the cinema, they could gain more than the double. 2 years after my office was, everynight, full of theatrical people coming for asking to be engaged. I remember that in TRIP TO THE MOON, the Moon (the woman in a crescent) was Bleurette Bernon, music hall singer, the stars were ballet girls, from théâtre du Châtelet and the men (principal ones) Victor André, of Cluny theatre, Delpierre, Farjaux, Kelm, Brunnet, music hall singers and myself, the Selenites were acrobates from Folies Bergère.

I think to have replied all what you want to know, will give more retails of wanted by you.

Georges Méliès.

Correspondance

Lettre (26 novembre 1930) de Méliès à Drioux¹

Méliès lui fait part du décès de sa fille, Georgette Fontaine. L'article de Merritt Crawford a paru en français dans *Le Nouvel Art Cinématographique* (2e série, n° 6, avril 1930, pp. 36-46).

P.M. = "Passez-Muscade" (cf. lettre du 26 octobre 1929).

¹ Madeleine Malthête-Méliès, *op. cit.*, p. 405.

Paris, le 26 novembre 1930

Cher Monsieur

Le triste événement que je redoutais depuis si longtemps, s'est malheureusement produit le 29 août dernier. Ma pauvre fille est morte après deux ans et demi de maladie, et ses derniers mois lui ont causé des souffrances atroces, à tel point qu'elle demandait qu'on la tue, et que sa fin a été pour elle une délivrance. Il n'y avait plus d'espoir, de graves abcès s'étant en dernier, formés dans le cerveau. Elle a subi la trépanation 3 fois, mais une hémorragie cérébrale mortelle s'en est suivi.

Nous avons été si bousculés au moment de l'enterrement qui a eu lieu à Montreuil, alors qu'elle était décédée à Courbevoie, ce qui nous a causé des démarches à n'en plus finir, que, pressé par le temps, j'ai oublié ainsi que mon gendre d'ailleurs, nombre d'amis pour les lettres de faire-part. Excusez-nous donc, nous étions réellement débordés par les événements, et avons dû faire toutes les lettres en vitesse, à cause d'un dimanche où les lettres ne partaient pas. Quoi qu'il en soit, tout cela est bien triste pour moi. J'ai dû prendre ma petite-fille Madeleine, complètement avec moi, son père, artiste, étant constamment en voyage. La petite est très gentille, ma femme l'adore, mais cela me cause une grande fatigue, car je suis contraint, me couchant tard, de me lever de bonne heure tous les jours, pour la conduire à l'école. Enfin, que voulez-vous, il faut faire son devoir, et contre la mort, il n'y a malheureusement rien à faire. Merci pour votre aimable lettre, mais je sens que je ne me consolerais pas de la perte prématurée de celle qui fut pendant de longues années ma collaboratrice à Robert-Houdin et dans le cinéma.

On va donner le 10 décembre prochain un gala Méliès à Montreuil sous bois, à l'Alhambra, avec certains de mes anciens films; et cela va préluder à une nouvelle campagne en ma faveur, par l'"Ami du peuple" — Réussira-t-elle cette fois? espérons.

En tout cas, l'historien américain du cinéma, Merritt Crawford, vient de publier pour moi, en anglais, et en espagnol pour les Amériques du Nord et du Sud, un article formidable, déjà reproduit par 50 journaux américains, et actuellement en cours de publication en français. Il ne mâche pas ses mots, et dit que la façon avec laquelle on traite le **plus grand** cinéaste du monde est tout bonnement une honte pour la France, et pour l'industrie française du film. Voilà qui va faire plaisir à mes persécuteurs. J'espère provoquer, grâce à cet article sensationnel, une campagne de l'ami du peuple qui portera peut-être ses fruits. Nous verrons cela après la soirée prochaine du 10 décembre.

En attendant, je vends toujours mes bonbons, et les affaires sont, en ce moment, exécrables.

Cordialement à vous

Georges Méliès

P.M. ne paraît donc plus du tout? Sa suppression est-elle momentanée ou définitive?

Georges Méliès (biographie)

Autobiographie de Méliès qui paraîtra en 1931 sous la signature de Léon Druhot¹. Il manque le dernier feuillet.

Méliès a beaucoup écrit sur lui-même à la 3e personne. Il avait déjà rédigé pour P. Gilson une première biographie plus courte en 1929². A ce propos, signalons que l'on retrouve sous la signature de Maurice Noverre des textes écrits ou dictés à l'évidence par Méliès³. A qui se fier???

¹ **Ciné-Journal** (25 août 1931). Méliès cite ce texte dans ses fameux *Mémoires* rédigés vers 1935 (voir *Georges Méliès, Mage*, de M. Bessy et Lo Duca, éd. J.J. Pauvert, Paris, 1961, pp. 175-178).

Texte du feuillet manquant: "... pertes d'argent, il se vit, bien malgré lui, contraint d'abandonner un art dont il avait été l'un des principaux créateurs. En somme, Méliès a le droit de revendiquer le titre de "doyen des éditeurs de films, des exploitants, des scénaristes, des metteurs en scène, des décorateurs et des artistes de cinéma"! De plus, sans commanditaires, il n'utilisa jamais que ses propres capitaux. Qui peut en dire autant parmi les cinéastes?"

² Voir *La Revue du Cinéma*, Librairie Gallimard, Paris, 1ère série, n°4, 15 octobre 1929, p. 3 (Edition du Cinquantenaire en fac-similé, T.1, P. Lherminier, Paris, 1979, p. 115), ainsi que deux lettres de Méliès à P. Gilson (in *Georges Méliès, op. cit.*, pp. 127-129).

³ Comparer, par exemple, les débuts de Méliès cinéaste racontés par Noverre (in *Le Nouvel Art Cinématographique*, 2e série, n°4, octobre 1929, Brest, pp. 60-76) et par Méliès lui-même (*Mes Mémoires*, in *Georges Méliès, Mage, op. cit.*, pp. 180-192). Pour plus de sûreté, consulter l'excellente biographie due à J. Deslandes (*op. cit* pp. 89-98).

Georges Méliès est né à Paris, le 8 décembre 1861. Il fit ses études complètes au Lycée Louis-le-Grand et en sortit en 1879. Après avoir fait son service militaire à Blois, en 1880, il revint à Paris avec l'intention d'entrer à l'École des Beaux-Arts et de devenir artiste peintre, le dessin et la peinture étaient ses arts de prédilection. Mais son père, grand industriel, s'opposa à ce dessein, et il dut, à contre-cœur, entrer dans la maison paternelle. Il s'occupa surtout, pendant les quelques années qu'il consacra à l'industrie, des machines de l'usine et y acquit une habileté de mécanicien qui devait plus tard lui être des plus utiles. En 1885, il se mariait, et quittait ses deux frères, Henry et Gaston Méliès avec lesquels il avait été un moment associé.

A cette époque, grand amateur déjà de prestidigitation, il se perfectionna dans cet art et donna de nombreuses performances au Musée Grévin et dans les salons parisiens, tout en continuant à peindre des tableaux et à illustrer le journal satirique "La Griffé", journal politique, grand ennemi du général Boulanger qui faillit renverser la république et établir en France la dictature.

En 1888, le célèbre théâtre Robert-Houdin, consacré spécialement à la prestidigitation et aux grandes illusions s'étant trouvé à vendre, il l'acheta, et devint, de ce fait, constructeur de trucs de théâtre, en même temps qu'artiste illusionniste.

Les séances du théâtre Robert-Houdin se terminaient toujours par une série de projections de photographies (de voyage) colorisées et projetées à l'aide de plusieurs lanternes, ce qui permettait d'obtenir ce qu'on appelait "Dissolving views". Cette pratique de la projection devait également lui être d'un grand secours quand il aborda la cinématographie. Ces divers détails sont ici donnés pour faire comprendre à quelles circonstances Georges Méliès dut la formation spéciale qui lui permit, par la suite, de se faire une place tout à fait particulière dans les "vues animées". Sa carrière fut, de ce fait, étonnante et même unique.

Voyons un peu, succinctement, quelles furent les étapes de sa vie laborieuse:

- En 1895 invité par Louis Lumière, il assiste à la première séance du “cinématographe” (dite séance historique) et est émerveillé par la vue des premières photos animées. Il désire acheter un appareil pour son théâtre, mais Lumière en refuse la vente, désirant consacrer son invention uniquement à la science, principalement à l’étude du mouvement, comme l’avait fait Marey. Plein de dépit, Méliès construit lui-même sa première caméra, et, un mois après, il produit ses premiers films, et ouvre au théâtre Robert-Houdin le premier cinéma public du monde.
- En 1896, il construit, à Montreuil-sous-bois, près de Paris, dans sa propriété, le premier studio cinématographique, avec scène et machinerie théâtrale.
- En 1897, il crée le spectacle cinématographique en produisant les premières grandes pièces et les premières reconstitutions historiques.
- Dès 1898, il invente successivement tous les procédés de “truquages”, devenus partout, depuis, d’un usage courant, et enrichit la technique cinématographique par des inventions ininterrompues.
- En 1899, il crée le genre féérique et fantasmagorique après avoir inauguré, successivement, tous les genres: drame, comédie, vaudeville, opéra, opérette, opéra-comique, vues à trucs, reconstitutions, reportages, documentaires, etc. En 1900, il fonde la première chambre syndicale des éditeurs de films, dont le siège social était à son théâtre, 8 boulevard des Italiens, il est élu président et garde ces fonctions jusqu’en 1912.
- En 1908 et 1909, il préside les deux premiers congrès internationaux du cinéma, (France, Angleterre, Allemagne et Italie) seules nations bien lancées déjà pour la production de films cinématographiques. Il obtient, malgré une grande résistance des maisons étrangères, l’unification de la perforation, ce qui détermine l’essor définitif de l’industrie internationale du film.
- En 1904, contraint par d’innombrables contretypes et contrefaçons de ses films en Amérique, il ouvre une maison et des laboratoires à New York, sous la direction de son frère Gaston Méliès, afin d’assurer par la prise du “copyright” le respect de la propriété de ses productions. Avec Ch. Pathé, il introduit le film français en Amérique et se voit bientôt contraint de faire partie du trust Edison qui, à cette époque, revendiquait tous les brevets afférents aux Motion Pictures, et exigeait une royalty des autres éditeurs. À partir de ce moment, tous ses négatifs sont pris en double, au studio de Montreuil, et l’un des négatifs est expédié à New York, où se fait le tirage des positifs destinés à l’Amérique.
- Dessinateur, décorateur, illusionniste, auteur de scénarios, metteur en scène, et artiste principal de toutes ses compositions il produit de 1896 à 1914, un nombre considérable de films entièrement dus à son imagination. Ces films obtiennent un succès mondial et lui valent bientôt les titres de: Roi de la fantasmagorie et des illusions, Jules Verne du cinéma, magicien du cinéma, etc.
- Malgré cet énorme labeur journalier, il continue pendant 36 ans consécutifs à diriger à Paris le théâtre Robert-Houdin où il invente et construit d’innombrables trucs et illusions. Il préside, pendant 40 ans, la chambre syndicale des artistes illusionnistes français.
- Pendant la guerre de 1914, il crée, à Montreuil-sous-bois, le théâtre lyrique des “Variétés artistiques”. Avec sa fille et son fils et d’autres artistes parisiens, il y joue tout le répertoire des chefs-d’oeuvre d’opéra, d’opéra comique, d’opérette, ainsi que nombre de drames, vaudevilles et comédies. Sa fille Georgette Méliès, excellente cantatrice, son fils André Méliès, très amusant premier comique, et lui-même, remportent, en tant qu’artistes, d’innombrables succès. Pour sa part, Georges Méliès joue, à ce théâtre plus de 98 rôles les plus divers.
- Loin de se borner au cinéma, à un type unique, comme l’ont fait nombre de comédiens célèbres de l’écran il profite de ses facultés d’assimilation, acquises au théâtre, pour incarner les personnages les plus divers et s’applique à se rendre méconnaissable par de savants grimaces. Il ne se fait, du reste, jamais aucune réclame personnelle sur ses programmes ou affiches. Le titre seul de ses vues est projeté sur l’écran, sans aucun nom d’artiste. Ces vues, conçues exclusivement pour le cinéma, ont toujours été projetées sans aucun sous-titre, ce qui ne les empêchait pas, d’ailleurs, d’être parfaitement comprises dans tous les pays, le scénario étant toujours parfaitement cinématographique. C’était (au temps du muet) la formule véritable du cinéma international. Pas besoin de “doublage” à cette heureuse époque! Enfin, ayant subi pendant la grande guerre, d’énormes... (n.d.l.r.: texte dont la fin est perdue).

Importance du scénario

Ce texte a été vraisemblablement publié par la revue *Cinéma Ciné pour tous*. La collection de cette revue étant actuellement introuvable, même en bibliothèques, il a dû être partiellement rétabli à l'aide d'une traduction en langue espagnole, publiée par la revue *Nuestro Cinema*. Il est tiré de l'ouvrage de G. Sadoul.

Une haute personnalité du cinéma a formulé récemment cette opinion: "Dans un film, le scénario a très peu d'importance ou, en tout cas, une importance relative." Cette opinion étant connue, deux "scénaristes" connus sont venus solliciter la mienne sur le même thème. Ce fait m'a causé une grande satisfaction, étant donné que depuis 1914 je me suis à peine occupé de cinéma, ou, du moins, j'ai cessé de produire des films. Mon absence active du cinéma actuel fera que mes idées, vues par les jeunes d'aujourd'hui, peuvent paraître rétrogrades. On est toujours un peu "pompier" pour les jeunes gens et l'unique consolation qui nous reste, à nous les vieux, est que les jeunes de la génération actuelle seront, à leur tour, "pompiers" pour ceux qui les suivent. Enfin, puisqu'on nous réclame une opinion, exécutons-nous sans crainte du qu'en dira-t-on et exposons-la.

Vraiment, je crois que le scénario peut, en effet, n'avoir aucune importance dans certains films, tandis qu'au contraire il a une importance de premier ordre, et même capitale, dans un grand nombre d'autres.

Il ne faut donc pas réduire le cinéma, comme on le préconise aujourd'hui, à une seule et unique formule, étant donné que cet art offre des possibilités infinies. En cherchant à imposer à tous la même méthode, les mêmes procédés, la même technique, le même rythme, comme on le prétend actuellement, on oblige les auteurs à fonder leurs oeuvres dans le même moule, en supprimant en eux l'originalité qui est cependant l'élément primordial et nécessaire pour entretenir la curiosité du public. C'est, probablement, au manque d'originalité qu'on doit le marasme actuel du cinéma, et pour cela, beaucoup de gens se plaignent. Souvent on entend dire: "Je suis allé tel jour à tel ou tel cinéma et il n'y avait rien d'intéressant." C'est tous les jours la même chose: le mari, l'amant, la femme, le téléphone, les autos, salons comme finale, l'éternel baiser appuyé qui a fait école, à tel point que les jeunes gens de maintenant n'éprouvent aucune difficulté à suivre en public (que ce soit même en métro ou en autobus) l'exemple de cet exercice enchanteur. Mais alors d'où vient ce manque d'originalité, si ce n'est de la monotonie du scénario, pour commencer, et des mêmes procédés (fondus et gros plan) employés aujourd'hui de manière invariable! Il faut l'avouer: ces fameux scénarios américains, où à chaque instant nous pouvons reconnaître le vide et la nullité, ont envahi peu à peu l'écran européen et c'est, je crois, de cette nullité que dépend le peu d'intérêt des sujets représentés en dépit du talent déployé par les interprètes.

L'acteur est certainement quelqu'un; son importance est indiscutable, mais ne saurait faire une bonne oeuvre d'un mauvais argument, de la même manière qu'un artiste de théâtre ne peut obtenir un succès, quels que soient son talent et son zèle, avec une oeuvre qui, par elle-même ne vaut rien. Ainsi donc, à mon avis, il faut arriver à cette conclusion: en dehors des documentaires, il est nécessaire, pour tout ce qui est roman, drame, comédie, pour tout ce qui comporte une étude de caractères, de psychologie, que le scénario soit ingénieux et intéressant. Cela n'empêche en aucune manière les réalisateurs de l'additionner de tous les épisodes qu'ils jugent pouvoir embellir le film et flatter le goût du public, quel qu'il soit.

Ils peuvent même employer, pour embellir le film, tous les magnifiques recours de l'éclairage moderne, de même que ceux qu'offre la prise de vues sous les angles les plus variés (grâce au perfectionnement des appareils). Tout cela est la "mise en scène", autrement dit la "sauce". Cependant il n'y a aucune raison pour mépriser le "poisson" qui, en fait, est le principal.

Je disais au commencement de ce petit article, qu'il y avait, cependant, certains

films pour lesquels j'étais d'accord avec la personnalité dont je parle plus haut. Ainsi, je me trouve en condition de pouvoir donner mon opinion, puisqu'il s'agit de films de fantaisie, d'imagination, artistiques, diaboliques, magiques ou fantastiques, desquels je réussis à faire une spécialité sans négliger de pratiquer les autres genres.

Pour cette sorte de films toute l'importance réside dans l'ingéniosité et dans l'imprévu des trucs, dans le pittoresque de la décoration, dans la disposition artistique des personnages et aussi dans l'invention du "clou" principal et du final. A l'inverse de ce qui se fait habituellement, mon procédé de construction dans cette sorte d'oeuvres consistait à inventer les détails avant l'ensemble; ensemble qui n'est pas autre chose que le "scénario". On peut dire que le scénario dans ce cas n'est plus que le fil destiné à lier les "effets", par eux-mêmes sans grande relation entre eux, de même que le *compère* d'une revue est là pour lier des scènes qui n'ont rien à voir l'une avec l'autre. Je conviens que le scénario n'a plus qu'une importance secondaire dans ce genre de compositions.

J'ai fait, durant vingt ans, des films fantastiques de tous genres, et ma première préoccupation était de trouver, pour chaque film, des trucs inédits, un grand effet principal et une apothéose finale. Après cela, je cherchais quelle époque serait la meilleure pour habiller mes personnages (souvent les costumes avaient une grande importance pour les trucs) et une fois tout cela bien établi, je m'occupais, en dernier lieu, de dessiner les décors pour encadrer l'action, selon l'époque et les costumes choisis. Quant au scénario, à la "fable", au "conte", je m'en occupais en dernier. Je puis affirmer que le scénario ainsi fait n'avait *aucune importance*, puisque je n'avais pour but que de l'utiliser comme "prétexte" à "mise en scène", à "trucs", ou à tableaux d'un joli effet.

Je m'adressais à l'oeil du spectateur pour le charmer ou l'intriguer (donc scénario sans importance). Mais il en va différemment quand l'auteur s'adresse à son esprit et à son intelligence, car alors la "mise en scène" pour très belle qu'elle soit, n'est pas suffisante. J'espère que personne ne m'arrachera les yeux pour avoir parlé si franchement. Je n'ai pas l'habitude de dissimuler ma pensée. Je crois d'ailleurs que ce que je viens de dire ne peut heurter personne, toutes les opinions sont libres, chacun peut travailler selon son goût personnel et l'essentiel est de plaire avant tout au public de son temps.

Avril 1932.



Féeries cinématographiques (1899)

Conférence prononcée pour une société de publicité et sténographiée à l'insu de l'orateur*

Texte d'une conférence prononcée par Méliès en 1932 pour une société de publicité (la Société D.A.M.).

Corrigé par l'auteur avant publication¹.

¹ Ce texte est reproduit en partie dans Georges Méliès, Mage (op. cit. pp. 141-144).

Depuis mon enfance, j'avais toujours vu, au-dessus du théâtre des Variétés, boulevard Montmartre, un grand écran de publicité lumineuse, devant lequel je m'étais bien souvent arrêté. C'étaient simplement des tableaux sur verre, accompagnés d'inscriptions, que l'on projetait sur cet écran à l'aide de lanternes Molténi, simple perfectionnement de la vieille lanterne magique de nos pères. Pour arrêter et amuser le public, sur le boulevard, ces réclames (en lettres) étaient, de temps en temps, remplacées par des photographies sur verre, en noir ou en couleur, et par quelques vues comiques fort simples, représentant, par exemple, un personnage grotesque dont le nez s'allongeait démesurément ou un ivrogne dont le ventre grossissait, à vue d'oeil, tandis qu'il buvait à même une bouteille.

C'était bien peu de chose, mais cela faisait rire et obligeait les badauds assemblés à avaler la réclame qui suivait immédiatement ces petits intermèdes.

Le directeur de cette publicité vint, un jour, me trouver: j'étais directeur du théâtre Robert-Houdin et, en même temps, éditeur de films, passage de l'Opéra et je m'étais naturellement fait une spécialité des films fantastiques ou truqués. Il me demanda s'il serait possible de faire, à l'aide du cinéma, des vues-réclame, très amusantes, même exagérément burlesques, en y mêlant quelques trucs qui intrigueraient le public; vues courtes, bien entendu, lestement enlevées, très corsées, néanmoins, et terminées, naturellement, par des inscriptions, vantant le produit dont il était question dans le film.

Je fis pour lui toute une série de vues; je ne puis parler de toutes, mais je vous rappellerai quelques souvenirs au sujet de cinq à six d'entre elles, parce que vous trouverez là la genèse de la publicité animée, soit dans des scènes jouées par des acteurs, soit dans des procédés spéciaux d'où est sorti le dessin animé actuel.

L'une d'entre elles concernait la fameuse moutarde Bornibus. Évidemment, c'était un sujet qui prêtait bien peu à une scène de cinéma. Aussi, dus-je me borner à une pochade burlesque, dans laquelle des clients de restaurant s'aspergeaient de moutarde après une discussion violente. Mais la moutarde était tellement bonne qu'un chien venait goulûment lécher tout ce qui était tombé par terre. Il y avait un petit truc, vous vous en doutez: la fameuse moutarde, mise dans les pots, n'était que de la crème au chocolat. Aussi, vous pensez si le chien y mettait de l'ardeur... et le public de rire! Mais ce qui donnait toute sa valeur à cette réclame, c'était la finale. On voyait subitement paraître sur un tableau noir tenant tout l'écran, nombre de lettres blanches, disséminées sans ordre, beaucoup d'entre elles de travers ou la tête en bas. Puis toutes ces lettres se mettaient en mouvement et allaient rapidement reprendre leurs places pour former l'inscription connue: "*Bornibus, sa moutarde et ses cornichons à la façon de la mère Marianne.*" Seule, la lettre S, de Bornibus ne pouvait trouver sa place. Elle pirouettait tout autour du tableau et, après avoir bousculé 8 ou 10 des autres lettres, finissait par compléter le nom du fabricant, tandis que les lettres bousculées et déplacées reprenaient leur alignement. L'effet produit par cette plaisanterie était énorme, les gens se tordaient. Il faut dire que le public était alors peu difficile. J'employai là, pour la première fois, le procédé qui a été utilisé depuis par le dessin animé. Je me servis d'ailleurs, par la suite, d'un truc tout à fait analogue pour faire apparaître des inscriptions s'inscrivant toutes seules, en écriture courante, ou produites par une main vivante (mais sans bras) écrivant à la craie.

*Titre ajouté à la main par Méliès

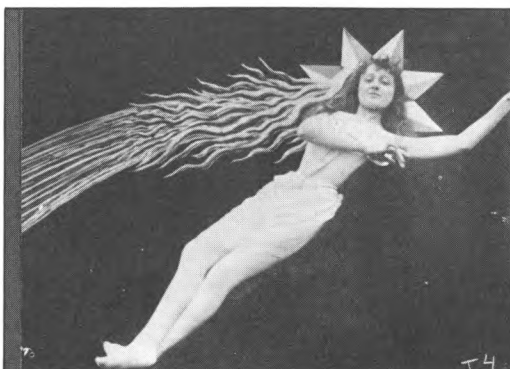
Comme j'étais peintre et dessinateur, je fis aussi souvent des "dessins express", de grande taille, généralement des portraits de personnages connus, des têtes de 1 m. de hauteur, que je dessinais en personne, à toute vitesse, vitesse exagérée d'ailleurs par le cinéma lui-même, ce qui me faisait paraître d'une adresse et d'une vivacité phénoménales. On ne connaissait pas encore, alors le truquage du cinéma, et ces dessins laissaient le public ahuri. Bien entendu, on certifiait ensuite, dans la réclame qui suivait, que le personnage représenté était un client assidu de la maison K ou T, et n'utilisait que tel ou tel produit.

Une autre réclame où j'employais aussi la crème au chocolat, comme dans la réclame Bornibus, pour inciter mon propre fils, alors âgé de 4 ans, à manger avec ardeur un produit alimentaire qui ne lui plaisait pas plus que cela, fut celle d'une farine alimentaire très connue. Dans cette vue, il y avait un enfant très malade, avec sa mère, et un docteur qui venait visiter l'enfant. Le docteur déclarait que pour remonter le petit malade, maigre et souffreteux, il lui fallait la fameuse farine K. On délayait de la farine dans un bol, l'enfant en mangeait; puis le docteur revenait un mois après et trouvait le bambin gros et gras comme le bébé Cadaum, en train de manger, avec amour, un plein bol de la merveilleuse bouillie. Mais le public ignorait que, dans le bol, nous avions substitué à la bouillie une excellente crème, bien sucrée, aussi l'enfant s'en barbouillait-il jusqu'au nez, avec un entrain des plus comiques. Mon fils est aujourd'hui âgé de 30 ans et taillé en hercule et bien qu'il n'ait jamais mangé de la farine dont il est question, il a, tout de même, parfaitement "profité". Ce que c'est que la puissance de la publicité!

Quelque temps après, j'eus à faire une vue-réclame pour un fabricant de corsets qui substituait à la vraie baleine un produit d'imitation qui, bien entendu, à son dire, était de beaucoup supérieur! On me demanda 6 jolies femmes, dont le rôle se bornerait à essayer des corsets; seulement, mon client se montra tellement pingre, lorsqu'il s'agit de fixer les cachets des artistes chargées de jouer la scène de l'essayage qu'il fut impossible de réussir ce tour de force: ne prendre que des femmes *jolies, bien faites, jouant bien, gracieuses*, tout en les payant chichement. Comme mon homme ne voulait rien entendre pour se montrer plus généreux, je lui suggérai d'aller lui-même, trouver des danseuses de music-hall et de leur offrir à chacune, en sus du cachet, un corset de sa fabrication. Ainsi fut fait et sa proposition eut un tel succès qu'il fut accablé de demandes. En fait, cela lui coûta beaucoup plus cher que s'il avait accepté de payer raisonnablement. Que voulez-vous! il y a des gens qui ne comprennent pas leurs véritables intérêts et à qui cela arrache le coeur de déboursier des espèces sonnantes ou du papier-monnaie.

J'eus aussi l'occasion de faire une vue pour un fabricant de peignes en écaille. Là, je me lançai dans la fantaisie et l'on voyait, dans cette vue, une énorme machine cocasse dans laquelle des ouvriers introduisaient de grosses écailles de tortues de mer, la machine tournait et, à l'autre extrémité, sortait une quantité considérable de peignes fabriqués. Il en sortait des centaines, les acheteurs (sur l'écran) se précipitaient et se battaient pour se les arracher les uns aux autres; j'ignore s'il en était ainsi dans la boutique du fabricant. Enfin, la vue était amusante.

J'employai exactement le même truc quelques années plus tard, pour un fabricant de chapeaux de feutre, en modifiant, bien entendu, quelque peu la mise en scène. Cette fois, c'étaient des lapins vivants qu'on introduisait successivement dans l'entonnoir d'une sorte de meule, laquelle rejetait, par une ouverture, une quantité de chapeaux de toutes formes et de toutes dimensions. J'y ajoutai une idée neuve qui fit de cette vue un succès monstre: on faisait passer le film à l'envers et le public voyait alors tous les chapeaux rentrer précipitamment dans la machine et ressortir, par l'ouverture supérieure, sous la forme de lapins bien vivants. Je me souviens encore de l'énorme hilarité produite sur les boulevards par cette grosse plaisanterie.



J'arrive maintenant à un autre film que je fis pour une maison anglaise, à propos de *Dewar's Whisky* (une excellente marque écossaise) qui, sur une affiche, avait fait représenter un lad écossais en train de boire, à une table, un verre de ce spiritueux, exactement au-dessous des portraits, en pied, de trois de ses ancêtres: sur la gravure, on voyait les personnages peints sortir de leurs cadres et tendre vers la précieuse bouteille des mains avides. Je reproduisis naturellement, l'affiche et, à un moment donné, les personnages peints s'animaient pour se transformer en personnages bien vivants. Mais après avoir tendu leurs mains, comme sur l'affiche, vers la bouteille, ils finissaient par sortir du cadre tout à fait et se livraient à un pugilat en règle pour se voler la bouteille les uns aux autres. Enfin, ils en arrivaient à briser la bouteille sans avoir pu boire, ni les uns, ni les autres, leur liqueur favorite et retournaient tout penauds dans leurs cadres, en faisant des têtes désolées. Cette vue porta énormément l'affiche en question étant, dans ce temps-là, placardée partout et connue de tous.

Il faut que je vous parle aussi d'un film-réclame qui amusa fort. Dans celui-ci, il s'agissait d'un liquide destiné à faire repousser les cheveux. J'avais naturellement représenté une boutique de coiffeur et c'est moi-même qui jouais le rôle du patient chauve dont il fallait regarnir le crâne. J'étais déjà tout à fait chauve; je le suis toujours. Cependant, dans cette vue, un coiffeur d'allure comique m'avait copieusement arrosé le cuir chevelu de son produit merveilleux. Sous ses frictions énergiques, on voyait mes cheveux pousser à vue d'oeil, ainsi que ma barbe, bientôt les poils s'allongeaient tellement qu'ils en arrivaient à toucher terre. Je me levais et, m'empêtrant dans cette forêt pileuse, je trébuchais et tombais en avant, les deux mains plongeant dans une cuvette contenant le mystérieux liquide. Lorsque je retirais mes mains de la cuvette, elles se trouvaient, elles aussi, couvertes d'une épaisse toison de poils. Bref, j'étais horrible, un véritable orang-outan, et tout le monde de rire. Pour finir, une réclame en lettres disait: *Repousse certaine et instantanée, comme vous venez de voir, mais en vous conformant strictement à notre prospectus vous éviterez une pousse exagérée comme celle que nous venons de vous montrer! — Heureusement!* s'écriaient les spectateurs, en éclatant de rire. Ce film fut un des plus appréciés, mais vous allez voir maintenant que ce n'est pas toujours tout rose de faire des films-réclame. Un mois après que j'eus fait cette vue, un énergumène se présenta un jour à mon magasin du passage de l'Opéra, et se mit à m'injurier. "*Monsieur, disait-il, c'est vous qui faites de la réclame pour cette lotion à faire repousser les cheveux! J'en ai essayé, vous êtes un imposteur, un fumiste et je dirai même un escroc.*

— Ah! mais, dites-donc vous!

— Parfaitement, monsieur, c'est de l'escroquerie! Voyez, mes cheveux n'ont pas repoussé!

— Mais... les miens non plus, monsieur!

— Alors, pourquoi annoncez-vous?

— Permettez, monsieur, moi je n'annonce rien du tout. Je suis fabricant de vues cinématographiques, un agent de publicité me commande une vue, je la fais, telle qu'il me l'a demandée, on me paye mon travail de cinéaste, un point c'est tout. Le reste ne me regarde plus et je n'ai nullement à m'occuper de la valeur du produit, ce n'est pas mon affaire! Réservez votre colère au fabricant.

Quelque soit la valeur d'un produit, vous ne le vendrez jamais si le public ignore son existence. Or, pour le faire connaître, il n'y a pas trente-six moyens, il n'y en a qu'un, la publicité.

Et parmi les différents moyens employés pour la publicité, il est certain aussi que le cinématographe est l'instrument le plus parfait, car c'est lui qui s'adresse au plus grand nombre. C'est par millions que se comptent les spectateurs des films cinématographiques.

Quant à la publicité, ce n'est pas d'aujourd'hui que date l'universelle reconnaissance de sa puissance formidable. J'avais à peine 20 ans quand je lus, en Angleterre, cette formule qui est toujours vraie:

*Advertising is to business what is steam to engeneery,
THE GREAT PROPELLING POWER*

*(La publicité est aux affaires ce qu'est la vapeur aux machines:
la grande force propulsive!)*

Donc faites de la publicité
aussi soit il !!
E. Miles

Correspondance

Orly, 7 décembre 1936

Cher Monsieur,

Nous avons vivement regretté de ne pas vous avoir revu, samedi matin, avant notre retour à Orly, mais nous avons dû reprendre notre train à 11h20, parce que, d'une part, j'avais un enterrement à midi, auquel j'étais obligé d'assister, et que, d'autre part, ma femme n'ayant pas pu dormir, était très fatiguée. Nous ne sommes plus habitués au vacarme des rues de Paris, dans notre silencieux patelin, et les autos, les boîtes de laitiers, les poubelles, et les bavards se sont chargés de nous tenir éveillés. Peu importe, d'ailleurs, et je dois vous remercier de la très agréable soirée que vous nous avez fait passer, j'ai été très heureux, pour ma part, de me revoir dans mon jeune temps, et très content de permettre à ma petite fille de voir quelques films de son grand-père. Elle n'en avait jamais eu l'occasion, et ces scénarios rocambolesques l'ont bien amusée, malgré les très nombreuses disparitions des trucs les plus importants et les plus cocasses, dues au mauvais état des copies, et aux coupes sombres qu'elles ont subies.

Naturellement, les éditions originales présentées, chez nous, à Robert-Houdin, commentées par un speaker, accompagnées au piano, avec les effets soulignés par des bruits en coulisse faisaient plus d'effet, mais, telles qu'elles sont aujourd'hui, et tronquées, elles permettent néanmoins de rendre un compte approximatif d'un genre fantaisiste que l'on ne rencontre plus dans la production moderne qui n'est guère que du théâtre ou du roman mis en images, et non de l'invention cinématographique originale.

Samedi matin, j'avais fait monter trois cafés au lait, mais la patronne s'est absolument refusée à me les laisser payer, déclarant que tels étaient vos ordres. Vraiment vous avez trop bien fait les choses et je vous remercie, de nouveau, de votre hospitalité... écossaise. (On chante cela dans la "Dame Blanche"!)

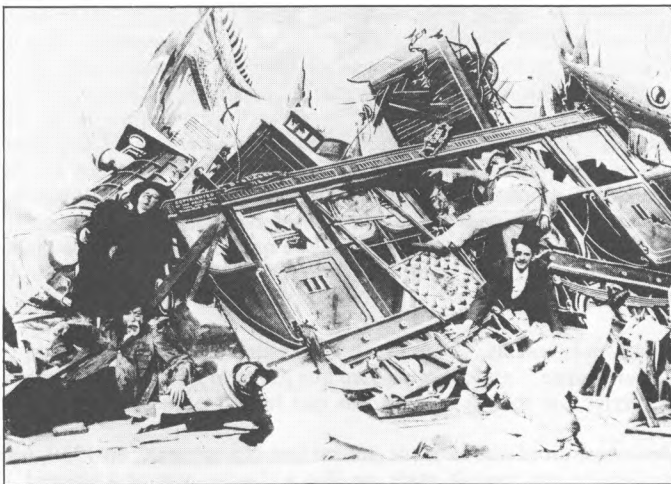
"Chez les montagnards écossais..."

L'hospitalité se donne et ne se vend jamais!"

Ce n'est probablement pas vrai, en Écosse, mais, à Paris, ce fut vraiment une réalité.

Vous m'avez dit un mot de votre projet d'installation de réserve de films, à Orly, et de votre idée de produire un film nouveau, l'été prochain; si vous avez l'intention de donner suite à ces projets et d'en causer un peu avec moi, nous serions très désireux, ma femme et moi, de vous avoir à déjeuner à Orly, avec votre collaborateur, le jour de votre choix. Un petit mot la veille pour nous prévenir, et tout ira bien. Nous aurons, alors, un bon moment pour bavarder dans l'après-midi, et voir un peu ce qu'il est possible de faire.

Bien cordialement,



LE VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE (1904)

Correspondance

Lettre (17 mai 1937)¹ de Méliès à Armand.

Il s'agit de son gendre Armand Fontaine (à la scène: Pierre-Armand Fix), le père de Madeleine Malthête-Méliès (Madeleine et Mado, dans la lettre).

Allusion à la rédaction de *Mes Mémoires* ("... un volume de souvenirs.")²

Druhot (Léon) était le directeur du journal corporatif *Ciné-Journal*, *Le Journal du Film*.

En ce qui concerne la construction de Notre-Dame du Cinéma, voir ref ¹

¹ Madeleine Malthête-Méliès, *op. cit.*, p. 434.

² M. Bessy et Lo Duca, *op. cit.*, pp. 169-217.

Orly, 17 mai 1937

Mon cher Armand,

J'ai accompagné hier Madeleine à l'opéra-comique, elle y a eu, et moi aussi, grand plaisir à voir la Tosca, elle est maintenant en âge d'apprécier la bonne musique et les chanteurs qui sont des chanteurs d'une autre valeur que le nommé Tino Rossi. Il y avait ensuite un ballet (la représentation de la 2e Rhapsodie se Litz (pardon Liszt) pour lequel monsieur Rouché, directeur, est venu dans la salle, aux fauteuils d'orchestre, juste devant nous, accompagné de l'artiste (remis en civil) qui venait de jouer Scarpia. J'ai lié conversation et félicité directeur et chanteur qui était excellent. Il se nomme Got. C'est un ami de Pujols, ce dernier ami également de Marthe et qui a joué chez nous autrefois à Montreuil. Pujols était dans les chœurs, il est maintenant artiste pour les rôles de 2e plan; mais avait déjà joué en province comme artiste avant d'entrer dans les chœurs de l'opéra-comique. Par lui, puisque Mado aime cela, on pourra sans doute avoir d'autres places pour d'autres pièces. Il faut bien tâcher de se refaire des alliés dans la place. Grâce à eux, on paie 6frs de taxe, ce qui met la place pas trop chère pour fauteuils ou balcon.

J'ignore si vous avez eu sous la main l'article inclus, je vous l'envoie à tout hasard. Vous y verrez que je suis, cette fois, qualifié du titre de "Père du cinéma", ce qui est une nouveauté. C'est une nouvelle campagne qui s'amorce et qui se continuera par un volume de souvenirs. En attendant, Druhot vient de m'écrire. Vous savez, peut-être, que Monseigneur Verdier, avec l'élite des cinéastes, va faire construire à Joinville une grande église, N.D. du Cinéma. On m'a mis dans le Comité d'honneur et on a annoncé les membres de ce comité comme ceci: Lumière, inventeur du cinéma, Pathé et Gaumont, grands industriels du cinéma, G. Méliès, créateur du spectacle cinématographique. Mais, mes journalistes ont fait observer que cette classification était illogique, tant au point de vue de la vérité historique qu'à celui de l'ordre normal; parce que les grands industriels, ci-dessus, n'avaient fait que développer, à coup de gros capitaux, une industrie fondée et rendue possible par celui qui, **avant eux**, a créé le **spectacle**. Il s'ensuit que Druhot a promis dorénavant (car il est secrétaire et promoteur de la construction de l'église en question) d'observer l'ordre logique et chronologique: Lumière, Méliès, Pathé, Gaumont. Ce dernier venu au cinéma 3 ans après nous, et Pathé 2 mois et demi après moi. Et alors, voici, qu'après bien des années, semble vouloir se réaliser la prophétie de Noverre qui écrivit à Coissac lorsqu'il fit, dans son histoire du cinéma, tant de courbettes aux grosses maisons: Vous faites erreur en exaltant Pathé et Gaumont au détriment de Méliès à qui vous donnez la 4e place. Il n'y en a qu'une, en bonne conscience, pour Méliès après l'inventeur Lumière, et cette place c'est la première.

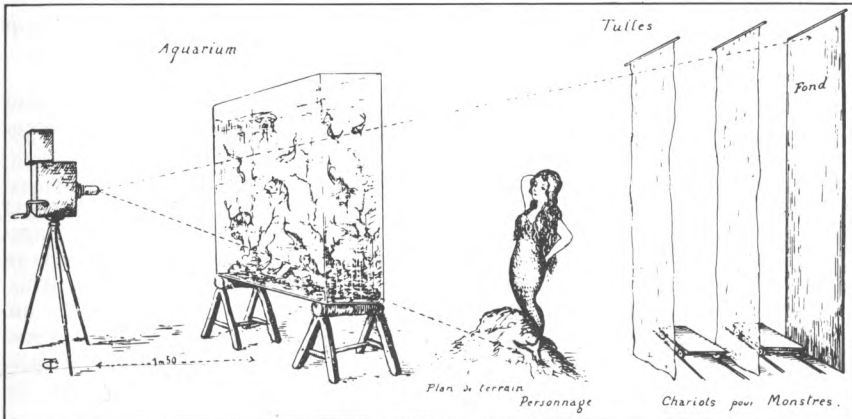
Attendons les événements, je me place, bien entendu, au seul point de vue "satisfaction d'amour propre", mais je crois bien que je verrai l'heure de la fameuse "justice immanente" arriver, si toutefois je ne fais pas la bêtise de claquer avant!

Que voulez-vous, alors que la jeune génération qui ignorait, en 1930, jusqu'à mon nom, non seulement me connaît mais me fête à chaque instant à présent, cela m'est pénible encore de voir mes anciens contemporains me tenir en dessous des Pathé,

Gaumont, Demaria et autres Aubert, et attribuer à ces deux derniers des rôles de fondateur qui ont été en réalité, tenus par moi. Tout cela parce que ces marchands se sont enrichis aux dépens des divers inventeurs: Demeny (Gaumont), Jolly (Pathé) et Emile Cohl (Disney). Toute question d'intérêts pécuniaires à part, car, sous ce rapport-là, je n'ai guère grand chose à espérer, cela me fait plaisir tout de même de voir s'amorcer un revirement et un reclassement plus conforme à la vérité historique et sur ce beau discours,

À bientôt.

Georges Méliès



LA SIRÈNE (1904)



DEUX CENT MILLE LIEUES SOUS LES MERS (1907)

Les gâités du studio

Pour Vous — 1938

Peu de temps avant sa mort Georges Méliès avait accepté de conter aux lecteurs de "Pour Vous" quelques souvenirs sur sa vie de metteur en scène. La maladie qui devait l'emporter lui a laissé le temps d'écrire cet article qui a été retrouvé sur sa table de travail. Nous devons à l'obligeance de sa veuve de pouvoir le publier.

Contrairement à ce qu'en pensent les profanes, le studio (tout comme les coulisses du théâtre, d'ailleurs) n'est pas un endroit où l'on s'amuse follement; trop de préoccupations vous y assaillent.

Malgré toute la présence d'esprit, le calme et la maîtrise de soi qui sont nécessaires au metteur en scène, il n'est pas rare que celui-ci sente sa patience devenir, successivement, de l'énervement, de la colère, puis soudain de la rage folle, quand cela va mal, soit par suite d'événements imprévisibles, soit par suite de ratés trop fréquents, de l'insuffisance d'un acteur ou de l'incompréhension de figurants maladroits qui n'ont rien retenu des explications qui leur ont été prodiguées avant de tourner, même, quelquefois, après nombre de répétitions. Je suis certain, par ma propre expérience, que les metteurs en scène, mes successeurs, ne me contrediront pas, car, un jour ou l'autre, il leur arrive toujours quelque aventure néfaste.

Mais, par contre, il arrive aussi, heureusement d'ailleurs, quelques intermèdes imprévus qui vous font subitement passer de la colère au fou rire, en dépit du désagrément et de la perte de temps que vous imposera la scène ratée, et même de la perte d'argent qui en résultera pour vous, si vous financez vous-même votre affaire, ce qui était mon cas... et ce qui est assez rare aujourd'hui. Cette gaieté instantanée, il n'est guère possible de la réfréner, malgré tout le sérieux auquel vous êtes tenu par votre rôle de metteur en scène, pas plus qu'on ne peut s'empêcher de rire devant un "gag" inattendu et cocasse d'un fantaisiste burlesque anglais ou américain, les maîtres en cette matière, car ce sont des pince-sans-rire à peu près inimitables. Voici une de ces scènes comiques imprévues. Nous tournions le dernier tableau d'une grande farce féérique, il s'agissait du mariage de la princesse Azurine avec le prince Bel-Azor. Rassurez-vous, je ne vous raconterai pas la pièce. Or, nous avions dressé un superbe décor de palais, fantaisiste, bien entendu, comme il convient pour un conte de fées. Au fond était le trône, à gauche un escalier monumental. Le cortège, descendant un escalier, traversait tout le tableau pour passer devant le roi, et l'effet comique était produit par la traîne interminable de la mariée, portée par vingt-quatre pages de plus en plus petits, et un nain microscopique portant l'extrémité de la queue. Tout le monde était sorti du tableau et la traîne continuait à défiler. Au moment de la répétition, je m'aperçus qu'il me manquait quatre hallebardiers pour garnir les côtés du trône. Simple oubli dans les convocations, j'envoyai un de mes aides chercher dans le pays (c'était à Montreuil-sous-Bois) quatre hommes de bonne volonté, bien bâtis, pour figurer pendant une heure. (Cachet, 10 francs, soit 60 francs actuels.) Mon émissaire revint rapidement avec trois voisins, le quatrième, me dit-il, allait arriver. C'était un bel Auvergnat, charbonnier de son état, et il avait, avec raison, jugé bon de se débarbouiller avant de venir. Quand il arriva, les trois autres étaient déjà prêts. On le bouscula quelque peu, et, en cinq minutes, il ressortait de sa loge et venait se joindre aux autres, quand j'entendis un éclat de rire général. Je me retournai, et je constatai que mon bonhomme avait les armes royales dans le dos au lieu de les avoir sur la poitrine. Interpellation de ma part, je fais observer à mon Auvergnat que les pourpoints du moyen âge se boutonnent dans le dos, et il me répond: "Ah! bougra! j'ai jamais vu ça, moi! Moi, mes vehtes, je les *aboutonne* toujours par-devant! Et puis, comment que ch'est que vous voulez que je *m'aboutonne* dans le dos?" Là-dessus, redoublement d'hilarité. "On va vous aider", lui dis-je, et, en deux temps, trois mouvements, la transformation était accomplie. "Mettez-vous là, ajoutai-je, tenez votre hallebarde bien droite, comme ça, et conservez une immobilité complète pendant le jeu. C'est compris?" "Ah! fouchtra! je connais ça, moi! me répondit-il, ch'est comme qui dirait *au garde-à-vous!* quoi! Parche que moi, vous Chavez, j'ai z'été au rrrrégiment..." "Bon, bon, ça va, répliquai-je. Pas de boniments, nous n'avons pas le temps!"

"Allons! silence, on tourne!" et la scène se déroula parfaitement; mes quatre figu-

rants ne bronchèrent pas. Mais l'histoire ne se termine pas là. Tout le monde déshabillé, je m'installai à une table pour payer mon monde, ainsi que j'avais dû prendre l'habitude de le faire, pour éviter, ce qui m'était arrivé auparavant, que les chefs de figuration se livrent à une trop grande exploitation, en s'emparant de la moitié ou des deux tiers des cachets des malheureux figurants. Il se trouvait que mon bougnat venait immédiatement derrière l'acteur des Folies-Bergère, Raiter, bien connu alors, le mari de Mme Cocyte, la cantatrice de l'Opéra-Comique. Raiter, qui jouait le rôle du roi, rôle principal, toucha cent francs (six cents francs actuels). Mon Auvergnat, lui, reçut dix francs, comme convenu, et, à la surprise générale, il devint cramois et entra dans une violente colère:

— Ah! bougre de N... de D...! s'écria-t-il. Qu'est-ce que ch'est que ce fourbi-là! Le gros galapia qui s'en va là, vous lui f... cent balles, et, à moi, dix balles! Ch'est un vol manifeste! Il s'est z'habillé, comme moi, et puis il s'est déshabillé, il est resté le même temps que moi, et, comme moi, il est resté sur sa chaise sans en f... un datte! Je n'accepte pas, N... de D...! Je porterai plainte, etc.

On ne put le calmer et il partit en vociférant. Mais le plus drôle de l'affaire, c'est qu'il tint parole et m'appela, quelques jours plus tard, au juge de paix. Jamais audience ne fut plus tordante. Le juge, lui-même étouffant de rire, ne pouvait arriver à reprendre son sérieux. Enfin, il débouta mon bonhomme, le força à accepter son cachet et le condamna aux frais. Dans une rage inexprimable, mon Auvergnat sortit en hurlant et en vouant au diable la justice de son pays. Il ne fallait plus, par la suite, lui parler de cinéma. "Ah! non! Les *gensses* du cinéma! Ah! bougri! tous des crapules et des bandits!"

Et voici un autre épisode comique. C'était en 1901, et je tournais ma première *Jeanne d'Arc*. (J'en fis une autre par la suite.) Mais la première était limitée à 120 mètres!... Une grande pièce pour l'époque! Le métrage disponible était court, il fallait faire vite. Aussi, au siège de Compiègne, en avant des remparts, avions-nous dressé une palissade, qui paraissait formidable, mais qui, en fait, n'était composée que de voliges légères, pour qu'elle n'offrît pas une trop grande résistance. Cette palissade était soutenue par trois poutres maîtresses, une à gauche, l'autre à droite, la troisième au milieu du tableau. Ces poutres, elles étaient solidement fixées et atc-boutées. J'avais chargé un grand diable d'homme d'armes, muni d'un fort merlin, de démolir ce poteau central qui devait entraîner la chute des voliges. Mais, contrairement à mes prévisions, mes guerriers se précipitèrent sur la palissade avec une telle *furia francese* qu'en un clin d'oeil tout fut renversé par leurs "masses d'arme", sauf le poteau central, et nous assistâmes à cette scène burlesque: pendant que tout le personnel se précipitait vers les murailles, dressait les échelles, montait à l'assaut sous une pluie de projectiles, l'homme au merlin continuait à cogner sur son poteau qui ne pouvait plus gêner personne, et, malgré ses efforts, ne parvenait pas à l'abattre. On l'avait fixé trop solidement! Mais quel désastre et quelle hilarité si on avait projeté cette scène ridicule. Il fallut recommencer et remettre tout en état. Naturellement, je n'étais pas content, et, comme je lui faisais remarquer sa sottise, mon homme me répondit:

— Ben quoi? Tout le monde vous a entendu me le dire que vous me chargiez de démolir le poteau! Elle est raide, celle-là! Je me démanche à cogner dessus... et vous m'eng... Ah! non, alors, je n'joue plus!

Sa réflexion fit pouffer tout le monde et moi aussi. J'étais désarmé. On recommença la scène, elle fut réussie, mais un deuxième épisode comique la clôtura. Un des figurants, très gros, arrivé en haut de la muraille, avait passé une jambe au-dessus de la rampe d'un balcon de fer placé au haut du studio et faisait des efforts désespérés pour grimper sur ce balcon, montrant à tous, comme dans l'*Article 330* de Courteline, la partie la plus charnue de son individu, et tout le monde de rire. Je lui lançai alors cette apostrophe:

— Et! là-haut, le cent kilos! On va vous mettre une échelle. Descendez, c'est fini, et puis vous savez, nous photographions, ici, au soleil... mais jamais au clair de la lune!

Dans ma jeunesse, je fus caricaturiste au journal anti-boulangiste *La Griffes*. Alors, que voulez-vous? Très gai de ma nature, j'ai toujours eu l'esprit tourné à la blague... et en vieillissant, ma foi, je n'ai pas changé.

Sur les traces des “Star” Films disparus

par Jacques Malthête

Avertissement

1908-1909: années d'activité fébrile dans les deux “ateliers de pose” de la “manufacture de films pour cinématographes” que dirige depuis 12 ans Georges Méliès à Montreuil-sous-Bois. Une soixantaine de titres — correspondant à quelque 10 000 mètres de négatif — seront déposés à la Library of Congress (Washington). Dans le même temps, Gaston, le frère de Georges et son représentant aux Etats-Unis, réalisera de son côté 4 ou 5 “vues animées”¹. Mais, de cette très prolifique production, il ne subsiste — à notre connaissance — que 27 copies, souvent incomplètes².

Par le catalogue “Star” Films américain de 1908, nous connaissons tous les scénarii des films des 4 premiers mois de cette même année, illustrés de nombreuses photos de plateau, jusqu’à *Curiosity Punished* (La Curiosité Punie), titre déposé le 20 avril 1908 à Washington.

Pour la suite de la production, nous trouvons dans la revue américaine *The Moving Picture World* (1908-1910) un certain nombre de scénarii de 1908-1909, inédits en France. Nous donnons ici la traduction française de 22 d’entre eux³, qui correspondent à des films disparus, en apportant des précisions relatives au titre français⁴, au numéro de catalogue⁵, à la longueur de la bande et à sa durée⁶, aux date et numéro de copyright⁶, aux autres titres déposés le même jour, enfin au mois de sortie aux USA⁵. Car, s’il est vrai que ces textes ne reflètent pas toujours ce que l’on voit sur l’écran, ils n’en restent pas moins un élément d’appréciation extrêmement précieux lorsque les films qu’ils concernent sont perdus (provisoirement peut-être?)⁷.

De plus, nous disposons d’une collection exceptionnelle de photos de plateau⁸ qui recouvre largement cette période et qui permet ainsi de visualiser les scènes décrites dans les catalogues et les revues.

Ce travail a bénéficié de la grande compétence et de l’extrême complaisance de Mme B. Humphrys et M. P. Spehr (Library of Congress) que nous tenons à remercier ici.

NOTES

- 1- Nous avons fait précéder de la lettre (G) les titres des films tournés par Gaston Méliès..
- 2- Voir *Essai de Reconstitution du Catalogue Français de la Star-Film*, suivi d’une *Analyse Catalographique des Films de Georges Méliès recensés en France*, publication du Service des Archives du Film du Centre National de la Cinématographie, France (1981). Précisons que cette filmographie a été établie avant consultation de la revue *The Moving Picture World*. Le présent recueil apporte des informations nouvelles, et, en particulier, résout quelques énigmes relatives à certains titres français et à leurs numéros de catalogue.
- 3- Il nous paraîtrait très invraisemblable que ces textes ne soient pas de la main de Méliès (tout au moins en ce qui concerne les films tournés à Montreuil).
- 4- Titre tiré du catalogue français de la “Manufacture de films pour cinématographes” de Géo. Méliès (1908) ou de la filmographie de G. Sadoul de 1961 (*Georges Méliès*, éd. Seghers, Paris, pp. 170-225), laquelle reprend, pour la période qui nous intéresse, celle de 1947 (*An Index to the Creative Work of George Méliès*, Special Supplement to *Sight and Sound*, Index Series, n° 11) en rectifiant certains métrages erronés. En ce qui concerne ses sources, G. Sadoul indique: “entre le début de 1909 et la fin de 1911, nous n’avons pu retrouver ni le catalogue Méliès, ni aucune publicité dans les journaux de l’époque. (...) Mais, hors de la période 1909-1911 (...) nous nous sommes appuyés sur la publicité des journaux, ou sur les numéros d’un catalogue classé par ordre d’édition” (*An Index to the Creative Work of Georges Méliès*, op. cit., p. 3). Bien que Sadoul ne précise pas les journaux consultés, cette source, apparemment française, mériterait un travail de recherche approfondi. D’autre part, nous ne savons pas d’où proviennent les titres français, numéros de catalogue et métrages des films que Sadoul situe en 1909-1910.

- 5- La longueur en pieds est celle qui figure dans *The Moving Picture World*, soit dans une publicité, soit à la fin du scénario. La longueur en mètres est celle donnée par Sadoul (Georges Méliès, op. cit.). La durée a été établie sur la base de 17 images par seconde, soit 3,1 secondes pour un mètre de pellicule. La date de sortie aux USA est également tirée de *The Moving Picture World*.
- 6- Les dates et numéros de copyright sont tirés du remarquable ouvrage de H.L. Walls, *Motion Pictures 1894-1912*, Library of Congress, Washington (1953).
- 7- Nous livrons ici une matière brute, sans autres commentaires que les quelques critiques de l'époque recueillies dans *The Moving Picture World* (l'appareil critique relatif à la présente compilation paraîtra ultérieurement).
- 8- Collection Madeleine Malthête-Méliès.

Films

Abréviations

T. fr.: Titre original français	©: Copyright, numéro et date
#: Numéro de catalogue	T. al.: Autres titres déposés le même jour
T: Longueur en pieds, durée	S.: Sortie aux États-Unis

A LOVE TRAGEDY IN SPAIN (Un Drame Amoureux en Espagne)⁶

T. fr.: "Rivalité d'Amour, grande scène dramatique catalane" (170m) / # 1191-1198 / T: 605', 8'30" / © H111271, 2-6-08 / T. al: *The Little Peacemaker* ("Le Trait d'union"), *The Broken Violin* ("Lully ou le violon brisé"), *Hunting the Teddy Bear* ("Tartarin de Tarascon, une chasse à l'ours comique") / S: oct. 1908.

Devant une auberge, dans la montagne, une jeune Espagnole exécute une danse excentrique. Un brigand tombe amoureux de la jeune fille, qui lui jure fidélité. Rentrée dans sa chambre, elle est surprise par un autre soupirant qui a annoncé son arrivée en lançant par la fenêtre un bouquet de roses avec un billet doux. L'homme tombe à genoux et supplie la jeune fille de l'épouser. Mais, pendant la déclaration du jeune homme, l'autre brigand entre inopinément. Il s'ensuit alors une terrible scène de jalousie. Les deux rivaux regagnent leur repaire, et là, le plus jeune est précipité dans un ravin. Le contrebandier retourne dans la chambre de la danseuse, mais elle a appris son crime odieux et elle se refuse à lui. Dans son désarroi, l'homme se donne un coup de couteau. Elle se jette sur le corps inanimé et sert contre son coeur les mains ensanglantées du brigand, mais elle recule d'horreur lorsqu'elle voit ses mains rougies du sang de son amant. Un épisode émouvant dans le style de la Carmen de Bizet.

TWO TALENTED VAGABONDS (Deux Vauriens Débrouillards)

T. fr.: "Le Jugement du Garde-Champêtre" (118m) / # 1283-1287 / T: 400', 6'30" / © H115112, 26-8-08 / T. al.: *French Cops Learning English* ("French Interpreter Policeman"), *At the Hotel Mix-Up*, *A Tricky Painter's Fate*, *Oriental Black Art*, *His First Job* / S: sept. 1908.

Deux trimardeurs demandent au garde-champêtre la permission de donner un spectacle dans la rue. L'un d'eux est acrobate et réussit, grâce à des exercices de gymnastique, à retenir quelques badauds, parmi lesquels son compagnon désigne un volontaire pour une séance d'hypnotisme. L'homme s'assoit sur une chaise et il est bientôt sous le charme de l'hypnotiseur qui en profite pour le soulager de sa montre. À son réveil, le sujet s'aperçoit rapidement de la disparition. Alors, en moins de temps qu'il n'en faut pour le dire, nos deux artistes sont poursuivis par une foule hurlante, et il ne faut pas bien longtemps pour les rattraper et les ramener à l'endroit qu'ils avaient quitté en courant. Là, le garde-champêtre décide d'arroser nos deux larrons avec l'eau du puits, sentence que la foule ne tarde pas à mettre à exécution.

A LOVE TRAGEDY IN SPAIN



Un brigand tombe amoureux de la jeune fille qui lui jure fidélité.



Rentrée dans sa chambre, elle est surprise par un autre soupirant qui a annoncé son arrivée en lançant par la fenêtre un bouquet de roses avec un billet doux.



... le plus jeune est précipité dans un ravin.



... mais elle recule d'horreur...

© Malthête-Métiès 1982

AT THE HOTEL MIX-UP (Pagaille à l'Hôtel)⁷

T. fr: inconnu / # 1269-1275 / T: 500', 8' / © H115114, 26-8-08 / T. al: voir *Two Talented Vagabonds* / S: sept. 1908.

Des clients descendent dans un hôtel où ils comptent se reposer après un long voyage. Ils mettent leur linge dans le hall pour que le garçon de l'hôtel repasse leurs pantalons et cire leurs chaussures. Le garçon ramasse le tas et le transporte dans une autre pièce. Il oeuvre tant et si bien que chaque vêtement finit par être comme neuf. Il dépose les effets devant la porte de chacune des chambres occupées par les clients, puis s'en va. Peu de temps après, les clients reprennent leur linge pour s'habiller, mais ils découvrent bientôt que le garçon a mélangé leurs affaires; chacun examine nerveusement son tas de fripes et cherche le garçon qui a pris les jambes à son cou. Une poursuite s'ensuit à travers toutes les chambres de l'hôtel. Pour finir, le garçon revient dans la pièce où les vêtements sont entassés. Il lui vient alors une idée lumineuse: il met le feu au tas qui se met à brûler joyeusement. Les pompiers qui arrivent sur les lieux ajoutent à la déconvenue des clients, en dirigeant leur tuyau sur eux.

THE HELPING HAND (La Main Secourable)³

T. fr: "Pour les P'tiots" (71m) / # 1326-1328 / T: 245', 4' / © H115489, 10-9-08 / T. al: *The Old Footlight Favorite* ("Trop Vieux!), *Buncoed Stage Johnnie* ("Pour l'Etoile S.V.P."), *A Grandmother's Story* ("Conte de la Grand-mère et Rêve de l'Enfant"), *Fun with the Bridal Party* ("Le Mariage de Thomas Poirot"), *Not Guilty* ("Anaïc") / S: oct. 1908.

Ce film nous montre un pauvre vieux, avec un petit garçon et une fillette, qui demandent la charité à un marchand sur la place du marché. Leur prière est repoussée avec rudesse et le vieil homme s'apprête à reprendre son chemin de misère lorsqu'une dame charitable ayant assisté à la scène intervient. Elle commence par tancer vertement le marchand pour sa dureté, puis elle achète aux malheureux de quoi manger. Ils remercient la dame pour sa bonté et mangent tout leur soûl. Après quoi la dame se propose de s'occuper des enfants. Le vieil homme les lui confie, tandis que plusieurs marchands, en voyant son état, lui offrent de le rémunérer pour transporter des marchandises sur son dos.

THE OLD FOOTLIGHT FAVORITE (La Vieille Idole)³

T. fr: "Trop Vieux!" (174m) / # 1329-1336 / T: 588', 9'30" / © H115490, 10-9-08 / T. al: voir *The Helping Hand* / S: oct. 1908.

On nous montre un acteur, autrefois très connu, qui s'adresse à une agence de théâtre pour solliciter un rôle. On l'informe qu'il est trop vieux pour jouer dans un spectacle bien que, jadis, il ait été une star de grand renom. En rentrant chez lui, il avoue à sa femme qu'il lui est maintenant impossible de trouver un emploi. Après avoir mis la plupart de leurs biens au clou, ils se mettent à mendier dans la rue, et c'est là qu'ils rencontrent une grande vedette du moment qui doit aux conseils que lui avait prodigués le vieil acteur d'être aujourd'hui en tête d'affiche. Devant le dénuement de son vieil ami, il lui offre sa maison pour finir ses vieux jours.

FUN WITH THE BRIDAL PARTY (Un Mariage Rigolo)²

T. fr: "Le Mariage de Thomas Poirot" (149m.) / # inconnu / T: 513', 8' / © H115493, 10-9-08 / T. al: voir *The Helping Hand* / S: sept. 1908.

Ayant appris qu'un mariage allait être célébré à la mairie, deux joyeux lurons décident de participer à leur manière à la cérémonie. Ils pénètrent en douce dans la mairie avant l'ouverture, et, au moyen de quelques draps et force ficelles, ils contrôlent bientôt les mouvements de tout le mobilier. La noce arrive. Mais, au moment où les invités veulent s'asseoir, les chaises se dérobent et tout le monde se retrouve les quatre fers en l'air. Lorsque le maire s'apprête à rédiger le texte officiel à son bureau, celui-ci se met à danser, car nos trouble-fête l'ont remplacé par deux grosses boîtes dans lesquelles ils se sont cachés. Après quelques autres grosses farces, les deux compères apparaissent tout à coup recouverts d'un drap et font fuir leurs victimes abusées dans un désordre indescriptible.

INCIDENT FROM DON QUIXOTE (Une Extravagance de Don Quichotte)^{4,5}

T. fr: "La Toile d'Araignée Merveilleuse" (103m) / # 1367-1371 / T: 355', 5'30" / © H 116785, 10-10-08 / T. al: *A Rude Awakening*, *Honeymoon in a Balloon* ("L'Ascension de la Rosière"), *The Wonderful Charm* / S: oct. 1908.

Toujours dans ses rêves, Don Quichotte se bat contre des reptiles imaginaires; lorsqu'il en vient à bout, l'armure dont il s'est défait semble alors habitée par un être étrange, avec des membres de plusieurs mètres de long. Puis l'armure tombe à terre pour faire apparaître une ravissante jeune fille. Celle-ci devient tout à coup un papillon, et, comme le Chevalier à la Triste

Figure s'approche d'elle, les ailes du papillon se transforment en d'énormes tentacules qui appartiennent à une araignée — ou à une pieuvre — gigantesque. La bête s'avance vers Don Quichotte pour l'attraper. Il brandit sa lance, mais tout disparaît progressivement; et, lorsqu'il se réveille, il réalise qu'il est en train de rosser son fidèle écuyer, le malheureux Sancho Pança.

THE DUKE'S GOOD JOKE (Une Bonne Plaisanterie du Duc)⁵

T. fr: "Pochardiana ou le Rêveur Eveillé" (277m) / # 1353-1366 / T: 930', 14' / © H116786, 10-10-08 (dans l'hypothèse où ce film a été déposé sous le A Rude Awakening) / S: oct. 1908.

Le Duc est un joyeux drille. Arrivant sur la grand-place avec le cortège royal, il avise un homme à l'allure comique et il lui vient alors une idée amusante. L'infortuné est installé dans la litière royale et on le conduit au Palais où on l'habille, comme son "haut rang" l'exige. Puis on le place sur le trône et il s'ensuit une scène cocasse où il reçoit les courtisans et les belles dames de la cour qui entrent dans le jeu avec ardeur. Un grand festin est organisé en son honneur, mais les magiciens du Duc font tout disparaître quand il veut se servir. Malgré son esprit embrumé, il essaie d'appréhender la situation, mais, après avoir tenté vainement de manger, il demande à boire. Alors, une bouteille, placée devant lui, se met à prendre des proportions gigantesques au moment où il veut s'en saisir, puis elle disparaît. Ensuite, les serviteurs apportent un énorme tuyau dont ils se servent pour remplir d'alcool la panse du faux souverain qui ressemble de plus en plus à un ballon. On le conduit tel quel dans une chambre où les médecins du Duc le remettent sur pieds et l'aident à reprendre des dimensions plus raisonnables. Il est ensuite installé dans le lit, mais, tiraillé par la soif, il se lève bientôt. Tout à coup, les personnages des tableaux accrochés au mur s'animent d'une manière incompréhensible et se mettent à boire. Par des effets magiques, notre pauvre victime ne voit plus que des hommes et des femmes en train de boire. La plaisanterie finit par laisser le Duc qui fait reconduire le pauvre homme là où on l'a trouvé sur la place. On le traîne sur la route, puis on l'abandonne sous des tables et des chaises entassées sur lui.

HONEYMOON IN A BALLOON (Voyage de Noces en Ballon)^{4,5}

T. fr: "L'Ascension de la Rosière" (128m) / # 1347-1352 / T: 430', 6'30" / © H116787, 10-10-08 / T. al: voir Incident from Don Quixote / S: oct. 1908.

C'est le couronnement de la rosière. Les notables de la ville, entourés d'une foule en liesse, avec fanfare, guirlandes et drapeaux, ont pris place sur une large estrade pour honorer la jeune fille qui est autorisée, à cette occasion, à se marier avec l'élu de son cœur. La scène suivante montre le défilé joyeux des bourgeois habillés de couleurs gaies. Le futur est manifestement transporté de joie par cette cérémonie, mais il ne peut contenir une envie irrépressible d'accompagner un aéronaute qui s'apprête à faire une ascension en ballon. Faisant fi des grands principes, il saute dans la nacelle. La jeune fille arrive au moment où le ballon quitte le sol, et elle se lance dans l'entreprise risquée de rejoindre son cher et tendre. Mais elle a pris quelques secondes de retard: l'aérostat s'envole dans une secousse, et elle se retrouve accrochée à l'ancre qu'elle réussit à enfourcher après s'être démenée en se contorsionnant. Le ballon s'élève dans les nuages et on le voit évoluer tranquillement avec ce qui a maintenant l'apparence d'une petite tâche blanche pendue à lui. Du sol, les gens, qui se rendent compte de la situation périlleuse dans laquelle se trouve la jeune fille, voudraient bien l'empêcher de tomber, mais, après quelques mésaventures des plus comiques, ils comprennent que c'est impossible. On voit maintenant le maire et les notables de la ville dans une immense salle, assis autour de la table du banquet. Le maire porte un toast en prononçant un discours ampoulé; tout le monde lève son verre dans l'allégresse, quand, catastrophe!, le plafond cède et voilà nos futurs mariés qui dégringolent sur les convives. Deuxième catastrophe: c'est maintenant le ballon qui s'abat sur la table.

Les amoureux tombent dans les bras l'un de l'autre. La jeune fille a retrouvé sa couronne de roses et tout le monde est content.

(G) THE STOLEN WIRELESS (Le Message Volé)¹¹

T. fr: inconnu / # inconnu / T: 915', 14'30" / © J133026, 13-10-09 / T. al: For the Cause of Suffrage / S: oct. 1909.

Deux hommes aiment la même jeune fille. Apprenant que la guerre vient d'être déclarée, l'un d'eux s'engage et part pour le front. Passant avec son régiment devant la maison de sa bien-aimée, il quitte les rangs pour lui dire adieu. Il lui demande sa main et elle consent. Alors, il lui passe la bague de fiançailles au doigt et, en retour, elle retire le médaillon qu'elle porte au cou et le lui donne. Il jure de ne jamais s'en départir. Ils échangent un dernier baiser, et elle éclate en sanglots alors qu'il s'éloigne.

L'autre jeune homme est appelé sur le champ des opérations comme correspondant de guerre d'un important journal. Il va voir la jeune fille et lui déclare également son amour, mais il essuie un refus. Il insiste. Elle lui montre alors sa bague de fiançailles: elle n'est plus libre, elle s'est engagée avec un autre.

Le journaliste la quitte, furieux, en jurant de se venger de l'homme qui est la cause de sa déconvenue et contre lequel il nourrit maintenant une haine féroce.

Le jeune soldat se distingue au combat et il est bientôt nommé sergent. On le charge d'aller

TWO TALENTED VAGABONDS



L'un d'eux est acrobate et réussit, grâce à des exercices de gymnastique, à retenir quelques badauds.



Alors, en moins de temps qu'il n'en faut pour le dire, nos deux artistes sont poursuivis par une foule hurlante.



... il ne faut pas bien longtemps pour les rattraper et les ramener à l'endroit qu'ils avaient quitté en courant.



Là, le garde-champêtre décide d'arroser nos deux larrons avec l'eau du puits, sentence que la foule ne tarde pas à mettre à exécution.

porter à cheval un important message à la première station de télégraphe pour le quartier général. Il arrive à la station à toute vitesse, et là, il tombe sur le correspondant de guerre qui recherche des informations à communiquer à l'ennemi.

Pour assouvir sa vengeance, le journaliste intercepte le message du sergent, en dénonçant le brave soldat comme traître. Puis, il l'attend dans un bois où il l'arrête alors qu'il rentre au campement après avoir accompli sa mission.

La nuit venue, le sergent réussit à s'échapper, et, après avoir assommé la sentinelle, il atteint rapidement le campement où il signale que le message a été intercepté et que l'ennemi peut donc attaquer à tout moment pendant la nuit. On sonne la charge et la troupe se précipite sur le champ de bataille. Le correspondant de guerre arrive au campement et essaie de dissuader l'officier d'aller au combat, mais un tireur d'élite qui a observé ses mouvements le blesse à mort, aux pieds du commandant. Justice est faite, et le corps du traître est emporté sur ordre de l'officier.

Une bataille a lieu dans la nuit; l'ennemi est pourchassé dans les bois.

Le sergent est blessé, et malgré de courageux efforts pour continuer à combattre, il est finalement transporté à l'hôpital.

Sa jeune fiancée s'est vouée, elle aussi, à son pays. Elle offre ses services comme ambulancière et ne ménage pas ses soins aux blessés. Parmi ceux-ci, elle reconnaît son fiancé, étendu sans connaissance sur une civière. Elle redoute le pire, mais le chirurgien la rassure: bien qu'il soit grièvement blessé, il se rétablira bientôt, pourvu qu'il soit soigné correctement. Elle se penche sur lui et lui donne un baiser. Ce contact lui fait reprendre ses esprits. Il reconnaît sa fiancée, se lève, heureux de la revoir et il la couvre de baisers.

Les hostilités ont cessé. Le mariage a lieu dès que le jeune homme est sur pieds, et tous deux sont heureux d'être ensemble chez eux.

"G. Méliès nous annonce la sortie du premier film de cette année pour le vendredi 13 octobre: "Le Message Volé", un épisode de guerre moderne, un film à sensation. Cette nouvelle bobine permettra aux exploitants licenciés de varier leurs programmes."¹⁰

"Les Films de Méliès au Premier Rang. L'étoile Méliès brille à nouveau — et d'un éclat tout différent. Les films, déjà nombreux, des licenciés ont été très bien représentés vendredi dernier par la projection du "Message Volé", un drame de guerre qui a captivé les spectateurs par la mise en scène et l'action, malgré une intrigue difficile à suivre. Quelques sous-titres supplémentaires aideraient à rendre ce film un peu plus accessible. Porter un drame de guerre à l'écran n'est pas chose aisée et le fait que Méliès se soit attaqué à ce genre pour son premier film américain est tout à son honneur. Avec de tels débuts, il faut s'attendre à d'autres prouesses auxquelles sa succursale américaine travaille actuellement. D'après les résultats, non encore publiés, de son récent concours au scenarii, il a maintenant assez de bons sujets pour renforcer, avec la compétence qu'on lui connaît, l'arsenal des exploitants licenciés."

"Un drame de guerre qui nous montre quelques aspects de la guerre moderne où intervient la télégraphie sans fil (...) Et tout se termine par l'inévitable mariage. Si l'on connaît d'autres vues animées dont l'action est plus émouvante et non sans charme, le metteur en scène n'en mérite pas moins une mention spéciale pour un bon travail, réalisé avec précision. Ce film sera populaire. Il contient ce qu'il faut d'action et le genre d'intrigue qu'il développe est de ceux qui ravissent bon nombre de spectateurs. Du reste, ces derniers montrent qu'ils apprécient par une attention soutenue pendant toute la projection et de chauds applaudissements à la fin. Un drame de guerre de cette qualité revigore et sort de sa torpeur un public devenu quelque peu indifférent du fait de la monotonie des films précédents."¹²

NOTE — Au début du mois d'août 1909, la "George Melies Company" annonce qu'elle a obtenu une licence de la Motion Picture Patents Company (M.P.P.C.) l'autorisant à produire, à partir du 1er septembre 1909, une bobine par semaine — soit 1000 pieds de négatif — dans ses studios de Montreuil et de New York, et, à cette occasion, Gaston Méliès organise un concours de scenarii⁷ doté de 450 dollars de prix. Le premier prix (150 dollars) est attribué à Evangeline Sicotte pour *The Red Star Inn*; James Carol gagne 25 dollars pour *For Sale — A Baby*⁹. (Rappelons que la M.P.P.C. a été constituée en 1908 à l'initiative d'Edison. Ce trust regroupe la plupart des fournisseurs du marché américain du cinéma; il assure la distribution des films qu'il loue aux exploitants licenciés (Licensed Film Exchanges). En contrepartie, chacun des membres du trust aura droit à un certain métrage de négatif par semaine.)

FOR THE CAUSE OF SUFFRAGE (Pour le Droit de Vote)¹²

T. fr: inconnu / # inconnu / T: 905', 14'30" / © J133027, 13-10-09 / T. al: *The Stolen Wireless* / S: oct. 1909.

Mme Duff a invité à déjeuner la célèbre Mme Mary Talker, championne du vote des femmes, qui doit faire un discours dans un meeting, le jour même. Des dirigeantes du mouvement des suffragettes ont également été invitées. La soubrette qui sert à table ressemble fort à un homme dans sa démarche et ses manières. Le malheureux M. Duff essaie de participer à la conversation, mais sa femme l'admoneste vertement. A trois reprises, on lui demande de se taire et les convives sont choquées par son arrogance.

Le meeting ne pouvant supporter aucun retard, on finit rapidement le repas et tout le monde part. M. Duff s'apprête à accompagner ces dames, mais Mme Duff lui intime l'ordre de rester et d'attendre son retour. L'infortuné mari va alors à la cuisine et confie son désarroi à la cuisinière, une grosse Irlandaise, qui ne comprend pas le moins du monde ce que réclament les suffragettes. Elle manifeste son vif mécontentement à la soubrette dont elle n'approuve pas le comportement, et, quand celle-ci se permet des remarques, elle la menace avec son fer à repasser.

Elle risque un conseil à M. Duff: il ne peut plus tolérer la domination tyrannique de sa femme et il faut absolument qu'il sache ce qui va se dire au meeting des suffragettes. Hélas! Il ne peut y

assister: les hommes sont exclus. L'Irlandaise a une idée! Elle va lui prêter ses vêtements pour qu'il puisse quand même y aller. Il accepte. Mais les vêtements sont trop grands pour lui, car c'est un homme très mince. On arrive finalement à rembourrer son ventre avec toutes sortes de vieilles choses. La cuisinière enlève sa perruque et la met sur la tête de M. Duff. Maintenant, ce sont les favoris qu'il convient de faire disparaître, et, bien que ce soit un grand sacrifice pour lui, il se résout à les couper en quelques coups de rasoir. Et, c'est sans cet ornement qui jusqu'ici trahissait son sexe que M. Duff se rend au meeting. Rien n'est plus ridicule que ce rassemblement de suffragettes. L'oratrice, Mme Mary Talker, est habillée en homme. Elle est interrompue à plusieurs reprises par une personne que l'on somme finalement de monter à la tribune, et l'on voit alors M. Duff prononcer un discours qui développe des thèses diamétralement opposées à celles des suffragettes. Il met l'audience dans un tel état de surexcitation qu'il est obligé de s'enfuir en sautant par la fenêtre. Alors commence une poursuite des plus mouvementées. A chaque instant, il semble que M. Duff va être rattrapé par ses poursuivantes. Il essaie de s'expliquer, mais, dans son énévement, il n'a pas vu qu'il était arrivé au bout d'un quai et il tombe à la renverse dans l'eau. Sa femme le suit. Par bonheur, un bateau aperçoit le couple et, voyant l'agitation des poursuivantes qui hésitent à se jeter à la rivière, il se hâte de repêcher M. Duff qui est mal en point, et sa femme qui, elle, est en pleine forme. La foule acclame l'homme qui a sauvé le couple de la noyade.

M. Duff est au lit, avec la fièvre, entouré d'un tas de suffragettes de marque. Sa femme le fait manger tandis que l'une de ces dames lui fait la lecture pour l'aider à rester calme et soumis.

“Bien que l'on ait plutôt tendance à déplorer la production de tant de films à l'intrigue si confuse, il faut admettre que le présent sujet a été judicieusement choisi et que c'est la parodie d'un thème qui indiscutablement retient l'attention actuellement. Qu'on aille pas croire que ce soit là un fidèle reflet du mouvement des suffragettes, mais il faut bien admettre qu'elles s'exposent elles-mêmes à de telles exagérations par leurs arguments et leurs actes souvent insolents et isolés. Et le fait qu'on nous montre un M. Duff sous la domination de sa virago d'épouse peut très bien ne pas être considéré comme une parodie. Cela peut, en effet, tout à fait se produire, et, à cet égard en tout cas, le film n'exagère pas. Et la scène du meeting où M. Duff, déguisé, intervient, puis où il est contraint de faire une sortie peu orthodoxe pour échapper à des sévices corporels, est amusante, et la chute du quai et l'atrouppement au chevet du malheureux déclenche l'hilarité. Si l'on doit traiter de tels sujets, c'est à des maisons de production aussi compétentes que la “Melies Company” que l'on doit s'adresser.”¹⁴

CINDERELLA UP-TO-DATE (Une Cendrillon Moderne)¹³

T. fr: inconnu / # inconnu / T: 950', 15' / © J133255, 27-10-09 / S: oct. 1909.

Une jeune fille s'achète une jolie paire de chaussures. Ravie de son achat, elle rentre chez elle pour montrer les chaussures à sa mère.

Quelle déception! Elle ne trouve qu'une chaussure dans son paquet! Elle retourne au magasin et fait part de la chose au patron qui lui dit ne pas avoir vu l'autre chaussure. Elle-même cherche en vain. Comme elle n'a pas suffisamment d'argent pour s'en offrir une autre paire, elle est extrêmement contrariée.

Elle lit dans un journal la petite annonce d'un monsieur qui cherche la propriétaire de la ravissante petite chaussure qu'il a trouvée et qu'il serait heureux de restituer. Convaincue que c'est la sienne, la jeune fille décide d'entrer en contact avec le monsieur. Entre-temps, d'autres femmes ont lu la petite annonce et profitent de l'occasion pour aller voir l'auteur de la trouvaille. Mais leur visite exaspère le monsieur: il n'y a pas une seule jolie fille dans le lot. Enfin, apparaît la jeune fille; la chaussure est juste à son pied!

Le monsieur est séduit par la jeune fille et lui demande de la revoir. Elle accepte. Ils s'aiment et se marient peu de temps après. Les journaux consacrent beaucoup de place à l'idylle de cette Cendrillon moderne. Les vieilles filles et les midinettes sont très excitées par cette histoire et voient là une bonne méthode pour trouver un mari. Le magasin est alors assailli par des femmes qui achètent les plus belles chaussures. Chacune égare sa chaussure, puis se terre jusqu'à ce qu'un monsieur la ramasse. Alors ces dames quittent leur tanière pour réclamer l'objet perdu, en complimentant au passage l'inventeur avec effusion. Certaines réussissent à se trouver un soupirant, d'autres sont moins heureuses.

Une fille a une idée originale: elle attache une ficelle à la chaussure qu'elle doit perdre, de telle sorte que lorsque le monsieur — qui va être en l'occurrence un pauvre soldat invalide — la ramassera, elle pourra facilement accourir et le remercier chaleureusement. Ils vont s'aimer et ils se marieront bientôt.

“Une parodie intéressante et assez originale du conte de fées(...) Le choix du sujet et sa réalisation donne toute satisfaction et, bien que l'on ait affaire à une parodie, le tout est très bien ficelé. La qualité technique est portée à un haut niveau, ce qui ajoute évidemment à l'intérêt du film.”¹⁴

(G) THE RED STAR INN (L'Auberge de l'“Étoile Rouge”)¹⁶

T. fr: inconnu / # inconnu / T: 1000', 16' / © J133579, 3-11-09 / T. al: Hypnotist's Revenge, For Sale — A Baby / S: déc. 1909.

Revenant de la guerre, un marin reçoit une lettre de sa mère malade lui demandant de rentrer à la maison.

Sur le chemin du retour, il va dire à sa fiancée que sa mère l'attend.

Comme il lui faut plus d'une journée pour arriver à destination, il fait étape dans une auberge

à l'enseigne de l'"Etoile Rouge", où il demande à loger pour la nuit. L'aubergiste l'informe que tout est complet, mais qu'il peut néanmoins coucher dans la grande salle. Comme la nuit est sombre, c'est-à-dire peu propice au voyage, d'autres clients se présentent pour passer la nuit à l'auberge.

Parmi eux, on remarque un garçon de recette et un personnage quelque peu équivoque. L'aubergiste signale une nouvelle fois qu'il n'y a plus une chambre de libre, mais, s'ils veulent passer la nuit dans la grande salle, sur des chaises, ils seront les bienvenus.

Ayant remarqué des signes de grande fatigue chez l'encaisseur, le marin lui offre sa couche pour la nuit. Et le marin va ainsi passer une nuit blanche. Pour tuer le temps, il sort un instant fumer une cigarette.

Pendant ce temps, l'autre homme, qui visiblement n'était pas endormi, se lève et saisit la ceinture de l'encaisseur dans laquelle se trouve tout l'argent. Le garçon de recette se réveille au moment où l'argent est dérobé. Il saisit son revolver et s'apprête à tirer, lorsque — hélas!! — il s'écroule aux pieds du voleur: sujet à des crises d'angine de poitrine, il n'a pas survécu à cette trop forte émotion.

Le voleur remet le garçon de recette sur la couche et le recouvre pour que l'on croie qu'il dort encore. Il replace le revolver à côté du corps.

Ensuite, le voleur se rasseoit comme avant, la tête reposant sur la table. Le marin rentre.

Au petit jour, il quitte l'auberge. Peu de temps après, les autres clients se réveillent et se retrouvent dans la grande salle. L'encaisseur est toujours couché comme s'il dormait encore. L'aubergiste essaie vainement de le sortir de sa torpeur et tous réalisent alors qu'il est mort. La première idée qui leur vient à l'esprit est: qui l'a tué? Pour tout le monde, c'est le marin. Qui d'autre, en effet, aurait pu commettre ce forfait sinon lui? L'aubergiste l'a vu sortir dans la nuit et partir tôt le matin.

On donne aussitôt l'alarme. Qu'on imagine la surprise du marin lorsqu'un policier vient l'interpeller!

On le reconduit à l'auberge où il est reconnu. Il clame son innocence, mais personne ne le croit et on le met sous les verrous.

Lorsque sa fiancée vient le voir à la prison, il lui raconte tout. Elle croit en sa sincérité et en son honnêteté. Sa mère lui écrit qu'elle croit en son innocence et lui demande d'avoir foi en Dieu et de prier.

Sa fiancée est décidée à retrouver le coupable, à rassembler les preuves. Elle se rend à l'auberge où elle tombe sur un simple d'esprit qui lui dit avoir vu le voleur cacher l'argent qu'il a, lui, sorti de la cachette pour le placer en lieu sûr. Il le remet à la jeune fille. Et, alors que tout espoir est perdu pour le marin et que le juge se prépare à prononcer un verdict qui n'est que trop évident, la jeune fille surgit avec le garçon dans la salle d'audience et présente au juge et aux jurés les faits nouveaux qui, bien sûr innocentent le marin.

Le vrai voleur, qui était là comme témoin, est reconnu par le garçon, alors qu'il essayait de s'enfuir. L'homme est arrêté sur le champ et le marin innocent est acquitté.

"Une histoire émouvante(...) L'image nous montre l'intérieur pittoresque d'une auberge, et on prend un vif intérêt à voir le voleur dérober la ceinture à porte-monnaie du payeur, puis regagner sa place en feignant de dormir. Il y a la scène dramatique dans la salle d'audience où la jeune fille surgit avec des faits nouveaux qui innocentent son fiancé et causent l'arrestation du vrai coupable. L'histoire est plus ou moins mélodramatique, sans que cela ne diminue en rien son intérêt; elle est, de toute façon, pleine d'action. Le film satisfait le spectateur moyen, et ceci est clairement démontré par le fait qu'il regarde attentivement et qu'il applaudit même. La technique est bonne et les scènes sont suffisamment variées pour que l'intérêt reste constant jusqu'à la fin."¹⁸

HYPNOTIST'S REVENGE (La Revanche de l'Hypnotiseur)^{12,13}

T. fr: inconnu / # inconnu / T: 350', 5'30" / © J133580, 3-11-09 / T. al: voir *The Red Star Inn* / S: nov. 1909.

Un magicien — magnétiseur renommé — est invité à une réception donnée par un monsieur très riche. Il est très chaleureusement accueilli par le maître de maison et ses invités. On le prie d'effectuer quelques-unes de ses manipulations les plus connues pour distraire l'assistance. Après s'être divertis de ces tours de prestidigitation, des invités vont prendre quelques rafraîchissements, tandis que d'autres se mettent à jouer aux cartes. Pour rendre le jeu plus attrayant, le magicien propose de jouer de l'argent. Il s'installe bientôt à la table: c'est maintenant que le jeu intéressant commence.

Il ne lui faut pas très longtemps pour rafler la mise des autres joueurs qui finissent par s'apercevoir qu'il triche: par des tours de passe-passe, il escamote des cartes qu'il ressort au bon moment.

Quand le subterfuge est découvert, tout le monde se lance immédiatement à sa poursuite. C'est une course effrénée, très amusante et pleine d'incidents. A la fin, poursuivi à l'extérieur de la maison, notre tricheur se retourne brutalement, hypnotise ses poursuivants et disparaît.

"Un film à trucs de studio de Paris. Méliès confirme sa grande réputation pour ce genre de vues"¹⁵



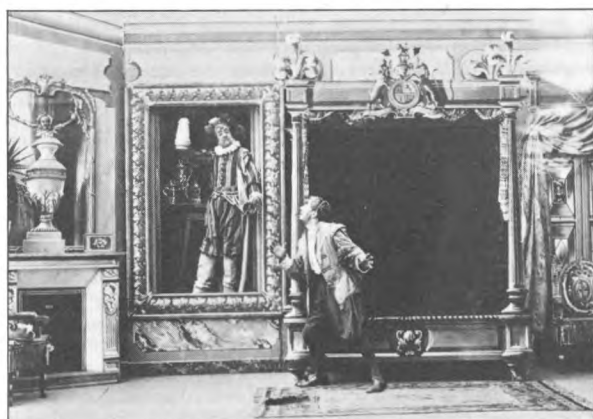
AT THE HOTEL MIX-UP: *le garçon a mélangé leurs affaires.*



THE HELPING HAND: *Après quoi la dame se propose de s'occuper des enfants. Le vieil homme les lui confie...*



THE OLD FOOTLIGHT FAVORITE: *... et c'est là qu'ils rencontrent une grande vedette du moment...*



THE DUKE'S GOOD JOKE: *Tout à coup les personnages des tableaux accrochés au mur s'animent d'une manière incompréhensible et se mettent à boire.*

© Malthête-Méliès 1982

(G)* FOR SALE A BABY (Bébé à vendre)^{12,13}

T. fr: inconnu / # inconnu / T: 600', 9'30" / © J133581, 3-11-09 / T. al: voir *The Red Star Inn* / S: nov. 1909.

Nul ne peut nier combien il est affreux d'être pauvre au point de ne pouvoir s'acheter ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue. Les enfants des familles misérables sont toujours assaillis par le malheur. Nous savons que tous les enfants adorent les jouets et, s'ils n'en ont pas, ils sont prêts à tout pour s'en procurer.

Dans ce film, une pauvre mère, qui vient de perdre son mari, voit combien il est difficile de trouver un emploi pour nourrir sa famille, sans même parler de ces objets de luxe que sont les jouets.

Un beau jour, l'un de ses enfants, un garçon d'une douzaine d'années, fait faire une promenade à son petit frère dans une poussette improvisée. Sur le chemin, le grand garçon rencontre un de ses petits copains et continue sa route avec lui. Tout à coup, l'un d'eux remarque une pancarte à côté d'une maison. On peut y lire: "À VENDRE". Il l'efface bien vite pour y inscrire: "BÉBÉ À VENDRE", et la place sur la poussette. Leur projet est de s'offrir des jouets s'ils trouvent un acheteur pour le bébé. Bientôt, une femme passe, qui se dit prête à acquérir l'enfant. Le marché est conclu et le bébé est remis à la dame. Les deux copains s'achètent alors leurs jouets et s'apprentent à rentrer chez eux quand ils réalisent qu'ils ont vendu le bébé pour satisfaire leur envie et que la mère leur réserve certainement un très chaud accueil. Ils rattrapent alors la dame et lui disent qu'ils voudraient reprendre le petit. Ils lui abandonnent leurs achats, tout heureux à l'idée de récupérer le bébé, même au prix de leurs jouets. La femme est très touchée et, non seulement elle leur restitue le bébé, mais également les jouets. Puis elle se rend chez les enfants et offre à la mère tout ce dont elle a besoin.

"Cette comédie est bien meilleure que la *Cendrillon* de la semaine dernière. Elle met le spectateur de bonne humeur."¹⁵

* Ce film doit être de Gaston Méliès. Dans une critique concernant *The Hypnotist's Revenge* et *For Sale — A Baby*¹⁵, il est précisé que le premier vient de Paris, ce qui sous-entend que le second a été tourné à New York; de plus, un scénario portant le même titre a été primé à un concours organisé par Gaston Méliès (voir la Note de *Stolen Wireless*).

A TUMULTUOUS ELOPEMENT (Une Escapade Mouvementée)¹⁵

T. fr: inconnu / # inconnu / T: inconnu / © J134155, 10-11-09 / S: nov. 1909.

En rentrant chez lui, un vieil homme surprend sa fille, Dollie, dans les bras d'un galant. Hors de lui, il chasse le jeune homme. Un peu plus tard, il aperçoit par la fenêtre un clochard qui se glisse par l'ouverture du garde-manger pour se relever avec des pâtés et un pot de cidre. Le vieux intervient et rossé copieusement le vagabond qui, très calmement, lui lance les pâtés à la figure et l'étaie sur le sol. Ensuite, le clochard s'enfuit et le vieil homme, plein de colère, rentre chez lui.

Le jeune homme, qui, entre-temps, est revenu, se cache à l'arrivée du vieux, qui ressort avec un fusil à la poursuite du clochard. Le jeune homme met sur pied un plan avec la jeune fille pour s'enfuir tous les deux.

Le vieux est sur les traces du clochard. Il le retrouve bientôt et braque son fusil dans sa direction. Il tire, mais rate sa cible. Le clochard saute rapidement par-dessus un mur de pierre, puis met son chapeau au bout d'un bâton et le fait dépasser du mur. Le vieux tire derechef pensant voir le clochard dont il n'atteint évidemment que le chapeau. Alors, comprenant que le fusil est vide, le clochard se montre en faisant des pieds de nez au vieux.

Par la suite, on voit le jeune homme s'arranger avec un quidam pour conduire un véhicule qui lui permettra d'aller à la rencontre de Dollie; il la mènera avec lui jusqu'à la mairie où ils se marieront.

Notre conducteur descend la rue en espérant tomber sur Dollie, mais il ne ramasse que le clochard, habillé en femme. En fait, le clochard avait trouvé de quoi s'habiller correctement dans un tas de vieilles nippes brûlées: un magnifique haut-de-forme, des sous-vêtements de soie et un beau complet qu'il avait tirés du feu et échangés contre ses vieilles loques. Mais bientôt, le clochard avait vu un camion portant l'inscription "Hôpital pour varioleux" se diriger vers l'endroit où il avait trouvé ses nouveaux vêtements. Et là, d'autres effets avaient été déchargés pour être brûlés. Ayant réalisé que les habits qu'il avait ramassés avaient été portés par quelqu'un frappé de la terrible maladie, il les avait retirés en vitesse et s'était retrouvé nu comme un ver. Et il avait alors dû se déplacer, caché dans un tonneau, jusqu'à ce qu'il eût trouvé des vêtements féminins sur une corde à linge. Il s'en était débrouillé et c'était dans cet appareil que le jeune homme l'avait pris.

Il est conduit dans cet accoutrement à la mairie. En sortant, le jeune homme accroche le chapeau du clochard. Personne n'en revient! La "mariée" s'échappe avec le vieux à ses trousses. Pendant ce temps, Dollie rentre précipitamment chez elle et tombe dans les bras du jeune homme. Elle lui explique qu'elle a marché à travers champs au lieu d'attendre l'automobile. Ils se marient, et, dès la fin de la cérémonie, le vieux revient avec le clochard. Le père est furieux et atterré, mais, après force explications, les jeunes sont pardonnés et le vieux leur donne sa bénédiction tandis que le clochard est jeté en prison.

"Une comédie tellement mouvementée qu'il est à peu près impossible d'en suivre et d'en comprendre l'action(...) Il n'y a pas de forme dramatique dans le déroulement de l'intrigue. Au con-

traire, le film est totalement marqué par l'action, non par le jeu des comédiens. L'image est relativement bonne sur à peu près toute la longueur de la bande, le tirage est de qualité satisfaisante. La projection suscite des éclats de rire, et tout le monde applaudit à la fin, lorsque, en dépit de tout, le couple se marie."¹⁶

MR. AND MRS. DUFF (M. et Mme Duff)¹⁶

T. fr: inconnu / # inconnu / T: 488', 7'30" / © J134441, 17-11-09 / T. al: The Count's Wooing / S: nov. 1909.

M. et Mme Duff sont au salon. Madame demande quelque argent à Monsieur qui lui donne tout ce qu'il a. Estimant qu'elle n'en a pas assez, elle se met à fouiller dans les poches de son mari. Elle décroche le chapeau de Monsieur, s'en coiffe et sort faire des emplettes.

L'infortuné mari décide de rompre cette union.

Il aperçoit par la fenêtre un fripier auquel il vend tous ses vêtements ainsi que ceux de sa femme. Le voilà enfin avec un peu d'argent! Il achète le chapeau du fripier et écrit sur une énorme affiche qu'il veut tout laisser tomber. Avant de partir, il veut prendre sa revanche en plaçant un seau plein d'eau au-dessus de la porte pour asperger Mme Duff dès qu'elle entrera. Cette idée met M. Duff au comble du ravissement. Il sort.

Mme Duff rentre, mais elle ne peut ouvrir la porte. Elle regarde par la fenêtre et voit que la pièce est vide. Elle enjambe alors le rebord de la fenêtre et cherche en vain son mari. A la lecture de l'affiche elle entre dans une rage folle, force la porte pour partir à la recherche de M. Duff et, bien sûr, reçoit toute l'eau du seau sur la tête.

Pendant ce temps, M. Duff rencontre une ravissante jeune fille dont il tombe amoureux. Et, il est tellement envoûté par ses charmes qu'il se fait renverser par une voiture automobile qu'il n'a pas vu arriver. Tandis qu'il gît sans connaissance, un agent de police appelle une ambulance. Mais, pour le malheur de M. Duff, on trouve une carte de visite dans l'une de ses poches et on le ramène chez lui.

Il est grièvement blessé. On l'emmitoufle et l'allonge sur le canapé. Effrayée, Mme Duff tempête contre lui. M. Duff profite d'une courte absence de Madame pour écrire à la famille afin qu'elle lui vienne en aide et qu'elle le protège. Arrivent le père et le frère de M. Duff. L'un est un vieux soldat, l'autre un grand et fort cow-boy, et ils sont tous les deux armés. Le cow-boy tire souvent au pistolet à la grande joie de M. Duff. Ils vont voir Mme Duff pour la contraindre à changer ses manières et à mieux se conduire avec son mari.

Mme Duff est en train de terminer son exercice de culture physique quotidien, quand elle entend du bruit. Elle veut en connaître la cause. Les trois hommes se précipitent dans la pièce et se mettent à expliquer ce qu'ils sont venus faire. Mme Duff ne comprend pas grand-chose à leur histoire, elle leur administre à chacun un coup de pied aux fesses et les fait tomber par terre. Elle attrape ensuite M. Duff et lui donne une fessée magistrale.

THE COUNT'S WOOING (Monsieur le Comte cherche à se marier)¹⁶

T. fr: inconnu / # inconnu / T: 477', 7' / © J134442, 17-11-09 / T. al: Mr. and Mrs. Duff / S: nov. 1909.

La fille d'un millionnaire aime un Américain tout ce qu'il y a de plus ordinaire et malheureusement sans le sou.

Un soir, le jeune homme demande au père exigeant, la main de sa fille, mais le vieil homme refuse catégoriquement car il a déjà arrangé le mariage avec un Français de noble extraction, le Comte O. de St. Estèphe, qui doit lui rendre visite le lendemain. Restée seule, la jeune fille fond en larmes devant l'obstination de son père.

Une lettre l'informe que des amis vont venir chez elle répéter une pièce de théâtre, cette nuit même. À leur arrivée, elle leur avoue son désarroi. Les amis décident alors de jouer les toqués avec leurs costumes pour affoler le Comte et le faire partir.

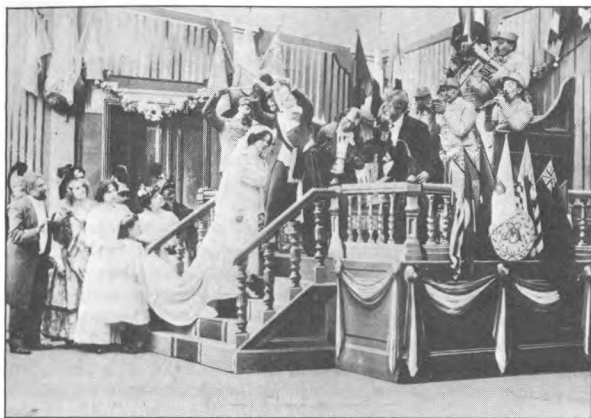
Dès que le Comte est là, un cirque invraisemblable commence. L'un, habillé en Indien, l'attrape par les cheveux et fait mine de le scalper. Un autre, habillé en cow-boy, l'oblige à danser sous la menace de son pistolet. Après avoir subi les divers supplices que lui ont infligés les uns et les autres, il rencontre Lady Macbeth, puis Ophélie. Il est tellement tourmenté qu'il veut s'enfuir lorsque l'un des "fous" habillé en Guillaume Tell, lui met une citrouille sur la tête.

Il s'apprête à tirer sa flèche, lorsque le Comte s'évanouit. Un coup sur la tête le réveille. Il lui arrive d'autres mésaventures jusqu'à ce qu'il parvienne enfin à s'enfuir. On le voit alors aborder un agent de police et lui demander de le préserver des attaques de ces fous échappés de l'asile. Très perplexe, l'agent se rend néanmoins chez le millionnaire pour arrêter ces soi-disant toqués. L'arrivée de la police rend furieux le millionnaire qui vient juste de rentrer. Il affirme à l'agent que le Comte est soulé et exige qu'on l'expulse.

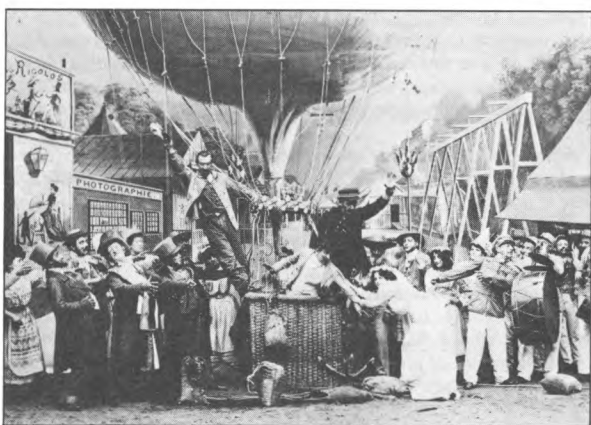
Le père, tout à fait scandalisé par le comportement du Comte, donne son accord pour le mariage du jeune Américain avec sa fille dont il remercie les amis pour leur aide.

“Un examen attentif des films réalisés par Méliès ces dernières semaines permet d'apprécier une grande compétence dans des productions qui, au demeurant, n'ont pas cette précision dans l'exécution qui font le succès des films américains d'aujourd'hui. Dans les films de Méliès il y a le sujet, généralement bon, et sa réalisation. Ce qui manque à ces bandes, pour conquérir entièrement le public, c'est un style précis et sobre. L'action est souvent encombrée de détails qui la rendent confuse et qui, de ce fait, embrouillent la trame du récit. C'est ce que nous avons cons-

HONEYMOON IN A BALLOON



C'est le couronnement de la rosière. Les notables de la ville, entourés d'une foule en liesse, avec fanfares, guirlandes et drapeaux, ont pris place sur une large estrade pour honorer la jeune fille...



La jeune fille arrive au moment où le ballon quitte le sol, et elle se lance dans l'entreprise risquée de rejoindre son cher et tendre.



Le maire porte un toast en prononçant un discours ampoulé; tout le monde lève son verre dans l'allégresse...



Deuxième catastrophe: c'est maintenant le ballon qui s'abat sur la table.

taté l'autre jour avec **A Tumultuous Elopement** (Une Escapade Mouvementée), film qui, malgré un bon scénario, est assez obscur à la projection. Mais, pour être juste avec les acteurs, plus d'un spectateur rit de bon coeur. Le même genre de critique peut être fait à propos de **Mr. and Mrs. Duff**, un des derniers films de cette semaine. Un sujet amusant dans son genre, mais l'intrigue est si floue, si imprécise que l'effet sur le public, qui s'amuse pourtant, est un manque de conviction certain. En fait, bien que l'on rie, on entend des spectateurs demander ce qui se passe sur l'écran, et, pour être franc, nous avons été dans la même situation. Il en va ainsi du film dont le titre figure en tête de cet article. Comme on peut le lire dans le numéro de la semaine dernière, le scénario est assez bon et vraisemblable. (...) Si l'on tient compte de l'état d'esprit actuel des Américains à propos des mariages avec des étrangers, nous avons là un sujet qui se prête très bien à une adaptation cinématographique. Et il est vrai que ce film est très amusant. Le Comte français est passablement malmené par les "comédiens", ce qui provoque des situations extrêmement comiques dans lesquelles les acteurs se démènent tellement qu'il provoque une hilarité constante. Néanmoins, la cause de tout cela reste quelque peu obscure. Il n'est, par exemple, pas évident que le Comte cherche à se marier; qu'il ait un rival américain; que son rival finisse par l'emporter. Pour être précis, la raison pour laquelle le Comte échoue et se fait rosser, est loin d'être claire, car il paraît plutôt sympathique. En d'autres termes, il manque dans ce film de Méliès un aspect dramatique qui serait susceptible de retenir l'attention du spectateur. C'est une faiblesse que l'on rencontre dans bien des films d'aujourd'hui: le public n'est pas convaincu, ou, en tout cas, les faits ne sont pas exposés aussi clairement qu'ils devraient l'être. Mais, pour le reste, nous tenons à féliciter M. Méliès pour un très beau travail, bien dirigé, bien joué et relativement bien photographié. Lorsque nous écrivons **relativement**, nous ne voulons pas chercher la petite bête, car nous savons bien que l'on ne peut arriver à une qualité photographique parfaite en quelques jours. Les films de Méliès sont souvent couverts de taches, mais nous pensons qu'un peu plus d'expérience dans le domaine de la chimie, au stade final de la réalisation, permettra d'éliminer ce défaut. Du reste, nous sommes convaincu que les films de Méliès se rapprocheront bientôt de la vraie pantomime, et, par conséquent, tiendront une grande place dans le cinéma américain."¹⁷

FORTUNE FAVORS THE BRAVE (La Fortune sourit aux Audacieux)¹⁸

T. fr: inconnu. (pourrait être une version écourtée de **Le Génie des Cloches** ou **La Fête du Sonneur**, 278 mètres, # 1394-1407 du catalogue) / T: 608', 9'30" / © J135016, 1-12-09 / T. al: **The Living Doll** / S: déc. 1909.

Un jeune garçon dont les parents sont très pauvres part à la recherche d'un trésor qui a été caché il y a des années. On l'a prévenu qu'il aurait de grands sacrifices à faire avant de s'emparer de ces richesses. Mais il est courageux et ambitieux, rien ne peut l'arrêter. Il se met en route. Pour son bonheur, un bon génie lui montre le chemin, et, après maintes aventures des plus pénibles, il atteint son but. Il a à combattre des dragons et d'autres créatures qui ont tué beaucoup de ceux qui cherchaient la fortune, mais le jeune garçon fait preuve d'une telle force et d'une telle bravoure qu'il finit par vaincre les gardiens du trésor. Ses efforts sont couronnés de succès et il retourne chez lui avec assez d'or pour assurer le bonheur de ses parents jusqu'à la fin de leurs jours.

"C'est une histoire qui plaira aussi bien aux enfants qu'à tous ceux qui sont convaincus que rien n'est impossible à qui veut réussir. (...) S'il est vrai que ce film raconte plus ou moins un conte fabuleux, ce n'en est pas moins l'histoire de n'importe quel homme. Celui qui va sans crainte au devant des dangers qu'il rencontre à chaque détour de son chemin et qui écarte les monstres qui l'assaillent est certain de vaincre. Bref, il est sûr d'arriver à ses fins. Et, bien que ce film n'ait été fait que pour divertir, il contient cette importante leçon."¹⁹

THE LIVING DOLL (La Poupée Vivante)²⁰

T. fr: "La Poupée Vivante" (345m) / # 1443-1459 / T: 1000', 16' / © J135017, 1-12-09 / T. al: **Fortune Favors the Brave** / S: déc. 1909.

Le soir de Noël, la petite Polly est très excitée. Elle attend tellement de jouets du Père Noël! Elle accroche ses bas à la cheminée, récite ses prières, dit bonsoir à sa mère, puis va se coucher.

Dès qu'elle est endormie, un homme et une femme s'introduisent dans sa chambre. Ils la kidnappent et l'enferment dans une cave sordide. L'homme se dispute avec la femme, il lui reproche d'avoir pris l'enfant. Polly crie de frayeur. Craignant la police, nos deux kidnappeurs la sortent de la cave.

Alors qu'ils sont dehors, elle réussit à leur échapper, mais elle se perd dans la forêt. La neige tombe. Elle se rappelle l'histoire du Petit Poucet: elle escalade un grand arbre et aperçoit au loin une église éclairé pour la Messe de Minuit.

Elle y va directement. Le bedeau ne la laisse pas entrer, mais une gentille dame lui permet d'aller dans la tribune. Là, elle remarque un magnifique vitrail qu'elle admire. Soudain, le vitrail se met à tourner, puis disparaît. À sa place apparaît le Père Noël, chargé de jouets. Il sourit à la petite fille, l'appelle et l'invite à visiter son palais. Puis il disparaît. Elle voit alors des enfants qui découvrent leurs cadeaux de Noël et des anges qui la bénissent. Elle sort de l'église et se dirige vers le palais du Père Noël.

Tout est magnifique. Polly est transportée de joie par tant de merveilles. Elle trouve une grosse boîte qui contient une poupée aussi grande qu'elle. Elle déshabille la poupée, revêt ses vêtements et entre dans la boîte.

Le Père Noël apparaît. Il est très occupé à préparer la distribution des jouets dont des anges remplissent son aéroplane. Ils prennent la boîte dans laquelle est enfermée Polly et la mettent

avec les autres jouets.

L'aéroplane survole la ville, s'arrête aux différentes cheminées et livre les jouets dont il est chargé.

La boîte qui contient Polly est déposée dans une cheminée avec d'autres jouets.

Polly est tellement heureuse de se retrouver chez elle qu'elle sort de sa boîte et se met à danser dans la chambre. À cet instant, la nurse réveille Polly et l'enfant s'aperçoit que ce n'était qu'un rêve. Elle descend les escaliers précipitamment et trouvent ses parents qui l'attendent près de la cheminée. Elle oublie vite son rêve.

La dernière scène nous montre Polly et le Père Noël qui dit au revoir à tous les enfants en leur donnant des jouets, des bonbons, etc. De son côté Polly envoie des baisers à tout le monde.

"Un conte de Noël qui enchantera les petits. (...) Les images du Père Noël et divers aspects tout à fait ravissants de la fête de Noël contribuent à faire de ce film un spectacle exceptionnel, et sa date de sortie ajoute évidemment à son intérêt."²¹

SEEIN' THINGS (Visions)¹⁸

T. fr: inconnu / # inconnu / T: 286', 4'30" / © inconnu / S: déc. 1909.

Un jeune homme rentre chez lui après avoir passé la nuit dehors. Évidemment, il a occupé toute sa nuit à boire dans les bars plus qu'il ne peut physiquement supporter. Lorsqu'il arrive devant chez lui, il cherche vainement le trou de la serrure qu'il voit se déplacer sur la porte. Parfois, il aperçoit deux serrures, parfois plus. Il réussit finalement à introduire la clef dans la serrure, et, à peine a-t-il ouvert sa porte qu'il s'écroule sur le carrelage. Sa femme lui réserve un accueil plutôt vif. Il voit tous les meubles en double et il est persuadé que de nombreuses choses existent réellement en deux exemplaires. Et, lorsque la bonne fait son entrée, il croit évidemment en voir deux. Il a bientôt une discussion des plus houleuses avec elle, et il se met à la poursuivre à travers la pièce. Elle saute par la fenêtre pour lui échapper. Il saute à son tour pour s'aplatir sur le trottoir, tandis que la bonne reste accrochée à un clou.

"Tout le monde trouvera ce film fort drôle, même si la façon dont on s'y moque de la faiblesse d'un malheureux qui s'adonne à la boisson peut être critiquable. Lorsqu'il cherche le trou de la serrure de sa porte, c'est déjà drôle, quand il commence à voir double, cela devient franchement comique, mais lorsqu'il pousse la bonne en croyant en apercevoir deux, c'est absolument irrésistible. Et le dernier plongeon à travers la fenêtre est des plus comiques, car on voit la bonne pendue après un crochet, tandis que le malheureux dont la vue multiplie tout, s'affale sur le trottoir. Si la photographie et les autres aspects techniques sont satisfaisants, l'influence que peut avoir ce film sur les jeunes peut être assez discutable. Et cette influence, pour être sournoise et invisible, n'en est pas moins importante."¹⁹

(G) THE FATAL BALL (La Balle Fatale)¹⁹

T. fr: inconnu / # inconnu / T: 1000', 16' / © J135202, 8-12-09 / S: déc. 1909.

L'extérieur d'une cabane de mineurs. Assise sur une vieille souche, à droite, Nellie fait un bouquet avec des roses sauvages cueillies alentour. Un petit chat sort de la masure et saute sur ses genoux. Elle le caresse puis le pose sur son épaule. Son père, Philippe, paraît dans l'embrasure de la porte et la regarde avec tendresse, puis fait quelques pas et met ses mains sur les yeux de sa fille: qui est-ce? Elle finit par écarter les mains, se retourne et embrasse son père tendrement. Tout à coup, ils entendent du bruit et ils se séparent. Effrayée, Nellie se cramponne à son père, qui la fait entrer dans la cabane. Philippe ressort aussitôt avec un fusil, fait signe à Nellie de verrouiller la porte, prête l'oreille, puis descend rapidement le chemin, à gauche.

Dans la plaine. Un arbre au centre. Près de l'arbre, Philippe scrute la route, à gauche. Il épaule son fusil et tire. Il se retourne, puis s'enfuit vers la droite. Arrive une bande d'Indiens à cheval, avec un prisonnier, Clyde Darrow, ficelé avec un lasso. Ils mettent pied à terre et attachent Clyde à l'arbre. Puis ils ramassent des branchages qu'ils rassemblent à ses pieds et ils y mettent le feu en exécutant une danse de guerre autour de leur victime.

Le lieu de réunion des cow-boys au Bar X Ranch. Des cow-boys jouent aux cartes, etc., leurs chevaux sont attachés non loin de là. Nellie entre en courant et leur parle avec fièvre des Indiens et du prisonnier, en leur montrant d'où elle vient. Les cow-boys abandonnent leurs cartes, sautent sur leurs chevaux et partent dans la direction indiquée par Nellie.

Les Indiens dansent autour du prisonnier entouré par les flammes. On entend des coups de feu au loin. Les Indiens cessent leur danse et enfourchent leurs montures tout en tirant sur les assaillants. C'est une bataille au corps à corps. Les Indiens ont finalement le dessous et battent en retraite, poursuivis par les cow-boys, tandis que Philippe, qui a mis pied à terre, disperse les brandons et libère le prisonnier; il le hisse sur ses épaules et l'emmène chez lui.

L'intérieur de la cabane de mineurs. Clyde est étendu sur un lit, la tête enveloppée de linges, le bras en écharpe. Assise à côté de lui, Nellie lui prend la main et la porte à ses lèvres. Il la remercie pour les soins touchants qu'elle lui a prodigués et il se déclare à elle. Elle baisse les yeux en rougissant et lui avoue qu'elle l'aime, elle aussi, puis elle met sa tête au creux de l'épaule de Clyde. Ils se séparent lorsque Philippe entre. Clyde sert la main de Philippe en le remerciant de l'avoir sauvé. Nellie s'est agenouillée près du lit.

La cuisine de la cabane. Philippe est assis sur une chaise, Nellie dresse la table, traverse la pièce et passe derrière son père pour lui arranger les cheveux. Elle l'embrasse. Clyde entre en tenant une lettre qu'il donne à lire à Philippe en précisant qu'il va devoir les quitter.

Mon cher Clyde,

Bien reçu ta lettre m'annonçant ton rétablissement. Il faut que tu rentres tout de suite pour préparer ton mariage avec Emily qui, comme tu le sais, doit avoir lieu dans quinze jours.

Je t'embrasse

TA MÈRE

A la lecture de la lettre, Nellie sursaute et court comme une folle vers Clyde pour qu'il lui dise que ce n'est pas vrai! Elle se jette à ses pieds et le supplie de rester. Philippe les observe, effaré. Il s'avance pour relever Nellie et fait signe à Clyde de sortir. Exit Clyde. C'est alors que Nellie confie à son père que Clyde s'est moqué d'elle en lui promettant de l'épouser; elle pose sa tête sur l'épaule de Philippe et pleure à chaudes larmes. Philippe se relève, rempli de colère, empoigne son pistolet et esquisse un mouvement en direction de Clyde, mais Nellie saisit l'arme en faisant non de la tête avec tristesse. Philippe la repousse et se précipite dehors.

Extérieur de la cabane. Devant, un banc et une chaise. Clyde est assis sur le banc et fume une cigarette. Philippe sort de la cabane et se dirige avec colère vers Clyde qui se lève pour lui faire face. Philippe lui dit qu'il le mariera avec Nellie ou alors il le tuera. Clyde le nargue en lui tournant le dos comme si tout cela lui était égal. Alors Philippe, hors de lui, fait tomber Clyde en jetant la chaise sur lui. Nellie sort tout d'un coup de la cabane et se précipite dans les bras de son père au moment où Clyde, qui a relevé son fusil, tire sur Philippe. Nellie, qui s'est interposée, reçoit la balle et meurt dans les bras de son père. Au comble de la détresse, Philippe supplie sa fille de lui dire quelque chose, puis il l'étend sur le sol pour écouter si son cœur bat encore. Lorsqu'il réalise qu'elle est morte, il s'effondre sur son corps, accablé de douleur et pleure amèrement. L'accès de douleur passé, il cherche à venger la mort de sa fille et se souvient qu'il a laissé son pistolet dans la cabane. Il s'agenouille alors à côté du corps de Nellie en jurant, la main droite tendue vers le ciel, qu'il tirera avec l'arme qui a tué sa Nellie la balle fatale qui transpercera le cœur du meurtrier.

Un défilé montagnoux. Un campement de mineurs au premier plan. Les mineurs sont réunis autour d'un feu et content des histoires. Soudain, Philippe arrive, le fusil à la main, dévisage les mineurs, hoche la tête tristement, puis va pour repartir lorsqu'un mineur le rappelle pour lui demander ce qu'il veut. Alors, il leur raconte son histoire. Ils lui disent de chercher son homme parmi le campement et, s'il le trouve, qu'il le tue conformément à son serment. Tous les mineurs s'alignent sur un rang et Philippe marche le long de la file en détaillant chaque visage jusqu'au dernier. Tout à coup, il pousse un cri de rage, tire sur la barbe d'un mineur suspect et démasque Clyde, qui essaie de s'enfuir. Philippe le ramène au centre du camp, le fait mettre à genoux et lui dit de faire ses prières car il est là pour le tuer. Mais Clyde dégaine son revolver avec sa main restée libre et tire sur Philippe qui recule en titubant dans les bras de deux mineurs, tandis que les autres retiennent Clyde. Philippe tombe lentement sur ses genoux, ramasse son fusil, l'épaule, ajuste Clyde et appuie sur la gachette. Clyde s'écroule face contre terre et Philippe rend l'âme dans les bras des mineurs.

"Ce film exerce une certaine fascination, même si les trois morts qu'on y voit peuvent contribuer à en faire un spectacle quelque peu sanglant (...) Bien que très mélodramatique, le film ne manque pas d'intérêt et le jeu des acteurs paraît tout à fait en harmonie avec le sujet. Et, d'une manière ou d'une autre, la mort et le sang, qui rendent compte de la dure existence dans la plaine et les camps de mineurs, ne frappent pas comme ils pourraient le faire en d'autres circonstances. Le besoin de justice qui, pour être fruste ici n'en est pas moins motivé, est satisfait, et c'est peut-être ce qui explique le fait que les scènes de mort ne choquent pas comme dans certains autres films. La photographie et le jeu des acteurs sont satisfaisants et le film est si envoûtant qu'on veut le voir une deuxième fois."²⁰

RÉFÉRENCES (numéros de la revue *The Moving Picture World*)

- (1) — Vol. 3, n° 10, 5 septembre 1908.
- (2) — Vol. 3, n° 13, 26 septembre 1908.
- (3) — Vol. 3, n° 15, 10 octobre 1908.
- (4) — Vol. 3, n° 16, 17 octobre 1908.
- (5) — Vol. 3, n° 17, 24 octobre 1908.
- (6) — Vol. 3, n° 18, 30 octobre 1908.
- (7) — Vol. 5, n° 6, 7 août 1909.
- (8) — Vol. 5, n° 8, 21 août 1909.
- (9) — Vol. 5, n° 14, 2 octobre 1909.
- (10) — Vol. 5, n° 15, 9 octobre 1909.
- (11) — Vol. 5, n° 16, 16 octobre 1909.
- (12) — Vol. 5, n° 17, 23 octobre 1909.
- (13) — Vol. 5, n° 18, 30 octobre 1909.
- (14) — Vol. 5, n° 18, 6 novembre 1909.
- (15) — Vol. 5, n° 20, 13 novembre 1909.
- (16) — Vol. 5, n° 21, 20 novembre 1909.
- (17) — Vol. 5, n° 22, 27 novembre 1909.
- (18) — Vol. 5, n° 23, 4 décembre 1909.
- (19) — Vol. 5, n° 24, 11 décembre 1909.
- (20) — Vol. 5, n° 25, 18 décembre 1909.
- (21) — Vol. 5, n° 26, 25 décembre 1909.

Table des matières

Présentation <i>par André Gaudreault</i>	p. 3
Les vues cinématographiques (1907)	p. 7
Témoignage (<i>tiré de l'Histoire de cinématographe de G. Michel Coissac, 1925</i>)	p. 17
En marge de l'histoire du cinématographe (1926)	p. 20
Qui fut le premier auteur sur Jeanne d'Arc? (1929)	p. 30
Correspondance avec Drioux (1929)	p. 32
Allocution au gala Méliès (1929)	p. 34
Reply to a Questionary (1930)	p. 37
Correspondance avec Drioux (1930)	p. 39
Georges Méliès, biographie (1931)	p. 40
Importance en scénario (1932)	p. 42
Conférence prononcée pour une société de publicité (1932)	p. 44
Correspondance (1936)	p. 47
Correspondance avec Armand Fontaine (1937)	p. 48
Les gâités du studio (1938)	p. 50
Sur les traces des "Star" Films disparus <i>par Jacques Malthête</i>	p. 53

Essentiellement inscrite dans une perspective historique, cette collection vise à documenter ou à enrichir les démarches et les recherches qui se poursuivent ici ou à l'étranger. Réimpression d'écrits rares ou épuisés, publication de textes historiques qui dorment en archives, études et témoignages sur l'histoire du cinéma nationale ou internationale, tels sont LES DOSSIERS DE LA CINÉMATHÈQUE.

NUMÉROS DÉJÀ PARUS

- 1- John Grierson RAPPORT SUR LES ACTIVITÉS
CINÉMATOGRAPHIQUES
DU GOUVERNEMENT CANADIEN
(JUIN 1938)
- 2- Barthélemy Amengual PRÉVERT, DU CINÉMA
- 3- Pierre Véronneau LE SUCCÈS EST AU FILM
PARLANT FRANÇAIS
- 4- Vaclav Tille LE CINÉMA
- 5- Pierre Véronneau L'OFFICE NATIONAL DU FILM,
L'ENFANT MARTYR
- 6- Raymond Borde
Juan Chacon
Rosaura Revueltas AUTOUR DU FILM
LE SEL DE LA TERRE
- 7- Pierre Véronneau CINÉMA DE L'ÉPOQUE
DUPLESSISTE
- 8- Louise Beaudet
Raymond Borde CHARLES R. BOWERS
- 9- Madeleine
Fournier-Renaud
Pierre Véronneau ÉCRITS SUR LE CINÉMA

George Méliès: Né en 1861, Méliès s'oriente assez vite vers la prestidigitation et le spectacle. En 1888 il achète le théâtre Robert-Houdin où triomphent trucs et illusions. Conquis par le cinéma en 1895, il commence à produire l'année suivante. En 1897 il fait construire un studio et dorénavant sa voie est tracée: le spectacle cinématographique. D'abord triomphant, puis copié et victime du mauvais sort, il cessera de tourner en 1913. Il meurt en 1938. Son importance dans l'histoire du cinéma est dorénavant admise universellement.