Université de Lyon

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - histoire, histoire de l'art et archéologie

Spécialité - cultures de l'écrit et de l'image

Mémoire de recherche/juin 2010

Georges Méliès et les professionnels de son temps.

Aude Bertrand

Sous la direction de Évelyne Cohen
Professeure d'Histoire et Anthropologie culturelles (20e siècle) à l'Enssib.
Directrice de la Recherche.

Université Lumière Lyon 2
Université de Lyon

enssib
école nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques

Remerciements

Je remercie ma directrice de mémoire, Madame Cohen, pour la patience dont elle a fait preuve à mon égard.

Je remercie vivement la famille de Georges Méliès, et en particulier Monsieur Jacques Malthête, pour toute l'aide déterminante qu'ils m'ont apportée. Ce mémoire leur doit beaucoup.

Merci à Alain Carou, conservateur au département Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France, pour avoir accepté de m'aider.

Merci également à Martin Barnier, professeur de la section cinéma à l'université Lyon 2, pour son aide très précieuse dans l'élaboration de ma réflexion.

A mes collègues va toute ma gratitude pour leur simple présence rassurante à mes côtés.

Enfin, je tiens également à remercier ma mère, fidèle lectrice, qui a su me soutenir tout au long de ce travail et qui a pris beaucoup de son temps.

(cc) BY-NC-ND

Résumé :

Georges Méliès est considéré comme le pionnier du cinéma après les frères Lumière. Sa carrière prend place durant les vingt premières années du cinéma. Elle a accompagné l'émergeance de métiers dans la production de films. Quel est le rôle de Méliès dans la naissance de professionnels? En tant que deuxième dans les rangs des pionniers, ses usages formèrent – ils un modèle, suivi par ses deux concurrents postérieurs, Charles Pathé et Léon Gaumont? Devint – il un modèle pour la corporation cinématographique?

Descripteurs :

Georges Méliès

Cinéma des premiers temps

1895 - 1914

Professionnels

Production

Abstract :

Georges Méliès is known to be a pioneer of cinema with the Lumière's brothers. He produced during the first twenty years of the cinema, when the cinematograph created new trades in film's production. How did Méliès play a part in the birth of cinematograph's professionals? Did his rivals – Charles Pathé and Léon Gaumont – and the whole profession modeled themselves upon Méliès?

Keywords :

Georges Méliès

Silent films

1895 – 1914

Professionals

Production

Droits d'auteurs

Cette création est mise à disposition selon le Contrat :
Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 2.0 France
disponible en ligne *http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/* ou par courrier postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

(cc) BY-NC-ND

Sommaire

INTRODUCTION....7

PARTIE 1 : PRÉSENTATION DE GEORGES MÉLIÈS ET DE SES CONCURRENTS....11

1. Biographie de Georges Méliès....11

La jeunesse de Georges Méliès : une vocation artistique....11

Méliès et le cinématographe....13

La découverte 13

La carrière cinématographique....15

Méliès oublié....18

2. La famille Lumière....21

3. Charles et Émile Pathé....24

4. Léon Gaumont....26

PARTIE 2 : L'ORGANISATION DE LA PRODUCTION À L'ÉCHELLE DES SOCIÉTÉS DE CINÉMATOGRAPHE....29

1. Les métiers de la production cinématographique....29

Aux origines....29

La mise en place d'une équipe permanente....40

Des professionnels du spectacle pour acteurs....40

L'organisation des troupes....47

La formation des membres des troupes....50

2. L'organisation des sociétés....56

Les types de hiérarchies....56

Les conditions de travail....64

PARTIE 3 : LE RÔLE DE GEORGES MÉLIÈS AU SEIN DU MONDE DE LA CINÉMATOGRAPHIE....73

1. Un des quatre pionniers....73

Sa réputation au sein de la corporation....73

Les pratiques entre concurrents....79

Pratiques et réactions....80

Le cas du plagiat....84

2. Un homme dans sa tour?....96

CONCLUSION....113

SOURCES....115

BIBLIOGRAPHIE....125

TABLE DES ANNEXES....129

INDEX....149

(cc) BY-NC-ND

Introduction

Les débuts du cinéma ont fait l'objet de recherches très poussées depuis le regain d'intérêt symbolisé par le Congrès de Brighton en 1978. De nombreux historiens ont montré son importance en matière d'accès des historiens aux archives, quels que soient les supports[1]. Ce congrès organisé par la F.I.A.F.[2], a rassemblé des historiens et des archivistes afin de visionner et comprendre des films de la période 1900-1906. En ce qui concerne Georges Méliès, peu de films ont été vus. Ce sont surtout deux colloques tenus en 1984 et 1996[3] et le travail de l'Association des Amis de Georges Méliès - La Cinémathèque Méliès[4] qui ont permis une meilleur connaissance de ce pionnier et de son œuvre. En outre, 173 films provenant de collections publiques et privées, sont visibles depuis 2008 grâce au travail de recherche et de numérisation de la société Lobster, alors qu'il n'en restait plus qu'une trentaine en 1945 lorsque les recherches ont commencé. Avec les frères Lumière, et plus particulièrement Louis Lumière, Georges Méliès est considéré comme un des inventeurs du cinéma.
L'historien André Gaudreault a montré que l'époque du cinéma des premiers temps devait, en fait, être considérée comme autonome par rapport à ce que l'on appelle le cinéma[5]. Selon cet historien, il s'agit d'une période caractérisée par la « cinématographie-attraction », entre 1895 et 1910. Or la carrière cinématographique de Georges Méliès s'étend en grande partie durant ces années, car après 1910, ses films sont commandités et distribués par Charles Pathé et non par sa société. Il s'agit donc d'un moment à part dans sa carrière. Il faut par conséquent aussi analyser celle – ci, en prenant en compte le caractère particulier de la « cinématographie-attraction » et le basculement du cinématographe vers l'institutionnalisation.

L' « extranéité »[6] du cinématographe fait que cette période est le seuil du cinéma ; elle n'en a pas encore les usages, comme l'habitude du spectateur d'être assis en rang et silencieux. De plus, selon André Gaudreault, le nouveau média que constitue le cinématographe s'inscrit plus dans la tradition des médias précédents que dans l'innovation. En effet, il ne bouscule pas les codes du spectateur. Il est l'héritier d'une tradition de l'image animée d'une part - il fait suite à de nombreuses inventions - et du spectacle parisien d'autre part. Méliès d'ailleurs fait partie de cet univers du théâtre. Jean Mitry, dans son *Histoire du cinéma : art et industrie*, affirme dans l'introduction que le premier film de cinéma est *La naissance d'une nation* réalisé par Griffith vers 1914 ou 1915. C'est donc bien une époque particulière, antérieure au cinéma, que couvre la carrière cinématographique de Georges Méliès.

[1]On peut trouver un compte – rendu de ce congrès dans *Les Cahiers de la Cinémathèque,* numéro 29, « le cinéma des premiers temps 1900-1906 » hiver 1979, coordonné par André Gaudreault.
Le Congrès est aussi mentionné dans Malthête Jacques, et Marie Michel, *dir.*, *Georges Méliès: illusionniste fin de siècle?*, Cerisy-la-salle, 13-22 août 1996, Paris, Klinsieck.
[2]Fédération International des Archives du Film fondée à Paris en 1938.
[3]Le colloque « Méliès et la naissance du spectacle cinématographique » s'est tenu à Cerisy – la – Salle du 6 au 16 août 1984. Puis le colloque « Goerges Méliès : ilusionniste fin de siècle? » a eu lieu à Cerisy – la – Salle du 13 au 22 août 1996.
[4]Association fondée en 1961 pour réunir la famille de Méliès et des chercheurs. Sa création est expliquée dans le bulletin de l'association du 1er semestre 1982, conservé à la BnF.
[5]Lire, entre autres, son ouvrage le plus récent sur la question : *Cinéma et attraction: pour une nouvelle histoire du cinématographe*, suivi de Méliès Georges, *Les vues cinématographiques* (éd. Malthête Jacques), [Paris], C.N.R.S. Éditions, mai 2008.
[6]Il s'agit selon Gaudreault de la caractéristique du cinématographe de cette période.

(cc) BY-NC-ND

Il ne s'agit pas ici de faire une nouvelle biographie générale, car il en existe déjà[7], mais plutôt de tenter de suivre la méthode de la biographie professionnelle. En effet, en tant que pionnier et professionnel du cinématographe, Georges Méliès a dû influencer, par ses idées et ses pratiques, le monde de la cinématographie, et plus particulièrement les métiers de la production cinématographique. Ceux-ci comprennent les acteurs, les opérateurs et les metteurs en scène. Les autres activités, telles que les métiers de costumiers ou les décorateurs, ne seront pas abordées car elles ne sont pas propres au cinématographe. En outre, parmi les professionnels de la production, le cas particulier des « éditeurs de vues cinématographiques », expression employée par Méliès sur sa carte de visite, doit être envisagé. Leur activité consiste à produire et distribuer les films. Il s'agit des principaux rivaux de Georges Méliès : les frères Lumière, Charles Pathé et Léon Gaumont.

D'autres sociétés, telles Éclair et Lux, naissent alors que les pratiques du cinématographe sont déjà acquises et plus ou moins fixées ; elles représentent une concurrence moindre. Éclair, par exemple, est créée en 1907 par Jourjon alors que la production de Georges Méliès atteint son apogée.

Notre biographie professionnelle s'interrogera sur les liens entre Méliès et sa profession. Georges Méliès étant le premier à avoir faire appel à des figurants et acteurs professionnels, il devait nécessairement avoir contribué à la professionnalisation de la cinématographie et par conséquent, à son organisation en corporation. Toutefois, ses idées n'ont pas toujours été reprises et ses concurrents ont parfois plus contribué à l'avancée de la corporation. Ce mémoire a donc pour objectif de comprendre les relations, ou l'absence de relations, entre Georges Méliès et les professionnels du cinématographe. Il s'agira aussi de définir son rôle dans l'élaboration des statuts de la corporation. Georges Méliès devient – il un modèle pour l'univers de la cinématographie?

Pour ce faire, nous nous proposons d'analyser les productions des quatre concurrents, à l'échelle de leurs sociétés de cinématographe. Les sources les plus directes à propos des employés et de la société sont peu nombreuses, surtout en ce qui concerne Méliès. En effet, les documents administratifs de la Star-Film fondée par Méliès ont disparu. Seuls ses articles, ses lettres, les mémoires de son fils, André Méliès, permettent d'identifier les acteurs et de trouver des informations sur leurs conditions de travail. Néanmoins, ces informations sont plus nombreuses pour ses concurrents. De nombreux historiens ont étudié le fonctionnement interne de leurs établissements et les mémoires ou lettres d'anciens employés, bien que souvent postérieurs à leurs carrières, complètent ces informations. Il faut donc opérer par comparaison et déduction d'après la situation de ses rivaux. Le fait que les frères Lumière aient utilisé le cinématographe peu avant, et surtout en même temps que Méliès, permet de saisir la production des premières années et de faire ressortir les conditions dans lesquelles Méliès a travaillé. Quant à Pathé et Gaumont, dont les débuts sont postérieurs, ils permettent de comprendre comment de nouveaux éditeurs s'intègrent dans l'univers, si nouveau, du cinématographe et permettent de savoir s'ils imitent leur prédécesseur.

Dans un second temps, il s'agit d'envisager une autre échelle, celle de la corporation cinématographique, et d'étudier la place de Georges Méliès au sein de cet ensemble. Les journaux et notamment les revues corporatives de l'époque renseignent malgré leur caractère incomplet: *Phono-Ciné-Gazette*, parue de 1905 à 1912 - bien que la Bibliothèque du Film n'en conserve que les

[7]Celles de Georges Sadoul (*Georges Méliès: présentation et bio-filmographie)* et de Madeleine Malthête – Méliès (*Méliès: l'enchanteur)*.

(cc) BY-NC-ND

années 1905 à 1908 -, comporte des articles traitant des problèmes juridiques, de débats professionnels. De même, *Ciné-Journal* rend compte des congrès internationaux de la cinématographie, présidés par Méliès. Grâce à ces sources, on peut déterminer la part de Méliès dans les débats de sa profession. Elles sont complétées par les fonds présents à Bibliothèque du Film. Le fonds Léon Gaumont, établi par son fils, comporte des lettres d'Alice Guy Blaché, premier metteur en scène de la société, adressées à Louis Gaumont : elle y décrit le travail des premiers metteurs en scène, entre autre. Enfin, le fonds Méliès a une importance particulière car il renferme des articles et des lettres rédigés par Méliès lui-même qui renferment sa vision du cinéma ou des ses pairs. Il s'agit en partie de sa collection personnelle, héritée et enrichie par sa petite-fille, Madeleine Malthête-Méliès. C'est en 2004 que ces documents sont réunis à ceux amassés par la Cinémathèque Française; le catalogue de l'exposition, qui s'y est tenue en 2008, résume l'historique du parcours de ces deux collections[8].
Ces diverses sources, complétées par les travaux d'historiens, constitueront un appui pour répondre à la question suivante: dans quelle mesure Georges Méliès constitue-t-il un modèle dans le monde de la cinématographie?

[8]Jacques Malthêteet Laurent Mannoni, *L'oeuvre de Georges Méliès,* Paris, Éditions de La Martinière/ La Cinémathèque Française, 2008.

(cc) BY-NC-ND

Partie 1 : Présentation de Georges Méliès et de ses concurrents

Le rapport de Georges Méliès aux professionnels du cinématographe nécessite d'abord de connaître sa vie et la place du cinématographe en son sein. C'est pourquoi un rappel biographique s'impose. Afin de comprendre les relations qu'il noue plus particulièrement avec ces professionnels que sont les autres éditeurs de vues concurrents – les frères Lumière, Pathé et Gaumont – il s'agit d'examiner quelques éléments biographiques. Cela amène à une comparaison de la situation de départ de chacun à l'aube de leurs carrières cinématographiques : milieux sociaux, capacités et connaissances entre autres.

1. BIOGRAPHIE DE GEORGES MÉLIÈS

La jeunesse de Georges Méliès : une vocation artistique

Marie – Georges – Jean Méliès est né le 8 décembre 1861 dans une famille de bottiers[9]. Sa mère, Catherine – Johanna a rencontré son père, Jean – Louis – Stanislas Méliès, à l'usine où il est cordonnier – bottier. Le couple s'installe à son compte en 1844 et devient renommé : il gagne une médaille de bronze à l'Exposition Universelle de 1855. Georges Méliès a deux frères aînés, Henri et Gaston, nés respectivement en 1844 et 1852. Il n'est pas né dans une famille ouverte aux arts et il aspire vite à d'autres activités que la fabrication de chaussures. Toutefois, la famille se rend aux spectacles et notamment va entendre les opérettes d'Offenbach. On l'envoie au lycée afin d'en faire un bachelier. Puis, il prend des cours de sculpture et se passionne pour la poésie. Il rencontre, en outre, Verlaine et Moréas. Par ailleurs, il s'intéresse à la politique. Le 18 novembre 1881, Méliès est appelé sous les drapeaux et effectue son service militaire dans la bibliothèque de l'armée. Un de ses opérateurs futurs, Astaix, a déclaré devant la Commission de recherche historique du 17 juin 1944 : « L'idée lui est venue de faire du cinéma quand il faisait ses vingt-huit jours. Il était en rapport avec des gens qui faisaient déjà de la prise de vue ». Cela est peu probable car il n'existait pas, en 1881, de kinétoscope ou de cinématographe. Peut – être est – ce une allusion à l'année 1896 quand Méliès tourne plusieurs films tels que *Sac au dos*[10] : il avait été réserviste puis transféré dans l'armée territoriale.
Quoi qu'il en soit, à son retour en novembre 1882, Méliès prend des cours de peinture chez Georges Moreau. A cette époque, il entre en contact avec Degas

[9]Les informations des deux paragraphes suivants sont issues de l'ouvrage de Madeleine Malthête – Méliès, *Méliès : l'enchanteur*, Paris, Hachette littérature, 1973.
Les origines de cette activité remontent au grand-père de Méliès, Henricus Schueringh, bottier hollandais qui devient le fournisseur officiel de la reine Hortense de Beauharnais puis de Guillaume d'Orange. Il se marie avec la camériste de la reine Hortense, nommée Marie – Anne Guichier. Après les incidents de 1830 et l'incendie de sa fabrique, Henricus part en exil en France avec sa femme et ses trois filles. Parmi ces dernières, Catherine – Johanna, la future mère de Georges Méliès.
[10]Renseignements aimablement fournis par M. Jacques Malthête.

(cc) BY-NC-ND

et Huysmans. C'est son amour pour une jeune fille de condition inférieure qui bouleverse la situation. Il s'éprend de Suzanne, une fille de concierge rencontrée chez le peintre Gustave Moreau. Mais on l'envoie à Londres afin de l'éloigner d'elle. Il devient vendeur en chaussures dans le magasin d'un parent, avant de changer pour les corsets et les sous-vêtements. Ce voyage en Angleterre est décisif car Méliès découvre la prestidigitation à l'Egyptian Hall. Le magicien David Devant l'initie à ses tours et lui permet même d'apparaître sur scène. Ses rencontres sont nombreuses durant son séjour mais il fait surtout la connaissance du clown Little Tich, un de ses interprètes futurs.
En décembre 1884, Georges Méliès revient en France et rejoint l'atelier paternel. Il s'occupe de comptabilité et montre une aptitude peu commune pour la réparation des machines. Ces activités développent ses capacités techniques qui lui permettront de construire un prototype d'appareil baptisé « kinetograph » pour la pris de vue. Pendant ses heures de loisirs, il perfectionne ses tours de magie. Le 25 juin 1885, il se marie avec Eugénie Génin, une orpheline riche et appréciée de ses parents. Son goût pour la prestidigitation ne cesse de s'affirmer. Le marchand d'automates Voisin, qui est lui - même prestidigitateur, organise une séance au musée Grévin où de nombreuses personnes produisent leurs inventions ou montrent leurs talents. Ce musée a ouvert le 10 janvier 1882 mais Méliès ne s'y produit qu'en mars 1886. D'autres séances suivent qui lui ouvrent la voie du théâtre Vivienne. Parallèlement, il se forme à la photographie. Méliès se crée ainsi des réseaux dans le monde du spectacle : il fréquente le cabaret du Chat noir par exemple. C'est encore Voisin qui infléchit le cours de sa vie en lui proposant de reprendre la direction du théâtre Robert Houdin.
A ce moment – là, Méliès s'entend de moins en moins avec sa famille. Depuis longtemps, leurs opinion politiques les séparent. Méliès est un adversaire de Boulanger dès le début. De plus, Méliès n'entend pas rester travailler dans l'entreprise paternelle. Le 22 mars 1888, sa fille Georgette naît. Ses parents décident de se retirer de l'entreprise familiale et partagent la succession. Georges Méliès renonce à sa part pour 500.000 francs et il reçoit également la propriété familiale de Montreuil. Grâce à cet héritage, il acquiert le théâtre Robert – Houdin le 1er juillet 1888, versant la somme de 47.000 francs à la veuve Houdin. Méliès garde la troupe du théâtre – dans laquelle se trouve Fanny Manieux, la seconde épouse de Georges Méliès –, et engage aussi le prestidigitateur Duperrey, celèbre auprès du public. Il quitte finalement le domicile paternel en 1889, où vivent les familles de ses deux frères, et s'installe rue Chauchat. Malheureusement, les spectacles n'attirent pas de public. De plus, le prestidigitateur Diksonn se fâche avec Méliès et s'installe non loin pour lui faire concurrence.
Au printemps 1889, une tournée est organisée dans le nord de la France et en Belgique. Ses relations avec l'univers du spectacle se multiplient : il est même invité à la première du Moulin-Rouge le 6 octobre 1889. Malgré ces relations, c'est la séance organisée le lendemain même en l'honneur du Président du Conseil Tirard qui fait la renommée du théâtre Robert Houdin. Méliès crée à partir de ce moment, de nombreux tours de magie dont « la stroubaïka persane » ou encore « le nain jaune ». Cette période de créativité et de succès se retrouve dans les articles écrits par Méliès pour la revue corporative *Passez Muscade* à partir de 1927 : les tours et certains prestidigitateurs y sont décrits. Les numéros 47 et 48 de cette revue contiennent des articles de Méliès décrivant le tour du « Décapité récalcitrant : bouffonnerie fantastique ». Les numéros 41 à 44 contiennent l'histoire du théâtre Robert Houdin depuis sa

(cc) BY-NC-ND

fondation. Dans le numéro 52, Méliès fait l'éloge du prestidigitateur Legris qui est l'un de ses collaborateurs les plus actifs. La raison du succès de Méliès repose sur sa volonté de repousser les limites de l'art en reproduisant en plein jour, des trucs effectués, d'ordinaire, dans l'obscurité. De plus, Jehanne d'Alcy (le nom de scène de Fanny Manieux) devient une vedette très appréciée du public.
Méliès acquiert une grande renommée dans le monde de la magie. En 1891, il crée une Académie de prestidigitation délivrant des diplômes afin de protéger les magiciens itinérants, dont les autorités se méfient, et de les distinguer des charlatans. L'Académie organise aussi des concours et un banquet annuel. Le réseau de connaissances de Méliès ne cesse de s'étoffer et il continue d'assister aux spectacles parisiens: le 10 décembre 1896 il assiste à la première de la pièce *Ubu Roi* d'Alfred Jarry. Il connaît également Guilhard, le directeur de l'Opéra. Méliès n'en délaisse pas pour autant ses activités politiques. Il collabore à la revue de son cousin, *La Griffe*, en faisant paraître des caricatures sous le pseudonyme de Géo Smile : le premier numéro paraît le 8 août 1889. La revue est diffusée jusqu'au 30 janvier 1890. Les adversaires du général Boulanger, fédérés par Méliès, se réunissent au théâtre.

Méliès et le cinématographe

La découverte

Méliès découvre le cinématographe en pleine période de prospérité. Il n'est pas issu du monde du spectacle; il a rompu avec le domaine d'activité de sa famille. Toutefois, l'appareil n'est pas tout à fait une nouveauté pour lui car il se tient informé des découvertes en matières d'images animées. Celles – ci font même partie du spectacle au théâtre Robert Houdin. Dès l'Exposition universelle de 1878, il admire le praxinoscope de Reynaud. Il s'agit d'un cercle où sont peints des dessins et au centre duquel un prisme diffuse l'image, perçue par les spectateurs. Reynaud présente aussi, au musée Grévin que Méliès fréquente depuis six ans, son théâtre optique le 28 octobre 1892. L'appareil est plus perfectionné et utilise une bande de gélatine, le cristalloïde, pour donner l'impression de mouvement des images. En outre, le cabaret du Chat Noir que fréquentait Méliès, organise des séances d'ombres chinoises depuis 1887 et ce, jusqu'en 1897 : Il a donc pu les voir là – bas. Ainsi Méliès connaît les lanternes magiques et leurs dérivés lorsque son actrice vedette, Jehanne D'Alcy, revient des États – Unis où elle a passé un an et demi, en avril 1894.
Elle lui parle d'Edison dont elle connaît les travaux grâce à Robert W. Paul de Londres. Le 14 mai, un ancien employé du théâtre nommé Trewey rend visite à Méliès en compagnie d'Antoine Lumière et de Clément Maurice et ils discutent des découvertes d'Edison. Enfin, en juillet, Méliès expérimente le kinétoscope. En avril 1895, Antoine Lumière et Clément Maurice s'installent dans le bâtiment du théâtre Robert Houdin, dans les étages. Méliès, passionné par les travaux d'Edison, se rend en Angleterre afin de rencontrer W. Paul, le 15 mars. Il se rend compte que l'appareil de celui – ci ne projetait pas les films. Il ignore, à ce moment-là, que les frères Lumière ont résolu ce problème. En effet, Antoine Lumière restant très discret sur les travaux de ses fils, Méliès ne semble pas

(cc) BY-NC-ND

avoir entendu parler de la séance qu'ils ont donnée le 22 mars à Paris, devant les membres de la Société d'Encouragement à l'Industrie Nationale ; et encore moins de celle du 13 juin chez Berrier et Millet. S'ensuivent des démonstrations à l'étranger mais c'est la séance du 28 décembre qui fait découvrir le cinématographe à Méliès.
Dans un enregistrement de 1937, il raconte : *Je rencontrai M. Lumière dans l'escalier du théâtre Robert – Houdin... Il me dit :* « Dites donc, Méliès, vous qui avez l'habitude dans vos trucs d'étonner votre public, je serais bien heureux de vous faire venir ce soir au Grand Café... Vous allez voir quelque chose qui peut – être vous épatera vous – même. ». Lallemand dirigeant les Folies – Bergères et le directeur de théâtre Thomas font également partie des invités. Dans ses mémoires, Méliès décrit ainsi la projection :

> « 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 des projections qu'on nous dérange. J'en fais depuis dix ans...
>
> Je terminai à peine cette phrase qu'un cheval traînant un camion se mit en marche vers nous, suivi d'autres voitures, puis des passants, en un mot toute l'animation de la rue. A ce spectacle nous restâmes bouche bée, frappés de stupeur, surpris au-delà de toute expression ».[11]

Le succès est considérable, en effet. Clément Maurice qui gère les projections a affirmé par la suite :

> « Mais le succès fut si rapide que, trois mois après, les entrées se chiffraient par deux mille et deux mille cinq cents par jour sans aucune réclame dans les journaux ».

La légende de cette soirée veut que Méliès ait cherché à acquérir le cinématographe pour 10.000 francs, sans succès : Antoine Lumière aurait argumenté qu'il s'agissait d'un appareil à usage scientifique, sans avenir. Quoi qu'il en soit, Georges Méliès se procure l'animatographe de W. Paul en janvier 1896 et quelques bandes de celui – ci et d'Edison. Il commence les projections au théâtre Robert Houdin le 6 avril 1896. Jacques Deslandes[12] affirme cependant que *L'Orchestre* du 14 avril de cette même année mentionne :

> « Le théâtre Robert Houdin a ajouté à son spectacle si intéressant le kinétograph, appareil américain perfectionné, les photographies animées grandeur naturelle, sans aucune trépidation ».

Méliès utilise très vite le kinetograph, qu'il a conçu en fusionnant l'animatographe et l'isolatographe (des frères Isola) et dont il a confié la réalisation au fabricant Korsten. Le 2 septembre 1896, il dépose un brevet pour un appareil qui enregistre et projette à la fois les vues cinématographiques. Le public du théâtre accueille les films chaleureusement.

[11] J. Mitry, *Op. cit.*, p.74. C'est l'auteur qui souligne.
[12] Jacques Deslandes, *Boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, Paris : Éditions du cerf, 1963 (7ème Art).

(cc) BY-NC-ND

La carrière cinématographique

Le 10 juin, Méliès tourne son premier film : *Une partie de cartes.* En octobre, il réalise un tour de prestidigitation derrière la caméra dans *Escamotage d'une dame chez Robert Houdin*. En outre, Méliès se passionne pour le cinématographe, à tel point qu'il prend un associé, Reulos, et fait construire un studio dans sa propriété de Montreuil. C'est le premier studio au monde, si l'on excepte celui de W. Paul et le « Black Maria » d'Édison : ils sont très rudimentaires (celui d'Édison est un boîte en bois au milieu d'une cour) alors que celui de Méliès est un véritable hangard avec des machineries et des trappes de théâtre. Le studio est achevé le 22 mars 1897. C'était un risque d'investir autant dans le cinématographe car, au mois de mai, se déclare le célèbre incendie du Bazar de la Charité : bien qu'il n'ait pas eu les conséquences néfastes sur le cinématographe qu'on a voulu lui prêter – Jacques Deslandes a montré que Méliès vendait bien ses films malgré tout – il a préludé à la séparation de Méliès et Reulos, en juin[13]. Le retentissement de cet événement a été considérable car de nombreuses personnes – on dénombre 117 cadavres – dont certaines de la noblesse ont été brûlées vives. Les contemporains puis les premiers historiens du cinéma, ont cru que l'incendie avait détourné le public aisé du cinématographe, relèguant ce dernier dans les foires. Cela n'est pas vrai, d'ailleurs le théâtre Robert Houdin connaît de fortes affluences lors des fêtes de fin d'année, malgré l'usage d'un appareil semblable lors des séances.
Méliès commence à tourner des films pour sa marque Star (par extansion Star – Film) qu'il crée avant le départ de son associé Reulos, en 1897. A partir du 5 septembre de la même année, il change radicalement le programme du théâtre Robert Houdin. Les séances du théâtre sont exclusivement réservées au cinématographe, les séances de prestidigitation n'ayant plus lieu qu'en matinée, le dimanche et le jeudi. Cela ne dure pas longtemps – au bout de huit à dix semaines, le public ne vient plus[14] – mais c'est alors qu'un homme vient trouver Méliès au théâtre et lui propose sa collaboration technique, en échange de 25.000 francs; c'est, en fait, un escroc qui s'enfuit avec la somme. Il s'agit donc du deuxième échec d'association. Cet épisode est vu d'ordinaire comme la raison qui a poussé Méliès à refuser l'offre de l'industriel Louis Grivolas, ami et prestidigitateur amateur. Par peur d'un nouvel échec, Méliès refuse les capitaux de Grivolas qui se tourne vers Charles Pathé en décembre.
Quoi qu'il en soit, Méliès continue à produire des films et à les vendre auprès des forains. Il faut cependant s'arrêter un instant sur sa production. Ce sont essentiellement des vues prises sur le vif dans les premiers temps. Ainsi, lors de ses vacances en Normandie pendant le mois de juillet 1896, il tourne *Déchargement de bateaux au Havre, Plage de Villers par gros temps* ou encore *Jour de marché à Trouville*[15]. Méliès propose aussi à ses clients des actualités : il filme les funérailles de Félix Faure le 23 février 1899. Beaucoup sont reconstituées. La guerre gréco – turque, commencée en février 1896, lui fournit matière à de nombreux films. Parmi les divers tableaux, qui forment en fait une série, *La prise de Tournavos* nous est parvenu. Méliès tourne également des films historiques comme *Jeanne d'Arc* et *L'Affaire Dreyfus.* Néanmoins, sa production la plus connue, et qui est considérée comme sa spécialité, consiste en scènes à trucs et féeries. Ces films reposent sur plusieurs trucages tels la

[13] *Idem.*
[14] Georges Sadoul, *Georges Méliès,* Paris, Seghers, 1961 (Cinéma d'aujourd'hui), p.15.
[15] Ces films portent respectivement les numéros 27, 28 et 33 dans le catalogue de la Star – Film.

(cc) BY-NC-ND

surimpression, le fondu enchaîné et l'arrêt de caméra. D'après la légende, Méliès découvre l'arrêt de caméra par hasard. Il écrit ainsi :

> « Veut – on savoir commen 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 inconnu, 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 un corbillard et des hommes changés en femmes. Le truc par substitution, dit truc à arrêt, était trouvé. »[16]

Grâce à ce trucage, Méliès réalise *Escamotage d'une dame chez Robert Houdin.* Il réalise aussi des caricatures par la technique du « dessin express » : il est en fait filmé au ralenti pendant son dessin, ce qui, à la projection, donne un effet de rapidité. Enfin, il faut aussi mentionner les films de réclame pour la moutarde Bornibus ou le biberon Robert.
Le 3 février 1898, le père de Georges Méliès meurt puis sa mère le 30 novembre 1899. Mais la prospérité arrive grâce à l'Exposition Universelle de 1900[17]. Les visiteurs passent par le boulevard des Italiens et entrent ainsi au théâtre Robert – Houdin. De plus, le cinématographe est à l'honneur : toutes les maisons de production, sauf Méliès, y ont un stand. Méliès prend de nombreuses vues qui ont aujourd'hui disparu. Par la suite, son succès s'accroît. *Le couronnement d'Édouard VII* ou encore *Le voyage dans la lune* font connaître la Star – Film dans le monde entier. D'ailleurs, Méliès ouvre plusieurs agences. A Londres, Charles Urban est chargé de vendre les vues de la Star – Film. Un certain Segundo de Chomon prend en charge une agence à Barcelone et Théophile Pathé, le frère de Charles et Émile Pathé, est basé à Berlin. Méliès va même jusqu'en Amérique Latine où Oscar Richeux le représente. Enfin, le frère de Méliès, Gaston, fonde une succursale aux États – Unis en 1903. Entre-temps, le 15 janvier 1901, André Méliès naît. Une catastrophe suit cet heureux événement et se produit au théâtre le 30 janvier 1901. Un incendie, qui s'est déclaré dans les étages de l'immeuble fait s'écrouler le plafond. Méliès doit tout rénover et il reconstruit entièrement la salle. Elle est donc quasiment neuve lors de la célébration du centenaire de la naissance de Robert Houdin, en 1905.
Durant sa carrière cinématographique, Méliès est peu présent au théâtre. S'il surveille la représentation du soir, il ne crée plus de trucs. Un article de *Passez muscade* s'en fait l'écho :

> « Il ne joua guère, lui – même, que pour remplacer occasionnellement un artiste manquant, son temps étant pris presque en entier par ses compositions cinématographiques qui lui laissaient peu de loisirs. »[18]

En outre, l'univers de la prestidigitation est divisé. L'Académie de prestidigitation éclate à cause de la rivalité entre Dicksonn et Méliès. Ce dernier fonde alors la « Chambre syndicale de prestidigitation », le 24 mai 1904. Plusieurs fusions et nouvelles scissions auront lieu par la suite. Il va quelquefois au spectacle. Le 30 avril 1902, il assiste à la première de *Pelléas et Mélisande* mis en scène par son

[16]Cité dans M. Malthête – Méliès, *Op. Cit.,* p.174.
[17]Les informations de ce paragraphe sont issues des ouvrage de G. Sadoul et M. Malthête – Méliès.
[18]*Passez muscade,* numéro 42, 1927.

(cc) BY-NC-ND

ami Carré, le directeur de l'opéra – comique, sur une musique de Debussy. Ses relations avec les théâtres sont aussi entretenues par les commandes de ceux – ci. Méliès tourne ainsi deux films qui doivent être intégrés dans un spectacle des Folies – Bergères; *Les 400 coups du diable* de 1904 est l'un d'entre eux. Il tombe malade la même année.

Un changement intervient dans sa carrière lorsqu'il fait détruire la maison familiale dans la propriété de Montreuil pour y ériger un second studio, le studio B, en 1905. Plus moderne, il dispose notamment de l'éclairage artificiel.

Le déclin de Méliès commence en 1907 lorsqu'une crise éclate dans le monde de la cinématographie[19]. Ses films ne se vendent plus, il y en a surproduction. Le genre de la féerie passe, notamment aux profit des courses – poursuites et des séries. Contraint de faire des films dont le genre plaît au public, il confie le second studio à un de ses collaborateur nommé Manuel avec pour mission de les réaliser. Il autorise son frère Gaston à tourner des westerns, goûtés par les spectateurs américains, mais ces films se révèlent être médiocres. Méliès intègre en 1908 le cartel constitué par Édison qui a l'exclusivité des projections dans la majorité des salles américaines. Il doit ainsi fournir 300 mètres par semaine. Mais une clause secondaire l'empêche d'expédier ses films. En mai 1909, Méliès ferme ses studios. Désormais, seul la succursale américaine le fait vivre. Il se tourne vers son théâtre à nouveau. Il accepte de participer à un spectacle en tournée, commandité par Barras Ford, le directeur du théâtre de L'Alhambra; le contrat[20] est signé le 19 novembre 1909 et l'engage du 16 au 31 décembre. Durant le reste de l'année 1909, Méliès tourne seulement deux films commandités par Gaumont : *Un locataire diabolique* de 1909 et *Le vitrail magique* sans date sûre[21]. Le 9 mars 1910, il organise au théâtre un gala au profit des victimes de l'inondation de la Seine. Enfin, le 3 décembre, il préside un banquet en l'honneur de Robert Houdin. Au début de l'année 1911, Méliès est contraint de partir à nouveau en tournée en Afrique du nord et en Espagne.

Gaston Méliès renconte cette année – là des difficultés : il est engagé dans un procès. Cela le conduira à partir autour du monde le 22 juillet 1912 pour tenter de filmer des populations indigènes, genre qui pourraît plaire au public. Mais c'est un échec. Avant la fermeture de l'agence américaine, le neveu de Méliès vend les films en stock à la société Vitagraph et Méliès est indemnisé. Pour comble de malheur, Eugénie, sa femme, est souvent malade, comme en 1895 avant le départ de Méliès pour l'Angleterre. En 1911, elle doit suivre des radiothérapies. Finalement, elle meurt le 3 mai 1913. Enfin, Méliès achève de s'éloigner du cinématographe après l'échec de sa collaboration avec Pathé. En effet en 1910, ce dernier propose de distribuer des films de Méliès, en échange d'une hypothèque sur ses biens. Mais, ils ne plaisent pas à Pathé et n'ont pas de succès. Il semble que Ferdinand Zecca, un metteur en scène de Pathé, les ait retouchés[22]. Au total, quatre films vont être tournés : *Cendrillon, Les hallucinations du baron de Münchhausen, À la conquête du Pôle, Le Chevalier des neiges* et *Le voyage de la famille Bourrichon.* Le dernier date de 1913.

[19]M. Malthête – Méliès, *Idem.*

[20]Fonds Méliès, B1 M3, BIFI.

[21]Service des Archives du Film, *Essai de reconstitution du catalogue français de la Star – Film* suivi d'une A*nalyse catalographique des films de Georges Méliès recensés en France,* 1981.

L'ouvrage ne recense pas le *Vitrail magique* et ne permet pas de le dater mais il mentionne un *Locataire diabolique* qui date de 1909.

[22]*Idem,* p. 353. Zecca est notamment à l'origine du montage de la version de *Cendrillon* qui nous est parvenue.

(cc) BY-NC-ND

Méliès oublié

La Première Guerre Mondiale fait encore empirer la situation précaire de Méliès et de sa famille[23]. Il tente de vendre les automates crées par Robert Houdin et conservés au théâtre, mais il n'y parvient pas. Le théâtre reprend les spectacles en avril 1915. Quant à Montreuil, une salle de cinéma y est installée. Des représentation de charité sont organisées au profit des victimes de la guerre. En 1917, la situation financière s'aggrave car la société Vitagraph n'envoie plus de chèque d'indemnisation. Méliès crée alors le Théâtre des variétés artistiques à Montreuil où il joue avec sa fille et son fils. Georgette est infirmière en plus de ses activités théâtrales du soir et encore une fois, des spectacles de charité sont donnés. C'est elle qui s'occupe de la subsistance de la maisonnée. Pendant ce temps, les séances sont interrompues au théâtre Robert Houdin et Méliès est contraint de le louer. À la fin de la guerre, il s'aperçoit que le théâtre avait été sous – loué et qu'il avait perdu de l'argent. Paul se marie en 1920 et Georgette en 1922. Paul devient artiste dans une troupe et Georgette continue de faire fonctionner le Théâtre des Variétés artistiques. Le 7 avril 1921, la fille de Paul, Marie – Georgette, naît. Après la guerre, un moratoire sur les dettes est instauré mais dès 1921, les créanciers viennent harceler la famille. La belle – mère de Georgette propose à Méliès l'aide de ses cousins qui sont prêts à rembourser les dettes et à lever l'hypothèque. Un rendez – vous est fixé mais Méliès ne vient pas sans donner de raisons... Suite aux accords signés avec Pathé qui engageaient ses biens, Méliès doit vendre sa propriété le 23 mars 1923. Le déménagement est catastrophique : Méliès brûle tous ses films quand il s'aperçoit que les pellicules ont rétréci. Ironie du sort, il existait déjà des techniques de récupération mais Méliès les ignorait[24]. 500 films sont vendus à un récupérateur pour en extraire le nitrate et le celluloïd.

C'est une période de précarité qui commence, alors que Madeleine, sa petite-fille naît le 20 mai. Méliès apprend que le théâtre Robert Houdin doit être démoli car une rue doit passer sur son emplacement. Les indemnités d'expropriation sont inférieures au montant prévu. La ville de Paris estima en effet que Méliès, en permettant la sous – location de la salle, avait virtuellement renoncé à son bail. S'ensuivent plusieurs petits contrats avec des casinos ou des théâtres. Par exemple, en juin 1923, Méliès joue à la salle Petit d'Arnouville – les – Gonesse avec sa troupe du Théâtre des Variétés. En août, c'est le casino de Bois – de – Cise qui l'emploie. La famille est logée provisoirement à Montreuil par la propriétaire. Un des plus grands contrats est signé, en février 1924, en Sarre pour la rénovation de la salle de théâtre du Cercle des Mines de la Sarre. Les activités de Méliès continuent dans la prestidigitation car il est élu Président de la Chambre syndicale de prestidigitation reformée. Toutefois, sa situation matérielle est si précaire qu'il se résout à rejoindre son ancienne interprète et maîtresse, Fanny Manieux, à la gare Montparnasse où elle tient une boutique de jouets. Il l'épouse en secondes noces le 10 décembre 1925 et l'aide dans son commerce.

C'est à cet endroit que commence une lente redécouverte de son oeuvre. Il n'a pas perdu tout contact avec ses anciens amis. Il est réélu président de la chambre de prestidigitation lorsqu'elle se forme à nouveau en 1924. Il fait aussi une allocution au Gala de Magie en 1930. Drioux, le directeur de la revue *Passez Muscade* lui commande des articles et en fait l'éloge régulièrement dans

[23]Les informations de cette partie sont essentiellement issues des ouvrages de Georges Sadoul et Madeleine Malthête – Méliès.

[24]Mémoires d'André Méliès, bulletin *Les Amis de Georges Méliès,* numéro 19, 2ème semestre 1991, p. 13.

(cc) BY-NC-ND

son journal. En 1927, un numéro spécial Méliès est publié[25]. Puis une série d'articles de Méliès relate l'histoire du théâtre Robert Houdin l'année suivante[26].De nombreux tours de magie sont aussi dévoilés et des biographies de magiciens du théâtre Robert Houdin sont publiés[27]. Du côté de la cinématographie, Méliès se voit confier la rédaction de plusieurs articles. Une campagne de presse démarre pour le réhabiliter. Ainsi, il écrit d'abord pour *Ciné – Journal,* dirigé par Léon Druhot, une série d'articles qui paraît entre juillet et août 1926, sous le titre « En marge de l'histoire du cinématographe ». Le retentissement de ces écrits attire l'attention de Maurice Noverre qui est le premier à enquêter afin de réhabiliter Méliès au sein de la cinématographie. Les deux hommes entretiennent une longue correspondance à laquelle s'ajoute une forte amitié. Noverre fait connaître la situation misérable de Méliès et tente de lui rendre sa place parmi ses pairs par des tracts puis dans son journal *Le Nouvel Art cinématographique* en 1929. Il demande à Méliès de lui fournir de nombreux renseignements ou interroge d'anciens collaborateurs. Ce regain d'intérêt pour son oeuvre et la demande croissante d'articles, se traduit par une amélioration du niveau de vie pour Méliès. Les quelques rentrées d'argent permettent d'être moins pauvre. En 1929, un événement inattendu se produit. Après la visite d'un inconnu dans sa boutique de jouets, Méliès reçoit un chèque et ainsi de suite tous les mois , pendant six ans. C'est un certain Natan qui les envoie, avant d'être arrêté par la police[28]! Enfin, le journaliste Paul Gilson rend également visite à Méliès et correspond de 1929 à 1937[29]. Il publie l'article « L'homme aux 100.000 images » dans *La revue du cinéma* de Jean – Georges Auriol[30]. Ce dernier deviendra un des soutiens de Méliès. Il participe d'ailleurs, avec Gilson, à l'organisation d'une visite de Méliès à son ancien ami Grimoin – Samson, relatée en 1961. A partir de ce moment, les journaux parlant de Méliès se multiplient : il y a *Comoedia, Vu, Cinémonde, La Semaine à Paris* entre autres. Le 29 août 1930, un nouveau malheur le frappe cependant : Après une longue maladie et de nombreux séjours à l' hôpital, sa fille Georgette meurt. Méliès est très affecté car elle l'avait secondé, que ce soit pour tourner la manivelle, tenir le maison pendant la guerre ou faire fonctionner le Théâtre des Variétés.

Parallèlement à la presse durant ces années, plusieurs événements surviennent dans l'univers de la cinématographie. Méliès est invité le 23 mars 1925 à un banquet donné en l'honneur de Louis Lumière par la chambre syndicale. Le 28 juin 1926, il est nommée premier membre d'honneur de celle – ci. En 1927, Louis Aubert, ancien ami de Méliès, est nommé Président de la chambre et demande la Légion d'Honneur pour Méliès. La décoration tarde. Entre – temps, Méliès a fait la connaissance de nombreuses personnes dont Mauclaire du Studio 28[31]. Ce dernier organise un gala en l'honneur de Méliès le 16 décembre 1929. C'est la découverte, par Mauclaire, de huit films de Méliès conservés dans la laiterie du château de Jeufosse qui a fourni les bandes visionnées lors du gala. Le château ayant appartenu au vendeur de meubles Dufayel qui projetait des films aux enfants de ses clients, il y avait conservé des films. Le gala est

[25]*Passez Muscade,* numéro 40, spécial Georges Méliès, 1927.

[26]*Passez Muscade,* numéros 41 à 44, 1928.

[27]*Passez Muscade,* numéros 47 à 53, 1928 – 1930 puis numéros 1 à 9 de la nouvelle numérotation, 1931 – 1932.

[28]M. Malthête – Méliès, *Ibidem.* Natan est d'abord acteur et metteur en scène de films obscènes vendus en fraude. Son nom est Tannenzaft. Il est arrêté en 1905 lorsque la police saisit et immerge dans la Seine de nombreux films. Il devient Natan et rachète ses établissements à Pathé. En 1935, il est accusé de fraude et écroué.

[29]Roland Cosandey, « Inescamotable escamoteur », dans J. Malthête et Michel Marie, *dir., Georges Méliès : ilusionniste fin de siècle?,* Cerisy – la – Salle, *13 – 22 août 1996,* Paris, Klinsieck. Neuf lettres ont été envoyées par Méliès entre le 9 août 1929 et le 26 octobre 1937.

[30]Paul Gilson, « L'homme aux 100.000 images », *La Revue du cinéma,* 1ère série, numéro 4, 15 octobre 1929.

[31]Cinéma d'avant – garde à Montmartre.

(cc) BY-NC-ND

annoncé par *L'Ami du peuple,* journal auquel collabore Gilson. Il remporte un grand succès bien qu'une querelle éclate dans les journaux pour savoir si Méliès a reçu de l'argent sur les recettes ou non. A cette occasion, tous ceux qui ont soutenu Méliès se réunissent : Noverre, Mauclaire, Auriole et d'autres. Roland Cosandey montre combien la figure de Méliès remporte l'adhésion de personnes diverses[32]. Les raisons sont nombreuses. Il est vu comme l'inverse du cinéma des années vingt. Tout d'abord, ses films sont de qualité quand on accuse le cinéma de ces années d'être abâtardi et voué à la propagande politique. Puis Méliès est vu comme un poète qui est en contradiction avec les marchands qui semblent gérer le cinéma. Enfin, il est français à une époque où le cinéma américain prend de l'importance en France : il est donc le support d'une critique chauvine. Bref, Méliès semble sorti d'un âge d'or mythique. Les hommages du cinéma continuent. Le 25 mars 1931, lors du banquet de la corporation, le Président Brézillon salue Louis Lumière et Méliès. Lumière se lève et applaudit Méliès avec toute la salle. La Légion d'Honneur est encore une fois sollicitée. Finalement, Méliès est décoré le 22 octobre de la même année.

Après la mort de sa fille et cette reconnaissance officielle, un tournant s'opère dans sa vie. La mutuelle du cinéma lui ayant proposé d'être accueilli au Château d'Orly en tant que retraité, il y emménage en septembre 1932. Il prend en charge sa petite-fille, Madeleine, dont le père est en tournée. Il mène au château d'Orly une vie simple mais ponctuée de visites nombreuses. On l'a vu, Méliès rencontre de nombreuses personnes ayant un lien avec le cinéma. Il s'entretient notamment avec Brasillach et Bardèche qui travaillent à une histoire du cinéma. Mais, dès 1925, Méliès rencontre des historiens. Coissac lui offre un exemplaire de son histoire du cinéma en septembre. Plus tard, en 1930, Méliès correspond avec le journaliste Merritt Crawford qui publie par la suite *Men in the movie Vanguard.* En outre, Méliès rencontre aussi des artistes ou inventeurs. Le réalisateur Abel Gance lui parle lors du gala. Le réalisateur américain Lauste écrit à Méliès, ainsi que l'inventeur Jean Acmé Le Roy. Méliès s'entretient aussi avec Langlois et Franju qui ont fondé « Le cercle du cinéma »[33]. La liste est longue mais il ne faut pas oublier le critique belge Carl Vincent, le réalisateur, Cavalcanti, Iris Barry du département du film au Museum of Modern Art de New – York ou encore Hans Richter. C'est à peine si la maladie qui touche Méliès en 1933 l'arrête de correspondre.

Malgré sa retraite, Méliès continue donc d'avoir beaucoup d'activités et de nombreux projets voient le jour. Il écrit notamment un texte pour le *Dictionnaire des hommes illustres* dont la réalisation a été confiée par la Société des Nations à l'Italie en 1935. Mais les sanctions prises envers ce pays en 1936 font échouer le projet[34]. En outre, Méliès participe aux événements cinématographiques. En septembre 1935, Herriot préside la fête du cinéma à Orly. Puis, le 19 novembre, Méliès est convié personnellemnt par Louis Lumière à l'hommage que lui rend la Motion Picture Producers and Distributors of America Inc. Il y croise Laemmle qui dirige Universal, Walt Disney et Griffith. Dès 1931, un projet était né avec Laemmle. Ce dernier souhaitait que Méliès donne une conférence et produise une féerie à Hollywood. Mais cela n'eut jamais lieu. De même, le poète Prévert et le réalisateur Carné lui proposent de tourner *Le fantôme du métro* en 1937. Mais Méliès meurt trop rapidement et le projet échoue. Il tient encore une

[32]Roland Cosandey, *Idem.*

[33]Langlois fondera la Cinémathèque Française et Franju réalisera un film sur Méliès.

[34]Le texte, « La vie et l'oeuvre d'un des plus anciens pionniers de la cinématographie mondiale, Georges Méliès, créateur du spectacle cinématographique », est alors vendu un italien, Di Feo, pour sa revue *Cinema*. Puis, il est racheté par Lo Duca qui le publie avec Maurice Bessy sous le nom de *Mes Mémoires.*

(cc) BY-NC-ND

conférence lors de l'Exposition Universelle de 1937. Puis, atteint à l'estomac, il meurt le 21 janvier 1938, en même temps qu'Émile Cohl, ainsi que le soulignent les articles de presse de l'époque[35].

2. LA FAMILLE LUMIÈRE

La famille Lumière ne constitue pas, à proprement parler, une concurrence pour Méliès. Au contraire, c'est ce dernier qui devient un rival car la production Lumière précède la sienne. En outre, très rapidement les genres de vues proposés se différencient.

Même si les frères Louis et Auguste Lumière sont considérés comme les inventeurs du cinématographe, il s'agit d'une histoire de l'ensemble de la famille. En effet, leur père, Antoine Lumière, n'est pas absent du processus de création[36]. Il commence par faire du théâtre. Il s'initie à la peinture mais, n'ayant pas de don artistique, il se contente d'un emploi de peintre d'enseigne. Il se reconvertit ensuite dans la photographie. Après cela, Auguste et Louis voient le jour, respectivement le 19 octobre 1862 et le 5 octobre 1864. Antoine Lumière s'installe à Lyon en 1870 et réussit en vendant les portraits de personnes illustres. Auguste et Louis étudient à la prestigieuse école professionnelle et industrielle de La Martinière où ils obtiennent respectivement un diplôme de chimie et de physique. Louis affirme qu'il prenait aussi des cours de peinture avec Morel dans l'atelier de son père[37]. Louis, pour des raisons de santé, renonce à Polytechnique et rejoint l'entreprise familiale en 1880. Antoine Lumière travaille alors à l'amélioration du procédé de la plaque sèche, découvert en 1878 avec le gélatino - bromure d'argent. Toutefois, c'est Louis qui trouve la solution et fabrique les plaques dont son père a besoin. Très vite, plusieurs clients demandent à acheter des plaques et Antoine Lumière vend son fonds de commerce de photographe pour devenir marchand de plaques. Auguste est chargé d'enseigner le métier de photographe au successeur d'Antoine Lumière. Louis participe à la mise en place du magasin : il fabrique les machines nécessaires à la production industrielle de plaques. Il améliore encore la qualité de celles – ci et crée la marque « étiquette bleue », de qualité plus fine et plus instantanée, qui remporte un succès important et fait de la société Lumière le premier fabricant en Europe. En 1889, l'entreprise Lumière obtient le Grand Prix à l'Exposition Universelle de Paris.

C'est dans ce contexte industriel que naît le cinématographe. Les travaux du savant Marey puis d'Édison avaient abouti à la découverte du processus des images animées. Antoine Lumière aurait découvert le kinétoscope grâce à son ami Clément Maurice pendant l'été 1894 : cela se passa peut-être dans le magasin des frères Werner qui avaient obtenu le droit de vendre les appareils d'Édison en France. On ignore si Antoine acquit un kinetoscope car Louis Lumière a plus tard affirmé : « […] aucun kinétoscope n'est jamais entré dans l'usine Lumière »[38]. Une lettre du chef d'atelier Charles Moisson en 1930 raconte une autre version de l'origine des recherches sur le cinématographe :

[35]Série d'articles non identifiés dans le fonds Méliès, BIFI.

[36]Les informations de ce paragraphe proviennent, dans l'ensemble, de l'ouvrage de Georges Sadoul, *Lumière et Méliès,* Paris, Lherminier, 1985 (Le cinéma et ses hommes).

[37]Entretien entre Georges Sadoul et Louis Lumière à Bandol, dans la villa de ce dernier le 24 septembre 1946. Reproduit dans Georges Sadoul, *Ibidem,* p.83.

[38]Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma,* vol.1, Paris, Les Éditions Denoël, 1948, p.198.

(cc) BY-NC-ND

> « C'était dans l'été 1894, le père Lumière est arrivé dans mon bureau où j'étais avec Louis, et a sorti de sa poche un morceau de bande du kinetoscope qu'il avait eu des concessionnaires d'Edison [Il s'agirait donc bien des frères Werner] et dit textuellement à Louis : « voilà ce que tu devrais faire [...] »[39].

Quelle que soit la véritable version, les appareils d'Edison et de Marey avaient un défaut d'entraînement de la pellicule. De plus ils ne permettaient pas la projection. Le problème de l'entraînement aurait été, selon le légende, résolu en une nuit par Louis Lumière, de l'aveu même de son frère dans *L'illustration* en 1935[40]. D'après Louis, il serait, en effet, l'inventeur du cinématographe mais il avait l'habitude avec son frère de signer tous les brevets ensemble[41]. Selon Charles Moisson, Auguste Lumière a renoncé aux recherches à l'été 1894 car les résultats étaient médiocres[42]. Les frères Lumière n'ont jamais cherché à s'attribuer la paternité de l'appareil : ils reconnaissent n'avoir crée que le système d'entraînement. La fabrication de l'appareil est confiée au fabricant d'appareils de précision Carpentier et la pellicule est réalisée par la société Planchon. Le brevet est déposé en février 1895, mais le cinématographe définitif est mis au point en automne 1895. Il consiste en un système de griffes entraînant la pellicule verticalement – ce qui est une nouveauté par rapport à Édison – devant un obturateur : l'appareil enregistre et projette des vues. Auguste Lumière décrit ainsi le fonctionnement :

> [Le système consiste à] « imprimer à un cadre porte – griffes un mouvement produit par un mécanisme analogue, comme fonctionnement, à un pied – de – biche de machine à coudre : les griffes s'enfoncent, au sommet de la course, dans des perforations pratiquées sur le bord de la pellicule, pour entraîner celle – ci, et se retirent au bas de cette course, laissant alors la pellicule immobile pendant la remontée du système d'entraînement[43] ».

L'invention de Louis Lumière s'inscrit dans son travail photographique. En effet, oeuvrer dans l'entreprise familiale lui a donné les capacités scientifiques nécessaires. Comme nous l'avons vu, il a crée et installé lui – même les machines nécessaires à la vente de plaques. En outre, le cinématographe repose sur un appareil et une pellicule comme en photographie. Il est donc une extansion de la production de la société Lumière. Louis bénéficie également de réseaux professionnels, de capacités en recherche et développement, ainsi que d'une technologie internationale. Il est donc un industriel et un inventeur : il perfectionne les appareils de son époque pour en créer d'autres[44]. Cela le rend très différent de Méliès. En effet, même si Méliès a acquis des compétences techniques dans l'atelier de son père, il est avant tout un homme de spectacle : contrairement à Louis Lumière, il ne capitalise pas les acquis de son père avec le domaine duquel il rompt. De plus, Méliès ne bénéficie pas des réseaux industriels de Lumière. Il est vrai qu'il a les siens, ce qui lui permet de trouver des professionnels pour tourner dans ses films. Louis Lumière et Méliès n'ont pas la même vision de l'utilité du cinématographe. Seule la résolution d'un défi

[39]Lettre de Charles Moisson adressée à Francis Doublier, un des opérateur Lumière, en date de1930. Citée dans Pierre Benghozi et Christian Delage, *dir., Une histoire économique du cinéma français (1895 – 1995) : Regards croisés franco – américains,* Paris, L'Harmattan, 2000 (Champs visuels), p.38.

[40]Georges Sadoul, *Idem.*

[41]Entretien à Bandol, *Ibidem.*

[42]Georges Sadoul, *Lumière et Méliès,* p.17.

[43]Jean Mitry , *Histoire du cinéma : art et industrie*, vol.1, Paris : Éditions universitaires, 1968 (Encyclopédie universitaire), p.71.

[44]Thèse de Laurent Creton, « Entrepreneur, filières, industries » dans Jacques Malthête et Michel Marie, *Georges Mélès : illusionniste fin de siècle?,* colloque de Cerisy – la – Salle, 13-22 août 1996, Paris, Klinsieck.

(cc) BY-NC-ND

scientifique et les résultats de l'appareil comptent pour le premier. En revanche, Méliès y voit un spectacle[45]. C'est le seul point commun entre Lumière et Méliès : le cinématographe est une extansion de leurs métiers. Les films de Lumière ont une approche photographique alors que ceux de Méliès ont une approche scénographique. Enfin, un autre élément différencie Lumière et Méliès. Le premier tente de rentabiliser son appareil alors que pour le second la rentabilisation est secondaire. D'après Guy Fihman, Louis Lumière ne croit pas au succès à long terme de son invention et tente de créer un marché pour la rentabiliser[46].

Louis Lumière se désintéresse dès 1896 de la production de film pour se concentrer sur le perfectionnement de l'appareil et l'organisation de la fabrication de pellicule. Il travaille à la création du photorama pour des projections circulaires. Lors de l'Exposition Universelle de 1900, il expose un écran géant dans la galerie des machines[47]. Il se reconcentre également sur l'activité principale de la société Lumière en travaillant à la photographie en couleurs. Entamés en 1892, ces travaux aboutissent aux plaques autochromes dont le brevet est déposé en 1903. C'est ainsi que l'entreprise abandonne peu à peu le cinématographe pour revenir à son domaine d'origine. En 1905, Pathé rachète les droits des frères Lumière. Louis Lumière écrit en 1913 dans *Le Progrès de Lyon* :

> « Pourquoi nous n'avons pas exploité le cinématographe? Tout simplement parce que ce n'est pas notre métier. [...] Nous ne pouvions songer à nous improviser impresarii, éditeur de films, directeur de théâtre. »[48]

Il tient le même discours en 1946 :

> « Depuis 1900 les applications du Cinématographe s'étant orientées vers le théâtre, et relevant surtout de la mise en scène, force nous était d'abandonner cette exploitation à laquelle nous n'étions pas préparés. »[49]

Toutefois, Louis reste une figure importante et reconnue du cinématographe, contrairement à Auguste qui a changé de domaine. Il continue d'inventer des appareils de toutes sortes, notamment la main – pince durant la Première Guerre Mondiale, ou encore le cinéma en relief en 1935. D'ailleurs, en 1919, il entre à l'Académie des Sciences. Il participe à plusieurs congrès de la cinématographie. En 1939, il est nommé Président du premier Festival de Cannes mais la guerre annule l'événement. Lorsque le Festival démarre en 1946, il n'est pas inventé. Il explique à Georges Sadoul :

> « Maintenant, on m'a remisé, on m'a mis au rencart. D'ailleurs, au cinéma, le temps des techniciens est passé, c'est l'époque du théâtre ».[50]

Louis Lumière meurt le 6 juin 1948 et Auguste s'éteint le 10 avril 1954.

---

[45]Analyse de G. Gaudu, *Idem.*
[46]Guy Fihman, « La stratégie Lumière : l'invention du cinéma comme marché », dans Pierre Benghozi et Christian Delage, *Ibidem.*
[47]M. Malthête – Méliès, *ibidem,* p.228.
[48]*Le Progrès de Lyon,* 4 octobre 1913, cité dans Pierre Benghozi et Christian Delage, *Ibidem,* p.55.
[49]Entretien à Bandol, *Idem,* p.73.
[50]*Idem.*

(cc) BY-NC-ND

3. CHARLES ET ÉMILE PATHÉ

Il faut prendre en compte les deux frères car Émile a assisté son frère lors des débuts de la vente d'appareils pour projection d'images animées. Mais, c'est bien Charles qui a assuré le développement du cinématographe. Il sera donc beaucoup question de lui, d'autant plus qu'il a laissé des mémoires sur son oeuvre.

Les deux frères grandissent dans une famille pauvre[51]. Leurs parents tiennent une charcuterie puis une boucherie. Charles est d'une santé précaire mais il entreprend malgré tout, dans sa jeunesse, un voyage en Argentine où il multiplie les petits travaux et les trafics. A son retour, il ouvre un commerce de vins et se marie. Il est contraint de fermer et se reconvertit en clerc de notaire. Selon lui, il découvre le phonographe d'Édison à la foire de Vincennes en août 1894 et, voyant le succès auprès des visiteurs, il décide d'en acquérir un. A l'époque, ce sont les frères Werner qui ont le droit de les vendre en France. Charles Pathé ne précise pas, cependant, l'endroit où il a acheté le sien. En compagnie de sa femme, il parcourt les foires avec un appareil et quelques disques. Très vite, il décide de vendre ses appareils et d'enregistrer lui – même des disques car les forains sont demandeurs. Son unique employé, un certain Lignot, lui parle du kinetoscope d'Édison et il se met à vendre des contrefaçons, en mars 1895[52], car les frères Werner sont les uniques concessionnaires autorisés. Le 19 mai 1895, une publicité paraît dans *L'industriel forain* qui vente les appareils de Charles Pathé. Les contrefaçons sont réalisées par l'anglais William – Paul mais celui – ci est découvert. Pathé s'associe alors avec un inventeur, Joly, qui lui promet de réaliser un appareil comme celui d'Édison. Les trois frères de Charles acceptent d'investir chacun 8000 francs. Joly met au point le photozootrope, un appareil avec lequel le spectateur peut voir une bande défiler par des trous. Lorsque le cinématographe fait son apparition, le succès rend le photozootrope inutile. Joly crée un appareil de prise de vue : *Le bain de la mondaine* aurait ainsi été filmé en octobre 1895.

> « Nous avions une avance appréciable sur tous ceux qui, ayant vu pour la première fois le cinématographe Lumière, furent tentés de fabriquer des appareils ou des films. »[53]

La collaboration entre Pathé et son associé s'arrête là. Il reprend seul le commerce sans en connaître le fonctionnement :

> « J'achetai quelques ouvrages de vulgarisation traitant de la question et, la pratique et la volonté aidant, j'acquis rapidement les premières connaissances indispensables, qui allaient me permettre d'installer un petit atelier pour imprimer les films »[54]

Seul son frère Émile le soutient encore et va jusqu'à vendre son commerce pour créer la société en nom collectif le 28 septembre 1896. Pathé invente un outillage inspiré du matériel photographique. Il tourne quelques films dans une cour attenante aux locaux d'un marchand de vin de Vincennes qu'il a acquis. Les

[51]Les informations proviennent pour l'essentiel, des mémoires de Charles Pathé. Ils se présentent sous la forme de deux écrits distincts. Le premier, intitulé *Souvenirs et conseils d'un parvenu,* date de 1926 et le second, *De Pathé – frères à Pathé – Cinéma,* a été publié en 1940. Les deux livres ont été réunis par Pierre Lherminier sous le titre de *Écrits autobiographiques.* Cet ouvrage a été publié par L'Harmattan,à Paris, et en 2006, dans la collection Les temps de l'image.

[52]Jean Mitry, *Histoire du cinéma : art et industrie,* volume 1, Paris, Éditions universitaires, 1968 (Encyclopédie universitaires).

[53]Charles Pathé, *Op. Cit.,* p.66.

[54]*Idem,* p.63.

(cc) BY-NC-ND

deux frères décident de déménager à Paris, rue de Richelieu, en face des frères Werner. L'incendie du Bazard de la Charité en mai 1897 réduit la production de positifs de dix à un. Mais un industriel, Grivolas[55], offre en novembre de la même année de fournir les capitaux afin d'améliorer l'outillage archaïque et de développer le commerce des deux frères. Charles prend alors en main le département du cinématographe alors qu'Émile s'occupe de celui du phonographe. Le premier opérateur est engagé en mai 1898 : il s'agit de Caussade. En octobre de la même année, les frères Werner ferment. Ce n'est qu'en 1901 que la société acquiert un statut fixe et les deux frères deviennent directeurs de leurs branches respectives : la société de phonographes, cinématographes et appareils de précision devient Pathé – frères. La société ne s'occupe, dans sa branche cinématographique, que de la production et de la diffusion des films ; les appareils cinématographiques sont fabriqués par la firme du constructeur Continsouza achetée en 1900. C'est le début d'une production qui ne cesse de s'intensifier. Par la suite, Charles Pathé s'étend à travers le monde et ouvre de nombreuses succursales. Il industialise le cinématographe et la production de film. Il le reconnaît d'ailleurs lui – même :

> « Je n'ai pas inventé le cinéma mais je l'ai industrialisé »[56].

Il ajoute :

> « Le but modeste, mais appréciable, que je m'étais fixé était d'être, dans mon pays, la maison cinématographique la plus importante, sans considération aucune, je le répète encore, des profits qui pourraient m'en échoir.- Puisque je n'avais que cinq ou six concurrents en France, la tâche n'était pas tellement difficile. »[57]

Richard Abel propose une chronologie de l'évolution de la société Pathé. Selon lui, Pathé prend la première place dans le cinéma français et mondial entre 1902 et 1907[58]. Il est vrai que l'industrialisation de la production de films, et du cinématographe dans son ensemble, a commencé en 1905 selon Laurent Le Forestier[59]. Il affirme que la production Pathé s'élève à une soixantaine de films par an en 1903 et 1904, puis à 180 films pour l'année 1905. De même, il précise que Pathé fournit 90% du programme des forains et vend en moyenne 282 copies de chacun de ses films. En 1907, ce dernier chiffre est passé à 423 copies vendues par film. Pathé a alors 75% du marché français. A cette date, Pathé possède des agences en Allemagne, en Autriche, en Espagne, en Italie, aux États – Unis ou encore en Russie. Mais une crise paralyse la même année le monde du cinématographe et la position de Pathé est mise en péril. Il se tourne alors vers plusieurs sociétés qui deviennent ses affiliées. Il passe un contrat avec Le Film D'Art, en 1908, crée par un certain Lafitte et fonde la Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres. A partir de 1911, Pathé se consolide en France, où la concurrence est sévère, en se recentrant sur la société Pathé - frères[60] et les États – Unis dépasse sa production en ce qui concerne le métrage[61]. Tout comme Louis Lumière, il participe aux Congrès

[55]Grivolas serait aussi l'inventeur d'un appareil filmant 20 à 40 images par seconde.
[56]Charles Pathé, *Ibidem,* p.153.
[57]*Idem,* p.105.
[58]Richard Abel, *The Cine Goes tot Town ; French Cinema 1896 – 1914,* University of California press, Berkeley/London/Los Angeles, 1994 (Centenial Book). Un des chapitres s'intitule « Pathé arrive au pouvoir 1902 - 1907 ».
[59]Laurent Le Forestier est l'auteur de l'ouvrage au nom évocateur, *Aux sources de l'industrie du cinéma : le modèle Pathé 1905 – 1908,* publié à Paris par L'Harmattan et l'AFRHC, en 2007.
[60]R. Abel, *Ibidem.* Un chapitre est intitulé « Stratégies de survie ».
[61]L; Le Forestier, *Ibidem.*

(cc) BY-NC-ND

de la cinématographie et au dynamisme de l'univers du cinématographe. Il résume ainsi sa carrière :

> « Pendant trente – cinq ans, il m'a fallu suivre les progrès d'une industrie en perpétuelle transformation, les devancer même souvent car tout était à créer, et je devais tendre mes efforts vers la qualité, vers la perfection relative, car, ne l'oublions pas, le cinéma n'est pas seulement une industrie, il est aussi un art. »[62]

Ainsi, Pathé se définit lui – même comme un industriel. Il est très différent de Méliès. Il fait figure d'entrepreneur – stratège car il envisage, voire anticipe, les grandes orientations[63]. Il a beaucoup été opposé à Méliès. Ce dernier ne ménage pas ses critiques et les historiens lui ont emboîté le pas. On oppose le marchand, le financier que représente Pathé, à l'artiste vu en Méliès. Il est vrai que Pathé développe une politique aboutissant à des résultats de productivité alors que Méliès n'a qu'un objectif : faire des films de qualité. Le cinéma devient, en fait, autonome, ce qui est une opportunité commerciale pour Pathé. N'étant prisonnier d'aucun domaine spécifique, comme la photographie ou le théâtre pour Lumière et Méliès, il est ouvert à tous les secteurs. André Gaudreault affirme d'ailleurs qu'il n'est attaché à aucune série culturelle, c'est – à – dire qu'il est libre d'innover[64] ; il n'a aucune norme pour le freiner, sinon celle de la rentabilisation. Enfin, à ses débuts, il n'a aucune capacité technique contrairement à Méliès et Lumière.
Finalement, Pathé quitte sa société pour des raisons de santé le 1er mars 1929 et la cède à un nommé Nathan employé par la société Rapid – film. Dans un premier temps, Pathé le conseille mais les deux hommes se querellent. Le 26 mai 1930, Pathé se retire totalement[65]. Il meurt le 15 décembre 1957.

4. LÉON GAUMONT

Léon Gaumont est le dernier concurrent de Méliès à entrer dans le domaine du cinématographe : sa production aurait commencé en avril ou mai 1897[66]. Il naît le 10 mai 1864 dans un milieu modeste[67]. Son père est cocher et sa mère employée chez la comtesse de Beaumont en tant que femme de chambre. Il doit rapidement chercher du travail pour vivre et suit par conséquent des cours du soir. Il fréquente, de 1878 à 1880, le cours spécial préparatoire au commerce et à l'industrie, dans l'établissement appelé Sainte – Barbe. Il y reçoit notamment une formation à la comptabilité. Puis il entre chez le fabricant de l'appareil Lumière, Carpentier, comme commis aux écritures. Il s'y familiarise avec la gestion. En 1888, il se marie. En 1891, il devient directeur de la fabrication des lampes Camus à incandescence.

Le changement décisif intervient le 1er mars 1894 lorsque, sur la recommandation de Carpentier, il est employé au Comptoir général de la photographie. C'est cette entreprise qu'il rachète en 1895 et baptise « L.

[62]Charles Pathé, *Ibidem,* p.259.
[63]Ananlyse de Laurent Creton, *Ibidem.*
[64]André Gaudreault, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe,* Paris, CNRS Éditions, 2008.
[65]Méoires de Charles Pathé, *Ibidem,* p.226, 229 et 239.
[66]Gilles Venhard, « Les vertes années de la marguerite : 1896 - 1924 » dans Phillippe d'Hugues et Dominique Muller,dir., *Gaumont : 90 ans de cinéma,* Paris, Ramsay/ La Cinémathèque Française, 1986, p.18.
[67]Les informations suivantes sont issues de l'ouvrage de Marie – Sophie Corcy « et al. », *Les premières années de la société L. Gaumont et Cie : correspondance commerciale de Léon Gaumont 1895 – 1899,* Paris, AFRHC/BIFI/Gaumont, 1999.

(cc) BY-NC-ND

Gaumont et Cie » en août. Dès 1894, il avait financé les travaux de Demenÿ, l'ancien collaborateur de Marey[68]. L'activité de son entreprise ne tarde pas à se diversifier et s'éloigne de la photographie. Deux ans plus tard, il commercialise une caméra réversible. En 1897, il met en vente le chronophotographe. Outre la vente d'appareils et la production de films, Gaumont travaille ou soutient les recherches de ses employés dans de nombreux domaines. La synchronisation du son constitue un de ses objectifs. Il met en vente, en 1902, le chronophone. De nombreux films bénéficient ainsi de bandes-sons, enregistrées par de nombreux artistes. Gaumont est également renommé pour avoir employé Émile Cohl, considéré comme le père du dessin animé.Il travaille aussi à la photographie en couleurs. Tout comme Pathé, il s'impose parmi les maisons de production françaises et tient le deuxième rang jusqu'en 1912.

Au mois de 1906, son entreprise devient la Société des Établissements Gaumont. La crise de 1907 fragilise l'entreprise mais c'est la Première Guerre Mondiale qui arrête la production. Léonce Perret, un de ses metteurs en scène, reste jusqu'en 1916 car sa maladie de coeur fait qu'il est renvoyé du front[69]. En 1925, à la mort de son second, Feuillade, un autre changement intervient : Gaumont fusionne avec Metro Goldwyn, créeant ainsi la GMG. Il devient directeur général. Cependant, comme Pathé, il perd le contrôle de sa société. En effet, il investit dans le cinéma parlant qui coûte cher et qui nécessite beaucoup de travaux de réhabilitation des salles. Il est donc éloigné de sa société. Dans une lettre, il écrit amèrement :

> « J'étais tellement convaincu en 1929, en transmettant à un groupe qui me paraissait puissant, de la vitalité de ma maison, que je n'avais pris aucune précaution. Il me semblait que je devais toujours faire partie intégrante de l'affaire, pouvoir y circuler et avoir à ma disposition tous documents et archives. […] Hélas, rapidement j'ai dû déchanter et non seulement je vis peu à peu les collaborateurs de ma première heure remerciés un à un, mais l'affaire périclitait et pour un peu j'étais moi – même accusé comme l'auteur de la catastrophe. »[70]

Léon Gaumont meurt le 9 août 1946.

De manière générale, il ressemble à Pathé car il vient également d'un milieu modeste. En outre, ce n'est pas dans sa famille mais grâce à ses cours et aux emplois successifs qu'il acquiert des capacités en technique et en gestion d' entreprise. Contrairement à Lumière et Méliès, il s'est donc formé seul. Il subit les mêmes évolutions que Pathé. Néanmoins, s'il est un industriel, il se rapproche de Lumière par son profil d'inventeur et chercheur. Il tente sans cesse de trouver de nouveaux appareils et de nouvelles techniques. Il ne semble pas avoir de point commun avec Méliès, sinon des capacités techniques qui lui permettent d'inventer des appareils.

[68]Les informations suivantes sont issues de Gilles Venhard, *Idem.*

[69]Bernard Bastide et Jean A. Gili, *dir., Léonce Perret,* Paris, AFRHC/Cinetica di Bologna/Il cinema ritrovato, 2003.

[70]Lettre adressée à un ancien collaborateur citée sans date par Gilles Venhard dans « La marguerite au – dessus des vagues : 1925 - 1945 », Philippe d'Hugues et Dominique Muller, *Ibidem,* p.86.

(cc) BY-NC-ND

Partie 2 : L'organisation de la production à l'échelle des sociétés de cinématographe

1. LES MÉTIERS DE LA PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE

Aux origines

Lorsque Méliès commence à enregistrer des vues en juin 1896, la production est artisanale. Elle le reste pendant une période durant laquelle les métiers du cinématographe se développent et les fonctions se mélangent. Mais il ne crée pas ces métiers. Il existe des professionnels du cinématographe avant que Méliès ne commence ses activités. Les frères Lumière, dont la production a commencé bien avant, initient le mouvement de professionnalisation dans le cinématographe. En effet, les opérateurs des frères Lumière peuvent être qualifiés de professionnels car ils ont un savoir – faire. Méliès s'inspire de ce qui existait avant lui. Ses opérateurs s'inscrivent directement dans le modèle de leurs prédécesseurs. Mais ils ont en plus, la maîtrise de certains trucages utilisés par leur directeur. Si certains opérateurs Lumière ont découvert des trucages, ils ne leur servent pas à construire une mise en scène. Les opérateurs de Montreuil, en revanche, devaient en connaître l'utilisation.
Les opérateurs Lumière sont recrutés dès 1895 et envoyés dans le monde pour faire connaître le cinématographe et profiter de l'effet de surprise engendré par l'invention. Néanmoins, chronologiquement, les frères Lumière sont les premiers opérateurs véritables : ils projettent eux – même lors de la séance devant la Société d'Encouragement à l'Industrie Nationale, le 22 mars 1895. Méliès est également opérateur avant de former ceux de son équipe. En revanche, dès son premier film, on voit qu'il a plus l'étoffe d'un metteur en scène. C'est son associé Reulos qui tourne la manivelle enregistrant *Une partie de cartes* le 10 juin 1896, alors que Méliès figure parmi les personnes assises à la table de jeu, contrairement à Louis Lumière qui se tenait derrière l'appareil. Il est vrai que les notions de metteur en scène et d'opérateur sont floues, d'autant plus chez Méliès, car il s'agit souvent de la même personne. Méliès cumule également les rôles et ce d'autant plus qu'il a des acteurs à diriger : il est à la fois opérateur, metteur en scène, producteur et distributeur. Dès son premier film, il a fallu vraisemblablement donner des consignes afin que chacun connaisse l'attitude à avoir : les joueurs qui rient, la bonne qui sert à boire par exemple. Il est donc significatif que Méliès apparaisse dans son premier film.

Très vite, les frères Lumière forment d'autres opérateurs. Lors de la projection de Bruxelles du 10 novembre de la même année, les opérateurs sont, en revanche, le chef mécanicien Charles Moisson et l'assistant Ducom. Le 28 décembre, au Grand Café, Francis Doublier les assiste alors qu'il n'est qu'un garçon à tout faire de 17 ans aux usines Lumière. Ce sont donc, au début, les employés de l'entreprise qui deviennent les premiers professionnels et ce, sans distinction de statuts sociaux. Le collaborateur Perrigot, après avoir été formé

(cc) BY-NC-ND

par les frères Lumière en personne et par Moisson, s'occupe de la formation des opérateurs engagés cette fois à l'extérieur de la société Lumière. Eugène Promio l'aide et le remplace quand il devient chef de fabrication des plaques photographiques. Ce dernier fait partie de ces nouveaux opérateurs engagés. Il explique :

> « Je me mis tout d'abord au courant du nouvel appareil, puis je fus chargé par ces messieurs d'instruire le personnel à former, pour l'envoyer dans les postes qui se créaient en France et à l'étranger ».[71]

L'apprentissage des nouveaux opérateurs est assuré en trois semaines. Félix Mesguich est un des opérateurs les plus connus : le 5 janvier, après son service militaire, il est engagé dans l'usine Lumière. Il devient l'assistant de Perrigot lors de la première séance de cinématographe à Lyon, le 25 janvier 1896. Viennent ensuite Félicien Trewey (remplacé très vite par Matt Raymond) puis Gabriel Veyre envoyé de par le monde en juillet 1896. Les frères Marius et Pierre Chapuis se rajoutent, de même André Carré. A part Mesguich, tous sont employés sur recommandation : Trewey a vraisemblablement rencontré Antoine Lumière vers 1870 et Veyre a un cousin qui travaille aux cuisines de l'usine. Quant à Promio, il témoigne ainsi :

> « J'eus la bonne fortune d'assister en juin 1895 à la première séance des projections animées faites à Lyon par M. Louis Lumière, à l'issu du Congrès de photographie [...] Grâce à l'intermédiaire de M. Pascal, que j'avais connu à la Martinière, j'eus l'honneur d'entrer au service de ces messieurs au début de l'année 1896. »[72]

Ce sont là les opérateurs cités par Jacques Rittaud – Hutinet[73] mais il en existe d'autres dont il ne reste pas de traces connues et il y a également ceux qui sont formés à l'étranger par les opérateurs eux – même (Matt Raymond est ainsi formé par Trewey en Angleterre). Leur savoir – faire acquis, les opérateurs sont envoyés en mission par deux, un chef de poste et un assistant. Leur contrat est de 6 mois renouvelables et plusieurs tandems travaillent dans une même zone géographique, sous les ordres d'un concessionnaire.
Méliès forme aussi lui – même. A nouveau, on remarque cette habitude de former sur place avec les moyens dont dispose le cinématographiste. C'est donc avec son appareil, et d'après sa propre expérience que Méliès initie Leclerc, le premier opérateur[74]. Parallèlement, Calmels, le mécanicien en charge des automates de Robert Houdin, est le premier opérateur – projectionniste de Méliès. Dans ses mémoires, publiés par l'*Association Les Amis de Georges Méliès* dans leur revue semestrielle, André Méliès affirme qu'il avait en charge la projection durant le spectacle, au théâtre Robert Houdin. Il est donc difficile de savoir quel fut le premier, entre Leclerc et Calmels. D'autres suivent. Méliès écrit à propos de la production :

> « Pour réaliser de tels prodiges techniques, il faut aussi trouver un personnel compétent, c'est – à – dire le former, car il n'existe pas encore. Méliès, en plus de toutes ses activités, va donc recruter et instruire plusieurs jeunes garçons débrouillards que tentent l'aventure du Septième Art nais-

[71] Jacques Deslandes et Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma,* Paris, Casterman, 1966, p. 261.
[72] *Ibid.*
[73] Jacques Rit taud – Hutinet, *Le cinéma des origines : les frères Lumière et leurs opérateurs,* Seyssel, Éditions du Champ Vallon, 1985.
[74] L'orthographe du nom comporte une variante. Méliès écrit « Leclère » dans son autobiographie écrite à la troisième personne du singulier. Cette dernière a été peut – être rédigée pour *Le livre international des grands hommes* dont le projet fut abandonné par l'ONU. Fonds Méliès, B2M14, BIFI.

(cc) BY-NC-ND

> sant. Ce seront les premiers opérateurs et tireurs de spectacle cinématographique et ils ont pour noms Michaut, Leclerc, Astaix[75] ».

Si Michaut est formé très vite, Astaix ne rejoint Méliès qu'en 1901. Leclerc est arrêté l'année précédente dans une brasserie de Montmartre pour avoir transporté des photographies pornographiques sur lui[76]. Il faut également nommer Lallemand[77] qui arrive en 1898 ou 1899. D'après la biographie rédigée par Méliès, Tainguy et Bardou sont aussi formés. André Méliès les cite également dans ses mémoires[78]; ce sont donc des collaborateurs plus tardifs car André Méliès est né en 1901. Enfin, une place doit être réservée à Georgette Méliès qui fait parfois office d'opérateur. Elle projette les vues publicitaires sur la façade extérieure du théâtre Robert Houdin et tourne parfois la manivelle au studio de Montreuil. Les frères Lumière avaient, en général, engagé des hommes de confiance, connus ou recommandés. De même, Méliès forme des connaissances. Si on ignore l'origine de Leclerc ou de Michaut, il est sûr qu'Astaix était connu de Méliès car sa mère était la nourrice d'André Méliès. Tainguy semble avoir été le secrétaire de Méliès au théâtre Robert Houdin. Un article dans le bulletin de l'association *Les Amis de Georges Méliès,* paru au deuxième semestre 1996, analyse les multiples apparitions du nom de Tainguy dans les lettres, écrits ou mémoires. Il serait devenu opérateur en 1902. Les origines de Lallemant et Bardou sont également mystérieuses.

Outre leur fonction première, les opérateurs se diversifient. Ils constituent également les premiers metteurs en scène. A nouveau, Louis Lumière les précède. Jacques Rittaud – Hutinet écrit :

> « Et Louis Lumière fut non seulement inventeur, mais cinéaste. Modestement certes. Car les films réalisés sont plutôt des esquisses que des réalisations proprement dites [...] qui [...] n'en demeurent pas moins une introduction, une ouverture à de nouvelles et fécondes possibilités créatrices. »[79]

Il tourne la manivelle pour prendre des vues, dont notamment les trois versions de *La sortie des usines Lumière*. Quant à ses opérateurs, ils s'improvisent également preneurs de vues afin de renouveler leur programme pour satisfaire le public, et d'en envoyer à la maison – mère. Mais c'est la manière de filmer des opérateurs qui est la plus intéressante. Ils n'ont pas de précurseurs et donc pas de modèle esthétique. Kijû Yoshida, cinéaste japonais, avance que l'angoisse a dû être grande pour ces metteurs en scène débutants[80]. Que devaient - ils filmer? Ils envoient des vues d'habitants, de danses folkloriques, d'évènements, de personnages politiques à Lyon, c'est – à – dire des actualités et des documentaires. La première actualité est tournée par Moisson et Doublier : il s'agit du couronnement de Nicolas II le 28 mai 1896. Gabriel Veyre réalise de nombreuses vues au Japon où il arrive en octobre 1898, qui doivent être projetées à l'Exposition Universelle de 1900 : mais la mode des sujets exotiques a passé au moment de l'Exposition, et les vues ne remportent pas de succès. Promio est expressément envoyé en Espagne. En plus des genres spécifiques

[75] Madeleine Malthête – Méliès, *Méliès : l'enchanteur*, [Paris], Hachette littérature, 1973, p. 181.
[76] Rapport de la Commission de recherche historique du 17 juin 1944. BIFI, B5M61
[77] Nous utilisons l'orthographe de Méliès car les variantes « Lallement » et « Lallemand » existent.
[78] Bulletin *Les Amis de Georges Méliès*, n°17, 2e semestre 1990, p. 17.
[79] *Publiée dans : Jacques Rittaud – Hutinet, Le cinéma des origines : les frères Lumière et leurs opérateurs,* Seyssel, Éditions du Champ Vallon, 1985.
[80] Kijû Yoshida, « L'homme qui a vu la naissance et la mort du cinéma », dans Philippe Jacquier et Marion Pranal, *Ibidem.*

(cc) BY-NC-ND

des opérateurs Lumière, certains trucages sont découverts par eux. Promio a réalisé sa vue la plus célèbre sur un canal de Venise : il aurait réalisé le premier travelling. Quant à Mesguich, il arrime sa caméra à un train afin de filmer le voyage. Les opérateurs Lumière innovent donc, ils découvrent des techniques et des manières de filmer.
Les opérateurs de Méliès sont beaucoup moins libres. Tout d'abord, ils ne tournent pas ce qu'ils souhaitent. Si les opérateurs Lumière ont une relative autonomie dans leur choix -la seule règle est de s'inscrire dans les genres souhaités par les directeurs- ceux de Montreuil ne font qu'obéir à Méliès. Ce dernier est l'unique metteur en scène et ses opérateurs ne font qu'exécuter ses idées. Ensuite, le maniement même du cinématographe était prévu par Méliès. Unique metteur en scène, il allait jusqu'à régler l'utilisation de l'appareil en ordonnant les tableaux ou encore en indiquant le moment des effets spéciaux. Il indiquait l'instant où l'opérateur devait effectuer la manœuvre afin d'exécuter la surimpression ou le fondu par exemple. *L'opérateur de prise de vues n'était qu'un agent d'exécution au studio Montreuil* écrit Maurice Noverre dans le *Ciné – Journal* [81]. Astaix semble confirmer : *On ne savait jamais quel film on allait tourner. Il avait ça en tête, on n'avait jamais de synopsis*[82]*.* Néanmoins, les opérateurs de Méliès ont un avantage sur leurs prédécesseurs : ils ont l'occasion d'apprendre beaucoup plus de trucs, utilisés par leur directeur, alors que ces effets restaient le fruit de quelques opérateurs isolés aux Établissements Lumière.
Il ne s'agit pas là d'une différence entre un film tourné sur le vif et une mise en scène, ou encore entre une fiction et une actualité. En effet, on ne peut pas opposer les opérateurs Lumière et l'équipe de Méliès sur ces points. Même dans une actualité, la mise en scène est présente, parfois inconsciemment, dans l'esprit de l'opérateur : l'angle de vue, le sujet choisi participent de la mise en scène. Veyre met en scène ses vues du Japon par exemple. De même, la barrière entre fiction et réalité est floue. Gabriel Veyre est d'ailleurs l'objet de deux scandales à cause des films *L'Exécution d'Antonio Navarro* et *Le Duel au pistolet* qui sont des fictions mais que le public a prises pour la réalité[83]. C'est toute la problématique du documentaire, entre réalité et fiction, qu'analyse Guy Gauthier[84]. Selon lui, le cinématographe était gage de vérité, à l'instar de la photographie, pour le public. Mais il montre que les actualités Lumière étaient répétées afin de limiter les risques d'erreur et d'accident qui entraînent un gâchis de pellicule. Enfin, un opérateur tel que Mesguich ne se contente pas des actualités et tourne aussi un film de fiction, *Le Bain de Diane.* De manière générale, ce qui différencie vraiment les opérateurs de Lumière de ceux de Méliès, c'est la capacité de ces derniers à utiliser correctement un effet ou un trucage, en connaissant toutes les conséquences. Ils n'expérimentent plus, ils appliquent.

Ce qui frappe, par ailleurs, en observant les premiers opérateurs professionnels, c'est la nécessité d'avoir plusieurs cordes à leur arc. L'exemple de Doublier montre les nécessités qui imposent à l'opérateur de nombreuses activités. Mais

[81] *Ciné – Journal,* numéro 990, 17 août 1928, Fonds Méliès, B5 M62, BIFI.
[82] Témoignage de l'opérateur Astaix devant la Commission de recherche historique du 17 juin 1944, consigné dans le rapport de la commission, fonds Méliès, B5 M61, BIFI.
[83] *Publiée dans : Philippe Jacquier et Marion Pranal, Gabriel Veyre, opérateur Lumière : autour du monde avec le cinématographe (correspondance 1896 – 1900)*, [Paris], Institut Lumière/Actes Sud, 1996 (1e siècle du cinéma).
[84] Guy Gauthier, *Un siècle de documentaires français : des tourneurs de manivelle aux voltigeurs du multimédia*, Paris, Armand Colin, 2004 (Armand Colin cinéma)

(cc) BY-NC-ND

les correspondances de Marius Chapuis[85] et de Gabriel Veyre[86] renseignent aussi. Il en ressort que l'opérateur est responsable de son appareil : il doit donc le faire fonctionner, l'entretenir et le réparer alors qu'il n'a parfois pas de connaissances en mécanique ou en électricité. En outre, il s'occupe également de la prise de vues et du développement, de la publicité; à lui de trouver un lieu de projection et quand le concessionnaire est faible, de négocier avec les autorités d'une ville, dans une langue qu'il apprend sur place. Enfin, il est chargé de surveiller les recettes du concessionnaire afin que les 40% puis 50% réclamés par la maison – mère ne soient pas rognés. Cette multiplication des fonctions se retrouve dans les lettres et carnets des opérateurs. Mesguich écrit[87] : « Je suis à la fois preneur de vue, metteur en scène et opérateur de projection ». Plus techniquement, Marius Chapuis écrit qu'il doit, seul, « manoeuvrer et la lampe et l'appareil en même temps, et bobiner les bandes ». En ce qui concerne les démarches : « C'est une misère qui n'est pas très amusante de se renseigner dans une ville, d'aller faire des formalités à la police » (lettre du 7 octobre 1896). Pour toutes ces tâches, le salaire est maigre. D'après le contrat, un opérateur est rémunéré par le concessionnaire et perçoit 1% des recettes. Ces dernières sont fluctuantes : Marius Chapuis, qui gagne 10 francs par jour, écrit à sa famille que les périodes d'inactivités et d'effervescence alternent, les gains variant ainsi souvent. Dans sa lettre du 15 juin 1897, il écrit que la prime permet de survivre mais non d'économiser. Mesguich perçoit 70 francs par semaine, mais sa prime atteint 6 francs par jour selon lui, car le succès du cinématographe à New – York est immense. Toutefois, il faut noter que la concurrence d'Édison le force à fuir littéralement en octobre 1897. Les conditions de vie sont donc souvent précaires. Cela éclaire les paroles de Louis Lumière à Mesguich : « Ce n'est pas une situation que nous vous offrons ; c'est plutôt un métier de forain. Cela peut durer six mois, un an, peut – être plus, peut – être moins[88] ». Le statut des opérateurs et leurs conditions de vie changent aussi lorsque les frères Lumière décident de vendre leur appareil aux concessionnaires en janvier 1897 et au public le 1 er mai. Les opérateurs doivent alors renégocier leur contrat avec les concessionnaires qui ne sont plus tenus de les garder et de leur verser une somme précise.
Les opérateurs de Méliès ont une situation beaucoup plus stable : ils ne voyagent pas, ils sont assurés de leur salaire et ne dépendent pas du succès des séances de projection. Toutefois, ils sont également tenus de remplir plusieurs fonctions qui dépassent leur statut d'opérateurs. Les tâches sont partagées par tous durant cette période de production artisanale qui a été souvent soulignée[89]. Leclerc et Michaux s'occupent tout d'abord de développer les bandes cinématographiques. Astaix et Lallemant participent aussi à la pose des décors, selon le rapport de la commission de recherche historique. Enfin, ils font même office d'acteurs.

La véritable innovation de Méliès est en effet, d'avoir systématisé l'emploi d'acteurs en nombre. Après avoir tourné des vues prises sur le vif, telles celles

[85] Publiée dans : Jacques Rittaud – Hutinet, *Ibidem.*
[86] Publiée dans : Philippe Jacquier et Marion Pranal, *Ibidem*.
[87] J. Rittaud – Hutinet, *Ibidem.*
[88] J. Rittaud – Hutinet, *op. cit., p. 40.*
[89]Méliès lui – même décrit les expédients, tel le développement des bandes dans un seau utilisé à ses débuts, dans une autobiographie : fonds Méliès, B2 M14, BIFI. Madeleine Malthête Méliès décrit le travail pénible lors de la production des premiers films dans *Méliès : l'enchanteur,* Paris, Hachette littérature, 1973. Georges Sadoul mentionne également le travail artisanal dans *Georges Méliès : présentation et bio – filmographie,* paris, Seghers, 1970.

(cc) BY-NC-ND

de l'Exposition Universelle de 1900, ou des actualités, comme la venue du Tsar Nicolas II en 1896, Méliès tourne des fictions. Il faut bien noter que ce n'est pas sa spécialisation dans la fiction qui constitue une nouveauté. Les frères Lumière avaient confié la tâche de filmer des fictions à Clément Maurice et Jacques Ducom : ils ont tourné ainsi *La course en sac, Le farceur puni.* C'est la nécessité d'avoir beaucoup d'acteurs disponibles qui différencie Méliès. La majorité de sa production recourt aux acteurs alors que ce genre de films est minoritaire dans la production Lumière. Les acteurs de Méliès sont très divers, entraînant un enchevêtrement d'origines. A ses débuts, les acteurs sont tous des amateurs. Il les emploie durant toute sa carrière,même aux côtés de professionnels. En témoigne le célèbre *Couronnement d'Édouard VII* dans lequel le sosie du roi se trouve être un garçon de lavoir[90]. Méliès écrit pour *Ciné – Journal* en 1926*,* dans la série d'articles « En marge de l'histoire du cinématographe » :

> « Puis vinrent les petits sujets comiques, joués, non par des acteurs [de théâtre] (ces messieurs nous méprisaient profondément alors) mais par des amis ou connaissances ou par des employés de la maison ».

Ainsi, Méliès, sa famille, ses employés, ses domestiques et tout le voisinage se prêtent au jeu. Parmi les catégories d'amateurs, il y a tout d'abord les domestiques. Le jardinier Louvel figure dans plusieurs films. Lors des premiers essais de la caméra, Louvel est filmé brûlant des feuilles. Puis il est même grimé en fakir pour réaliser *Le fakir, mystère indien*, numéro 71 du catalogue de la Star – Film. La bonne de la famille, Octavie Hunier figure dans *Une partie de cartes* mais aussi dans le film de fiction *Un locataire diabolique* qui est bien plus tardif car il date de 1909. Ensuite, les enfants sont employés également. André figure dans *Une leçon de bicyclette* en 1896 puis dans les réclames pour la farine Nestlé ou la moutarde Bornibus. Dans ses mémoires, André Méliès[91] cite son rôle dans *Un locataire diabolique* filmé en 1909, donc à la fin de la carrière de Méliès[92].Quant à Georgette, elle joue dans *Un bon petit diable* de 1896 et *Entre Calais et Douvres* de 1897, entre autres. Un cousin, Paul, participe dans le *Le sacre d'Édouard VII* réalisé en 1902 : il figure un des porteurs d'épée du roi. La troisième catégorie d'amateurs rassemble les personnes extérieures à la maison : ce sont les amis et les habitants du voisinage. Astaix a raison de dire : « Quand il y avait de la figuration, il invitait tout le personnel, même les amis, les parents et les voisins »[93]*.* Ce sont des amis qui participent à *L'Arroseur*. Beaucoup d'ouvriers des fabriques de Montreuil s'investissent, comme le révèle une biographie écrite par Méliès lui – même en 1935[94]. Mais il s'empresse d'ajouter que les nobles personnages de certaines vues, joués par ces ouvriers, manquaient alors de grâce... Par ailleurs, les opérateurs et les collaborateurs du théâtre Robert Houdin forment une autre catégorie. Lallemant sert d'officier de marine dans le fameux *Voyage dans la lune* de 1902. Il interprète aussi un jeune militaire dans *Un locataire diabolique.* Il faut réserver une place particulière à l'acteur Legris qui débuta au théâtre et resta avec Méliès pendant 20 ans : il a tourné dans de nombreuses bandes et Méliès a déclaré que « le seul défaut de ce garçon, à la fois si courageux et si consciencieux, était qu'il

[90]Cité dans Madeleine Malthête – Méliès, *Ibidem.*

[91]Les mémoires du fils de Georges Méliès sont publiés au fur et à mesure, dans le bulletin de l'Association des Amis de Georges Méliès à partir du numéro 16 du 1er semestre 1990. André Méliès revient sur le travail de son père pour le cinématographe, en insistant sur ses collaborateurs.

[92]Voir image 1 en annexe

[93]*Rapport de la Commission de recherche historique, Ibidem.*

[94]Publiée dans Maurice Bessy et Lo Duca, *Georges Méliès, mage,* Paris, Jean – Jacques Pauvert, 1961.

(cc) BY-NC-ND

travaillait trop et trop longtemps, ce qui hâta sa fin »[95]. Grande figure au studio de Montreuil, il avait débuté comme cordonnier avant d'entrer au théâtre. Jehanne D'Alcy tourne dans des films de Méliès en tant que vedette du théâtre Robert Houdin : elle joue la femme de l' *Escamotage d'une dame chez Robert Houdin.*

Enfin, et ce n'est pas le moins important, il faut mentionner Méliès, même s'il est loin d'être un amateur. Jusqu'à la fin de sa carrière cinématographique, il continua de jouer dans ses films. Il semblait affectionner certains personnages comme le diable ou le savant fou. Il apparaît ainsi dans *Le diable au couvent* de 1899. Il aime aussi se mettre en scène en tant que prestidigitateur et étonner le public : c'est dans cet esprit qu'il tourne *Escamotage d'une dame chez Robert Houdin* en 1896 ou *Un homme de tête* en 1898. En outre, le degré de perfection exigé pour certaines scènes lui imposait aussi de jouer lui – même[96] :

> « La grande difficulté d'exécution de mes propres conceptions m'obligeait à tenir toujours le premier rôle dans mes films […] j'étais à cette heure star sans le savoir puisque le terme n'existait pas encore […] Mais tout de même, pour l'histoire, je dois dire que je fus vedette pendant 19 ans. »

Les trucages nécessaires dans *Un homme de tête* par exemple demandaient une maîtrise parfaite de l'exécution. Un homme enlève sa tête et la pose sur une table, et ce, à trois reprises. Méliès doit donc à la fois jouer le personnage principal décapité pendant un court instant (le système de cagoule sur fond noir permet l'effet) et faire vivre la tête posée sur la table. Cela demande plusieurs passages de la bande dans l'appareil et Méliès doit être extrêmement précis dans ses gestes : par exemple, l'emplacement de la table sur laquelle Méliès pose sa tête doit correspondre à celui où, après rembobinage de la bande, il va apparaître pour animer sa tête. Méliès alterne donc trois mouvements : d'abord celui de prendre sa tête ; puis après arrêt de la caméra, vêtu d'une cagoule, il pose sa tête virtuelle sur une table ; et enfin, il se met sous la table, en repérant rigoureusement l'endroit, pour laisser dépasser sa tête. Le personnage pose trois fois sa tête sur la table : on imagine donc le nombre de passages nécessaires de la pellicule dans l'appareil et les difficultés qui se présentent pour l'acteur. C'est pourquoi, Méliès interprète lui – même ce rôle.

Le rôle de chacun est difficile à déterminer, tant Méliès faisait contribuer tous ses proches et les habitants de Montreuil. Beaucoup ne sont pas identifiables, même lorsque les films sont conservés, car ils n'ont pas laissé de traces ou ont joué dans de trop nombreuses bandes. On ne sait, par exemple pas qui sont les scaphandriers de la *Visite sous – marine du Maine* en 1898 ou qui a participé à *La prise de Tournavos* de 1897. Seul le témoignage d'André Méliès a permis d'identifier certains acteurs[97]. Parmi les acteurs des débuts, il mentionne un M. Grapinet, statuaire selon Madeleine Malthête – Méliès, jouant l'homme aux jumelles dans *Entre Calais et Douvres.*

---

[95]Cité dans M. Malthête – Méliès, *Ibidem.*

[96]Georges Méliès, « En marge de l'histoire du cinématographe », *Ciné – Journal : le journal du film,* numéro 888, 3 septembre 1926.

[97]Son témoignage a été recueilli lors du visionnage de 140 films de Méliès en 1979, en vue de la reconstitution du catalogue de la Star – Film. Ce travail mené par les descendants de Méliès et l'Association des Amis de Georges Méliès a abouti à la publication de *Essai de reconstitution du catalogue français de la Star – Film* en 1981. Voir explications dans l'Avertissement p.5.

(cc) BY-NC-ND

Les concurrents postérieurs de Méliès, Pathé et Gaumont, font également usage d'amateurs. Mais, contrairement à Méliès qui continue de les faire jouer durant toute sa carrière aux côtés de professionnels, cela ne dure pas chez Pathé et Gaumont. En effet, ils ne prennent pas Méliès comme un modèle. Il est tout au plus le créateur de nouveaux genres qui renouvelle l'intérêt du public pour le cinématographe et permet à cette activité de survivre. Le caractère artisanal commun entre les productions des débuts de Méliès, Pathé et Gaumont est dû au fait que les débuts nécessitent toujours les mêmes expérimentations. L'organisation commune de la production était liée au manque de moyens dû à la place secondaire des films dans les entreprises de Pathé et Gaumont, et non à un modèle Méliès.
En effet, Pathé et Gaumont ne s'intéressent pas aux films pour eux – mêmes. Ils ne produisent que pour alimenter la vente de leurs appareils respectifs qui, n'ayant pas les mêmes caractéristiques (largeur de la bande, perforation, etc.), nécessitaient des films propres. Ainsi, c'est par nécessité et donc avec les moyens les plus simples que s'organise la production de films chez Pathé et Gaumont. Jean Mitry déclare : « Il (Méliès) fut le seul, à l'époque, à faire des films « pour faire des films », c'est – à – dire pour le spectacle »[98]. Il ajoute plus loin : « On peut dire qu'il fut le premier à fonder une industrie sur la production et la vente des films quand les autres n'en faisaient que pour assurer le placement et la bonne marche d'un appareil »[99]. Mitry avance la date de 1902 à partir de laquelle Pathé et Gaumont commencent à s'intéresser aux films. Richard Abel confirme cette date[100]. Selon lui, 1896 – 1902 serait une période où l'appareil cinématographique est la principale préoccupation. Cette différence fondamentale est la cause de ce qu'on pourrait nommer un retard par rapport à Méliès. En effet, si ses moyens et acteurs sont parfois rudimentaires, Méliès organise déjà sa production afin qu'elle dure. La construction du studio en est un exemple : Pathé ne construit le premier studio qu'en 1902 selon Mitry ou décembre 1901 selon Pathé dans ses mémoires[101] ; et il ne s'agit que d'un hangar vitré qui ne rivalise pas avec le « théâtre de prise de vue » qu'édifie Méliès. Ce théâtre possède en effet, plusieurs trappes et une machinerie permettant l'obtention de trucs alors que le studio de Pathé se contente d'abriter le lieu du tournage. Quant à Gaumont, c'est également bien après 1897 qu'il réalise un studio ; la Cité Elgé, du nom de sa marque, est créée en 1905.

Sous bien des aspects, la production de Gaumont se rapproche le plus de celle de Méliès. En effet, elle est artisanale et gérée par une seule personne[102]. C'est Alice Guy – Blaché, d'abord secrétaire de Léon Gaumont, qui obtient le droit de tourner des bandes. Gaumont n'a donc pas la même place que Méliès ou Louis Lumière au sein de la production. Il ne tourne aucun film lui – même. Il est avant tout directeur d'une société de vente d'appareils et non metteur en scène. La production est si secondaire par rapport à la vente des appareils, que Gaumont accepte que l'on produise des films, à condition que cela se fasse en dehors des heures de travail, dans un premier temps. Ainsi, Alice Guy – Blaché doit venir à 4 ou 5 heures du matin pour faire le courrier avant de produire. Elle tourne des scènes à trucs et des scènes comiques : *Chez le magnétiseur* ou *L'aveugle fin*

[98]Jean Mitry, *Histoire du cinéma : art et industrie,* tome1, Paris Éditions Universitaires, 1968 (Encyclopédie universitaire),p.14.
[99]Jean Mitry, *Histoire du cinéma : art et industrie,* tome1, Paris Éditions Universitaires, 1968 (Encyclopédie universitaire), p.94.
[100]R. Abel, *Op. Cit.*
[101]Charles Pathé, *Souvenirs et conseils d'un parvenu,* dans *Écrits autobiographiques,* Paris, L'Harmattan, 2006, p.74.
[102]Les informations du paragraphe viennent du fonds Gaumont, BIFI

(cc) BY-NC-ND

de siècle en 1898, par exemple. Dans une lettre non datée et adressée à Louis Gaumont, elle explique que les employés au tirage et au développement étaient chargés de prendre des vues de plein air, c'est – à – dire des scènes de rue[103]. Elle dirige seule la production et Frédéric Dillaye, un employé dans le secteur photographie de l'établissement, la conseille parfois pour des trucages[104]. Les débuts de la production chez Gaumont font donc appel aux employés, comme chez les frères Lumière et Méliès : Alice Guy – Blaché, la secrétaire de Gaumont, en est elle – même un exemple. Les moyens sont encore plus rudimentaires que chez Méliès, car Alice Guy – Blaché se voit attribuer une simple terrasse pour tourner, attenante à un atelier de développement photographique. Mais, tout comme Méliès, elle engage un opérateur nommé Anatole Thiberville mais continue de tourner la manivelle, pour certains films[105]. Les fonctions de cet opérateur doivent être réduites, tout comme à Montreuil, car il semble qu'Alice Guy – Blaché garde la main – mise sur la mise en scène. Elle choisit également les trucs qui ponctuent ses films comme le fait Méliès à Montreuil. En effet, elle mentionne plusieurs trucages inspirés par Dillaye comme la surimpression déjà pratiquée en photographie par exemple et que ce dernier connaissait donc. Elle utilise également l'arrêt de caméra et le passage de la bande à l'envers[106].

En outre, chacun a plusieurs cordes à son arc chez Gaumont, tout comme chez Méliès. Avec l'arrivée du cinématographe, les ouvriers deviennent des acteurs[107]. Après 1902, Alice Guy – Blaché devient directrice de théâtre, en plus de ses fonctions. Elle joue également, en compagnie de tous les employés présents et des opérateurs, dans ses propres films. Elle écrit qu'elle a joué dans *La fée aux choux* avec Germaine et Yvonne Seraud[108]. Elle ajoute le 5 janvier 1954 : « J'étais à la fois, scénariste, metteur en scène, régisseur, habilleuse. » Toutefois, elle précise : « Je pense que les Lumière avec « L'Arroseur arrosé » sont les premiers metteurs en scène. Je ne revendique que le titre de première femme metteur en scène auquel je fus seule pendant 17 ans à avoir droit »[109]. Les tâches sont donc mélangées comme à Montreuil au début de la production de Gaumont. Ce n'est qu'en 1902, lorsque la production doit s'accroître à cause des demandes, que cette organisation change. Feuillade, Arnaud, Jasset deviennent des assistants et s'occupent de la mise en scène. Alice Guy – Blaché supervise alors la production. Ainsi, dans les premières années du cinématographe, Alice Guy – Blaché organise la production des bandes Gaumont comme Méliès à Montreuil. En effet, elle semble avoir le même rôle et faire les même tâches que Méliès dans son studio. Comme ce dernier, elle est la figure centrale des débuts de la production de Gaumont : elle crée ses films, elle les interprète et elle les met en scène.

Cependant, elle ne semble pas avoir pris modèle sur Méliès. Dans ses lettres à Louis Gaumont, elle montre même une relative méconnaissance de son œuvre.

---

[103]Texte écrit par Alice Guy – Blaché pour l'histoire de la maison Gaumont dont une copie a été envoyée à Louis Gaumont. Fonds Gaumont, B51, LG374, BIFI.

[104]Frédéric Dillaye est conseiller technique et auteur de livres sur la photographie d'après Alice Guy – Blaché dans *Autobiographie d'une pionnière.* Cité dans Philippe d'Hugues et Dominique Muller, *dir., Gaumont : 90 ans de cinéma,* Paris, Ramsay/La Cinémathèque Française, 1986, p.42.

[105]Texte écrit par Alice Guy – Blaché pour l'histoire de la maison Gaumont dont une copie a été envoyée à Louis Gaumont. Fonds Gaumont, B51, LG374, BIFI.

[106]Lettre de 1954, adressée à Louis Gaumont, fonds Gaumont, B50 LG363, BIFI.

[107]Voir image 2 en annexe

[108]Lettre du 17 mars 1953, adressée à Louis Gaumont, fonds Gaumont, B50 LG363, BIFI. Il semble qu'il y ait confusion avec un autre film car la bande appelée ainsi ne montre qu'une seul actrice cherchant des enfants dans des choux.

[109]Lettre adressée à Louis Gaumont, en date du 5 janvier 1954, fonds Gaumont, B50 LG 363, BIFI.

(cc) BY-NC-ND

Elle affirme que *La fée aux choux* (1896) est antérieure, « et de beaucoup »[110] aux films de Méliès alors que ce dernier réalise *Une partie de cartes* le 10 juin de la même année. « Non que je discute la valeur de ses films , mais il y avait longtemps que nous faisions nos petits films et qu'ils étaient coloriés à la main » [111]. Serait – ce une volonté de ne pas atténuer son rôle dans les débuts du cinématographe qui pousse Alice Guy – Blaché à masquer a posteriori les débuts de Méliès? Il semble plutôt que ses souvenirs soient flous. Elle affirme dans une lettre du début de l'année 1954, être allé voir les films de Méliès avec Léon Gaumont, mais elle ne se souvient pas du lieu et hésite entre le théâtre Robert Houdin et le Musée Grévin. De plus, elle avoue que le premier film de Méliès qu'elle a vu s'intitulait *De la terre à la lune* [sic]. Il s'agit évidemment de *Le voyage dans la lune* - le titre donné par elle étant celui de l'oeuvre de Jules Verne - et ce film fut tourné en 1902, ce qui ne correspond pas aux débuts mais à la période de succès de Méliès. Alice Guy – Blaché n'a donc pas vu ses premières productions. Toutefois, on ne peut pas affirmer radicalement qu'elle n'a pas été influencée par Méliès ou qu'elle a inventé des techniques parallèlement, car ses souvenirs sont vagues et les voies de propagation d'une découverte sont nombreuses et parfois inconscientes. Pour certains trucages reposant sur les capacités de l'appareil (qui permettent le rembobinage, à la base de nombreuses illusions à la projection), il serait logique qu'Alice Guy – Blaché ait pu les découvrir seule. Elle affirme d'ailleurs :
« C'est là, grâce à la bonne volonté de mon petit personnel, aux conseils et leçons de Frédéric Dillaye[...], à l'expérience acquise au jour le jour, au hasard, à la chance, que nous découvrîmes cent petits trucs[...] »[112].
Connaissant le fonctionnement de son appareil, elle a pu en tirer parti, sans chercher à comprendre les secrets de production de Méliès. La presse s'est fait l'écho des recherches et des découvertes dans le domaine de l'image animée depuis les découvertes de Marey jusqu'au kinetograph d'Édison puis, bien sûr, le cinématographe des frères Lumière. Il est fort possible qu'Alice Guy – Blaché ait lu ces articles ou qu'elle connaisse certains travaux par le biais de Léon Gaumont dont l'activité a porté sur l'appareil de Demenÿ. En effet, la société Gaumont a commercialisé l'appareil photographique puis la caméra de Demenÿ[113]. De plus, une lettre de ce dernier[114] informe Léon Gaumont sur l'appareil d'Édison. En tant que secrétaire, Alice Guy – Blaché a pu entendre parler de cela.

En ce qui concerne Charles Pathé, l'analyse de ses débuts est difficile car on ne connaît pas bien ses premiers collaborateurs. Ce n'est qu'en 1900 que la production est dirigée par une personne comme à Montreuil et chez Gaumont. Pathé ne semble pas avoir tourné de film lui – même : il semble avoir la même position de directeur d'une société que Gaumont. Ses mémoires font l'impasse sur ses débuts : ils abordent plutôt la période pendant laquelle la production débute véritablement, et qui voit l'arrivée de la figure célèbre du metteur en scène Ferdinand Zecca en 1900. La longévité de ce dernier et son impact au

[110]*Idem,* 15 avril 1959. Le film portant ce titre date de 1900 selon son carton de titre et de 1901 d'après le site des archives Gaumont. Alice Guy – Blaché doit confondre avec un autre film.
[111]C'est l'auteur qui souligne, *Idem.*
[112]P. d'Hugues et Dominique Muller, *dir., Gaumont : 90 ans de cinéma,* Paris : Ramsay/La Cinémathèque Française, 1986.
[113]Marie – Sophie Corcy, Jacques Malthête, Laurent Mannoni, Jean – Jacques Meusy, Corine Faugeron,*Les premières années de la société L. Gaumont et Cie : correspondance commerciale de Léon Gaumont 1895 – 1899,* Paris, AFRHC/BIFI/Gaumont, 1999.
[114]Lettre de Demenÿ à Gaumont, en date du 7 septembre 1895, cité dans Marie – Sophie Corcy, Jacques Malthête, Laurent Mannoni, Jean – Jacques Meusy, Corine Faugeron, *Idem,* lettre numéro 7.

(cc) BY-NC-ND

sein de la production Pathé fait que cette période est plus connue. Caussade est le seul collaborateur que cite Pathé dans ses mémoires, avant Zecca ; il serait entré à son service en mai 1898. La production est banale et embryonnaire à ce moment – là : il est vrai que la branche cinématographique de l'entreprise est au point mort à la fin de 1897, en particulier à cause de l'incendie du Bazar de la Charité. Les films réellement tournés pour la société Pathé sont peu nombreux. La production consiste essentiellement en des actualités non reconstituées, c'est – à – dire tournées sur le vif. On retrouve les traces d'un certain Berts parmi les réalisateurs de films. Il filme ainsi le voyage de Félix Faure en Russie en 1897, le procès d'Émile Zola l'année suivante[115]. S'ajoutent quelques films de fiction dont *Le coupeur de têtes* en 1898 et la scène grivoise *Five Ladies* en 1900. Par ailleurs, Pathé achète également des films à d'autres sociétés telles celle des frères Lumière : *Les Champs - Elysées* est acquis en 1897. Il n'hésite pas non plus à duplicater, c'est – à – dire, copier illégalement, des films d'Édison. Il affirme dans ses mémoires :

> « Je me procurais quelques films Édison, que je me mis en devoir de duplicater, sans même me rendre compte que je commettais un acte répréhensible, qui tombait sous le coup de la loi ».

Le reste du catalogue - *Déjeuner d'enfants* par exemple - reprend des thèmes abordés dès les frères Lumière. Les opérateurs de Pathé ne sont pas connus. On peut supposer qu'il s'agit de Berts et Caussade eux – mêmes. Berts filmant en pleine rue ressemble plus à un opérateur Lumière qu'à un opérateur de Montreuil. Il jouit d'une certaine liberté puisqu'il est probable qu'il ait manié l'appareil. Les acteurs sont inconnus aussi : Caussade a dû jouer dans ses propres productions comme cela se fait dans les autres maisons. Il est donc aussi un amateur, néophyte au cinématographe, comme les premiers acteurs de Méliès. On ignore si Pathé avait plusieurs employés et s'ils jouaient dans ses films. Les employés de la branche phonographique gérée par Émile Pathé participaient peut – être comme chez Gaumont.
L'influence de Méliès est difficile à distinguer. Elle existe certainement puisqu'il fut le premier à innover dans les genres de films tournés. Pathé parle ainsi de lui dans ses mémoires : « Ce fut lui qui, le premier, sortit des sentiers battus où nous marchions tous ». Néanmoins, rien ne confirme que Caussade ait pu s'inspirer de Méliès dans ses films. Quant à Berts, le genre du documentaire le rapprochait plus du modèle des frères Lumière. Mais, Pathé n'ayant pas de production propre conséquente avant 1900, cela le rend peut – être plus sensible aux méthodes de Méliès. En effet, il a pu suivre l'évolution de celui – ci et souhaiter l'imiter. En 1900, la production change avec l'arrivée de Ferdinand Zecca. Dans ses féeries et scènes à trucs, il imite clairement Méliès, le fondateur de ces genres. Leur choix montre bien le succès et la volonté de Pathé d'arriver à égaler cette renommée. Zecca devient le metteur en scène principal de Pathé. On peut affirmer cette fois qu'il s'agit d'un collaborateur de Pathé. Ce dernier emploie donc, comme les frères Lumière, Méliès ou Gaumont, des personnes de sa société. En effet, Zecca vient de la branche phonographique de l'entreprise, dans laquelle il travaille depuis 1897 ou 1898 selon Pathé. Il devient l'assistant de Pierre Caussade dans un premier temps puis acquiert son autonomie[116]. Jusqu'en 1902, il tient le même rôle qu'Alice Guy – Blaché chez Gaumont et que Méliès dans son propre studio. Par la suite,

[115]Jean Mitry – *Op. Cit.* - cite son nom. Il mentionne en effet que Caussade tournait des saynètes et Berts réalisait des documentaires.
[116]C. Pathé, *Op. Cit.,* p.71.

(cc) BY-NC-ND

d'autres metteurs en scène sont engagés. A partir de l'arrivée de Zecca, on retrouve des traces de l'organisation des métiers et des fonctions de chacun qui règnait chez Méliès et Gaumont. A propos du film le plus célèbre de Zecca, *Histoire d'un crime* en 1901, Pathé montre à nouveau les nombreuses tâches que chacun effectue :

> « M. Zecca avait brossé les décors lui – même; […] C'était M. Zecca qui avait imaginé le scénario, dont il avait été ensuite le metteur en scène et l'opérateur. Je crois même que ce fut lui qui développa les négatifs »[117].

La mise en place d'une équipe permanente

Après avoir suivi le seul modèle existant, celui de Louis Lumière, Méliès aurait pu en devenir un lui – même. Mais les objectifs de Pathé et Gaumont sont différents à leurs débuts. Une nouvelle période s'ouvre rapidement pendant laquelle les équipes des producteurs cinématographiques sont créées. Les métiers ne se mélangent plus, ils sont clairement définis par une formation et les acteurs commencent à devenir des professionnels, comme les opérateurs. Méliès fréquentait beaucoup les spectacles parisiens : il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'il soit allé chercher des figurants dans les réservoirs de main d'œuvre qu'il connaissait. Les frères Lumière avaient employé Hatot pour tourner des films dans lesquels les clowns Footit et Chocolat, par exemple, apparaissaient[118]. Méliès a pu engager des professionnels après lui. Mais il a généralisé leur emploi. C'est en cela qu'il constitue un modèle car les autres maisons de productions vont faire appel aussi, après lui, à cette main d'œuvre. De plus, les frères Lumière cessent rapidemment leurs activités.

Des professionnels du spectacle pour acteurs

Après les amateurs, Méliès emploie des professionnels du spectacle dans la figuration de ses films et les forme au cinématographe. Ce changement intervient rapidement chez Méliès alors qu'il est beaucoup plus tardif chez Pathé et Gaumont. Si l'on possède d'ailleurs des informations sur les premiers acteurs professionnels de Méliès, cela est beaucoup moins vrai pour ses deux concurrents car il ne reste de traces que de leurs acteurs tardifs. Quoi qu'il en soit, les acteurs professionnels sont contemporains, chez Méliès, de la formation d'une équipe permanente de travail. Ses concurrents ne semblent pas avoir de troupe permanente avant 1906 ou 1907[119], bien qu'ils engagent des professionnels avant. Des métiers dérivés apparaissent : les cascadeurs et les metteurs en scène naissent. Il est donc important de voir les types d'acteurs et leurs noms, leur recrutement et enfin le cas des metteurs en scène propres à Pathé et Gaumont.

Il est difficile de dater l'arrivée des professionnels chez Méliès et la création d'une troupe stable, à cause du mode artisanal qui perdure dans sa production. Toutefois, très vite, les films exigent des professionnels dont la grâce améliore la

[117] *Idem.*
[118] R. Abel affirme que Hatot a tourné de 1897 à 1901 pour eux.
[119] Ces dates sont celles de l'arrivée des plus anciens acteurs de Pathé et Gaumont dont on connaît le parcours. André Deed est engagé chez Pathé en 1906 et Renée Carl arrive chez Gaumont en 1907.

(cc) BY-NC-ND

qualité des vues. Selon Isabelle Aimone[120], le besoin d'un nombre croissant d'acteurs entraîne le recrutement dans les music-hall et les cafés – concerts vers 1904 -1905. Or Méliès institue cette pratique bien avant cette date : elle commence après 1898 selon Madeleine Malthête - Méliès[121]. Richard Abel cite cependant des clowns dans *Chicot, dentiste américain* de 1897 et *Guillaume Tell et le clown* de 1898. Peut - être, ces deux films sont – ils des essais de collaboration de Méliès avec des professionnels du spectacle. Les clowns Footit et Chocolat et le mime Bretteau font partie de ces artistes engagés. Quoi qu'il en soit, dans *Cendrillon* de Méliès en 1899, la figuration est assurée par des professionnels du spectacle. La scène des horloges nécessite en effet des danseurs et acrobates. Il en va de même pour la danse finale lors du mariage de Cendrillon et lors du tableau d'apothéose final[122].

Plusieurs types d'acteurs sont identifiables, même si une personne entre parfois dans plusieurs catégories; il y a des danseurs, des acrobates, des clowns ou encore des mimes. Les acteurs de théâtre arrivent très tard au sein des troupes. Les acteurs de Méliès ainsi recrutés sont connus. Méliès en cite quelques - uns à Merritt Crawford dans une réponse au questionnaire de celui – ci à propos du *Voyage dans la lune* : Victor André du théâtre de Cluny, Delpierre, Farjaux, Kelm ou encore Brunnet du music-hall ; sans oublier les acrobates des Folies – Bergères jouant les sélénites, et les danseuses du Châtelet figurant les étoiles[123]. Crawford écrit lui – même un article où il nomme les acteurs Fragson, le clown et mime Little Tich ou encore Loïe Fuller[124]. Le rapport de la Commission de recherche historique mentionne une liste d'acteurs trop longue à citer[125]. On peut en retenir Reiter du café – concert, le chanteur Claudius, Lyna Miralh ou Duracour qui a joué à la fois aux Folies – Bergères, à l'El Dorado et à la Cigale. Enfin, dans ses mémoires, André Méliès complète cette liste en apportant des précisions[126]. Certains rôles sont attribués en fonction de leurs caractéristiques. Ainsi, le rôle du traître revient régulièrement à un certain Fargeau (peut – être, est – ce la même personne que le Farjaux précité). Vignès joue les casse – cous. André Deed, Mado Minty, Jane Bloch travaillent aussi à Montreuil. Quant à Maupetit, Bosc et Rastrelli, ils ont en charge les acrobaties.

On ignore souvent dans quels films les acteurs ont joué, car Méliès et les interlocuteurs de la Commission le précisent peu. C'est pourquoi il en reste peu d'images. Méliès a laissé quelques traces : le mime Séverin et Jane Yvon de l'opérette ont joué dans *Le raid Paris – Monte – Carlo en automobile*[127]. Encore une fois, le témoignage d'André Méliès a été déterminant[128]. Il reconnait dans *Le raid Paris – Monte – Carlo en automobile,* Little Tich dans le rôle d'un nain, le géant Antoni[129], Fragson figurant le roi des belges, Galipaux servant de chauffeur et il mentionne encore toute la troupe des Folies – Bergères dont Jane Yvon, Blondet, Maurel et Raiter. La grosse dame de l'octroi est jouée par

[120]Isabelle Aimone, « Un statut pour les acteurs 1910 - 1920 », dans Pierre Benghozi et Christian Delage, dir., *Une histoire économique du cinéma français (1895 – 1995) : regards croisés franco – américains,* janvier 2000 (Champs visuels).

[121]M. Malthête – Méliès, *Op. Cit.,* p.204.

[122]Voir images 3 et 4 en annexe

[123]Voir images 5 et 6 en annexe.

[124]Fonds Méliès, B2 M17, BIFI.

[125]Rapport de la Commission de recherche historique, fonds Méliès, B5 M61, BIFI.

[126]Mémoires d'André Méliès publiés dans le bulletin *Les Amis de Georges Méliès,* numéro 17 à 21, 2ème semestre 1990 à 2ème semestre 1992.

[127]Georges Méliès, « Les vues cinématographiques », cité dans A. Gaudreault, *Op. Cit.*

[128]André Méliès a apporté son concours à l'ouvrage publié par le Services des Archives Françaises : *Essai de reconstitution du catalogue français de la Star – Film* suivi d'une *analyse catalographique des films de Georges Méliès recensés en France,* 1981. Les noms des acteurs identifiés sont inscrits dans les notices des films.

[129]Voir image 7 en annexe1.

(cc) BY-NC-ND

Fernande Albany. Cette actrice en particulier a pu être identifiée dans de nombreux film : elle interprète la dirigeante de l'Armée du Salut dans *Le tunnel sous la Manche ou le cauchemar franco – anglais.* Enfin, il est sûr, grâce au témoignage d'André Méliès, que Manuel, un des fidèles de la troupe, a interprété le rôle du décapité dans *Les Incendiaires* en 1906.

Gaumont prend exemple sur Méliès et forme des troupes de professionnels du spectacle. Le fonds Gaumont contient la liste des acteurs[130] dans l'ordre chronologique, mais sans date, qui sont passés par la maison Gaumont. On ne saurait tous les citer mais parmi les premiers hommes se trouvent René Navarre, Dorly et Roger Wague. Pour les femmes, on lit Renée Carl, Marie Laurent en premières positions. Celles – ci sont en fait des collaboratrices tardives de la maison; on ne connaît donc pas les actrices précédentes. Renée Carl, du Théâtre des Arts et du Grand Guignol, entre au service de Gaumont en 1907[131]. Jeanne Marie – Laurent fait partie de la troupe de Léonce Perret qui débute en tant qu'opérateur en 1910; même si elle a peut – être plus d'ancienneté dans la maison, elle est bien postérieure aux années pendant lesquelles Méliès constitue sa troupe. Dans un article[132], sa biographie mentionne qu'elle débute dans le vaudeville, poursuit au théâtre et revient au vaudeville en 1906: elle ne peut donc entrer au service de Gaumont que plus tard. Le même problème de datation des arrivées se pose chez les acteurs masculins. René Navarre fait partie de la troupe de Feuillade : il fait donc peut – être partie des premiers professionnels recrutés car Feuillade est devenu metteur en scène en 1902. Quant à Dorly et Wague, il ne semble pas y avoir plus d'informations à leur sujet. Renée Carl mentionne un mime nommé Georges Wague mais la ressemblance des noms n'implique pas que ce soit la même personne.
Faut – il en conclure que Gaumont n'emploie aucun professionnel du spectacle avant 1907? C'est peu probable : Alice Guy – Blaché, on l'a vu, fait elle – même allusion à des acrobates : les O'mers ont joué dans *La mariée du lac Saint – Fargeau* dont on ignore la date de production[133]. De plus, elle mentionne un chef de figuration, dont le rôle est de recruter des figurants dans l'univers du spectacle; Denizot est engagé lors de la mise en place du studio (1905). Richard Abel mentionne que Plick et Plock ont été des professionnels du spectacle. Ils ont joué dans *Le saut humidifié de M. Plick* tourné par Alice Guy – Blaché en 1900[134]. On peut donc dire que Gaumont a employé quelques professionnels du spectacle avant 1907 mais on ignore si cela était exceptionnel ou non. Ces professionnels étaient divers comme ceux de Méliès : des clowns, des acteurs de vaudeville ou encore des mimes. Ainsi, il reste plus de traces des acteurs de Gaumont que de ceux de Méliès car ils ont écrit de nombreux articles. En revanche, il reste difficile d'identifier les visages à l'écran, même en connaissant les noms des acteurs.

En ce qui concerne Pathé, l'analyse de ses acteurs est encore plus ardue car aucune liste n'a été établie et Pathé mentionne peu de noms dans ses mémoires. Il ne reste aucun nom des acteurs initiaux. Dans ses mémoires, Pathé ne parle que de cinq ou six figurants qui auraient joué dans *Histoire d'un*

[130]Liste des collaborateurs de Gaumont, fonds Gaumont, B50 LG 363, BIFI.
[131]Renée Carl, *Pour Vous,* 15 juin 1938, fonds Gaumont, B53 LG397, BIFI.
[132]Article non identifié de 1911, fonds Gaumont, B53 LG 402 – 403, BIFI.
[133]Texte d'Alice Guy – Blaché pour une histoire de la maison Gaumont dont une copie a été envoyée à Louis Gaumont. Fonds Gaumont, B53 LG374, BIFI.
[134]R. Abel, *Op. Cit.*

(cc) BY-NC-ND

crime mais il ne précise rien de plus : cela semble très ponctuel. Le plus ancien collaborateur nommé est André Deed, acrobate et fantaisiste, qui entre au service de la maison en avril ou mai 1906, selon les mémoires de Pathé[135]. Selon Abel, les acteurs viennent également du music-hall ou du cirque : à son arrivée, Zecca engage des artistes pour filmer leurs meilleurs gags. Ceux – ci acceptent car cela leur fait de la publicité. Les O'mers sont également engagés par Pathé, ainsi que le clown Antonio. Mais le plus intéressant est que Zecca, fils du régisseur de L'Ambigu, a certainement recruté des acteurs dans ce lieu. Par ailleurs, les danseuses de l'Opéra jouent dans le tableau d'apothéose *d'Ali baba et les quarante voleurs* de Zecca en 1902. De célèbres artistes de l'époque jouent aussi : Dranem dans les sketchs intitulés *Ma Tante* en 1902 et Galipaux, dont Méliès mentionne les célèbres monologues à l'Opéra, dans *Le premier cigare d'un collégien*[136]. Les célébrités qui vinrent lors du déclin de la carrière de Méliès sont plus connues : Rigadin, Henri Etiévant, Mistinguett[137]. Mais il n'y a pas de lien de cause à effet entre l'arrivée d'acteurs célèbres et la fin de la carrière de Méliès. Comme nous le verrons plus loin, il s'agit d'une étape pour le cinématographe que n'a pas franchie Méliès. Quoi qu'il en soit, on remarque que, comme Méliès puis Gaumont, les professionnels du spectacle sont de catégories variées. Mais on ignore quand la pratique de les engager s'est établie définitivement. Il serait logique que ce soit avec la venue de Zecca et la mise en place d'une production stable et propre à Pathé qui en avait besoin pour imiter Méliès. L'identification de ces acteurs reste un problème comme chez Gaumont.

Parmi les acteurs de Méliès puis de Pathé et Gaumont, il faut mettre à part ceux que l'on nommerait les cascadeurs aujourd'hui. Les cascadeurs n'existent pas chez Méliès : ce sont des acrobates. Nous avons mentionné le témoignage d'André Méliès[138]: l'acteur Vignès joue les rôles dangereux de casse – cou par exemple. De manière générale, tous les acteurs ont parfois à effectuer des acrobaties. Quand cela est trop dangereux, Méliès peut les exécuter lui – même. Dans *Le diable au couvent*, il saute de la chaire à plusieurs reprises pour échapper à ses assaillants. Il n'est pas rare que les acteurs se blessent : Méliès en personne fait une chute lors du tournage de *Barbe – Bleue*[139]. Ce sont des acrobates qui réalisent les pirouettes tournées. Ainsi, les nombreux partisans du diable ou de Méphistophélès, les diverses apparitions, ont de nombreuses acrobaties à réaliser telles que roulades, sauts, chutes et autres figures. Dans *Cendrillon*, des acrobates jouent les horloges dont rêve l'héroïne. Dans *Le voyage dans la lune*, les sélénites sont d'ailleurs des acrobates des Folies – Bergères qui tentent de se saisir des explorateurs; la fuite de ces derniers occasionne une série d'acrobaties. Un dernier exemple est particulièrement frappant; il s'agit du *Cake – Walk infernal* qui se résume à une suite de figures acrobatiques et de danses[140].
Chez Gaumont et Pathé, les cascades sont également exécutées par tous les acteurs et quelquefois par des acrobates. En 1904, les Omer's exécutent des acrobaties dans *Cambrioleurs modernes* de Pathé. Le scénario a d'ailleurs été repris dans le film du même nom tourné en 1907 chez Pathé également. Ce sont cette fois Les Price, d'après le catalogue Pathé[141], qui exécutent les acrobaties des voleurs à l'assaut d'une maison. Le scénario est simple : des cambrioleurs

[135]C. Pathé, *Op. Cit.* Mitry avance plutôt la date de 1904.
[136]Georges Méliès, « Les vues cinématographiques », A. Gaudreault, *Op. Cit.*
[137]Laurent Le Forestier ou Isabelle Aimone les citent dans leurs ouvrages respectifs.
[138]Voir supra, p.39.
[139]M. Malthête – Méliès, *Ibidem.*
[140]Voir image 8 en annexe 1.

(cc) BY-NC-ND

pénètrent dans une villa et se font surprendre par les gendarmes. Une longue planche, qui permet de rentrer dans la maison, est le centre des acrobaties : les voleurs et les gendarmes y grimpent et glissent. Par ailleurs, les tournages en extérieur, que Méliès ne pratique pas, rendent encore certaines scènes plus dangereuses. Renée Carl évoque un film dans lequel elle tourne au milieu des taureaux[142]. Elle évoque aussi Gilbert Dalleu qui s'est blessé sur un tournage et qu'on amputa successivement jusqu'aux bras[143]. Un tel accident interrompt une carrière : Dalleu est ainsi mort dans la misère. Mais il y a aussi des acteurs qui refusent de se faire doubler tels que Berthe Dagmar qui n'hésite pas à tourner avec les bêtes les plus féroces. Jeanne Marie – Laurent évoque à son tour des scènes périlleuses. Elle a notamment joué dans un film où une enfant a dû sauter du haut d'un phare durant une tempête (elle ne donne pas le nom du film)[144]. Naturellement, il n'y avait ni longe ni filet. Quand de véritables cascadeurs – Renée Carl emploie ce terme – sont engagés, ils sont mal payés. De plus, ils n'acquièrent aucune gloire et restent méconnus. De ce fait, ils restent rares. Ce sont pourtant, selon Jeanne Marie – Laurent, de « précieux collaborateurs du cinéma »[145].

Un autre aspect de l'emploi de professionnels du spectacle, par Méliès puis ses concurrents, est le mode de recrutement de ceux – ci. A nouveau, Pathé et Gaumont se démarquent des usages de Méliès. Les brasseries s'ajoutent très vite aux cafés – concerts, aux music – hall et aux cabarets dans lesquels Méliès recrute ses acteurs. De plus, les critères d'engagement sont parfois différents. Mais il faut commencer par un point commun entre les trois concurrents : les acteurs de théâtre refusent longtemps de jouer pour le cinématographe car cela les déshonorerait. Alice Guy – Blaché témoigne de la difficulté à trouver des acteurs : Grâce au directeur du casino de Monte – Carlo, un contrat a été signé avec Caruso mais celui – ci se désiste au dernier moment[146]. Léonce Perret, acteur puis opérateur chez Gaumont, est un exemple des réticences des acteurs envers le cinématographe. Il découvre le cinématographe lors du retour d'une tournée à Saint – Pétersbourg en 1908 et écrit :

> « A cette époque, les gens de théâtre nourrissaient pour ceux du cinéma le plus formidable mépris […] Pour moi, j'imaginais naïvement que les films où l'on me demandait de jouer ne verraient jamais le jour en France »[147].

Les acteurs de théâtre acceptent donc très tardivement de jouer et ce uniquement en échange de l'anonymat. Renée Carl, dans un article de *Pour vous*[148], raconte les débuts de Léonce Perret : selon elle, il remplaça au pied levé l'acteur de la Comédie Française qui jouait Alexandre, dans le film éponyme, et qui refusait de se soumettre au metteur en scène.
On ne sait pas quand le changement d'avis des acteurs de théâtre s'est opéré exactement; comme pour tout ce qui concerne les acteurs, il est progressif et il reste peu de témoignages datés. C'est la création de la société Le Film d'Art en

[141]Notices de film, reprenant les commentaires du catalogue original Pathé, disponibles sur le site internet des archives Pathé et Gaumont dans l'onglet « rechercher et voir ».
[142]Renée Carl, *Pour Vous,* 6 juillet 1938, fonds Gaumont, B53 LG 397, BIFI.
[143]Renée Carl, *Pour Vous,* 29 juin 1938, fonds Gaumont, B53 LG 397, BIFI.
[144]Notes écrites par Jeanne Marie – Laurent, fonds Gaumont, B53 LG 402 – 103, BIFI.
[145]*Idem.*
[146]Lettre du 17 mars 1953 adressée à Louis Gaumont, fonds Gaumont, B50 LG363, BIFI.
[147]Francis Ambrière, « A l'aube du cinéma : Léonce Perret », *L'Image,* 19 août 1932, cité dans Bernard Bastide et Jean A. Gili,*dir., Léonce Perret,* Paris, AFRHC et Cinetica di Bologna/Il cinema ritrovato, 2003, p.12.
[148] *Pour Vous,* 22 juin 1938, fonds Gaumont, B53 LG397, BIFI.

(cc) BY-NC-ND

1908 qui est généralement avancée comme le début de la collaboration entre les acteurs de théâtre et le cinématographe[149]. Méliès remarque dans son manuscrit pour le *Livre international des grands hommes,* ce changement : « Bref, à la fin, Méliès était accablé de demandes et ne pouvait plus satisfaire tout le monde »[150]. Il écrit en outre à Merrit Crawford que deux ans après *Le voyage dans la lune,* donc en 1904, de nombreux acteurs venaient le trouver pour être engagés[151]. Quoi qu'il en soit, ce sont les relations avec le monde du spectacle qui permettent dans un premier temps d'engager des figurants : on l'a vu, Gaumont avait ses relations avec le casino de Monte – Carlo.

Or, Méliès connait les spectacles parisiens. Il recrute notamment aux Folies – Bergères et au Châtelet, ainsi que dans d'autres music – hall. Dans les *Vues cinématographiques*, Méliès commente la formation de son équipe permanente:

> « 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 […] »[152]

Il a donc sélectionné, au fur et à mesure de ses engagements, une partie des acteurs qui forment la troupe avec les anciens des premières années. D'autres rejoignent la troupe lorsque Méliès les rencontre. Ainsi, l'artiste Bleuette Bernon travaille au cabaret L'Enfer lorsque Méliès la voit[153]. En 1899, elle continue sa carrière à l'Eldorado mais participe à *Cendrillon* la même année dans le rôle de la marraine. Méliès se déplace lui – même, dans les premiers temps, afin de recruter des danseurs ou acrobates. Très rapidement, la rumeur fait que les acteurs potentiels viennent directement le voir au théâtre, dans son bureau. La figuration se recrute aux mêmes endroits. Mais il délègue rapidement le soin de faire les démarches à ses proches, selon le rapport de la Commission de recherche historique[154]. L'engagement se fait pour le lendemain. C'est toujours *Cendrillon* qui constitue un tournant car Méliès décide d'engager un chef de figuration, dont le nom est perdu, avec pour tâche de fournir les figurants devenus trop nombreux. Lors du tournage de *Jeanne d'Arc* en 1900, il engage Jeanne Calvière qui est écuyère au Cirque d'Hiver et vient du Trianon Lyrique. Méliès note dans un article qu'elle reste dans sa troupe durant 19 ans[155].

En ce qui concerne Pathé et Gaumont, le recrutement s'effectue aux mêmes endroits : Alice Guy – Blaché dit qu'ils recrutaient notamment au Châtelet[156]. Il est vrai que Le Châtelet et les Folies – Bergères ont projeté certains films : il est donc normal qu'ils fussent aussi des fournisseurs de figurants. De plus, les concurrents de Méliès gardent un peu de hasard dans leur recrutement. Beaucoup d'acteurs sont engagés au pied levé comme chez Méliès : on a déjà décrit l'arrivée de Léonce Perret chez Gaumont, telle que s'en souvient Renée Carl[157]. Quant à Pathé, bien qu'il écrive dans ses mémoires[158] « Mon industrie emploie des mécaniciens et des artistes, des journaliers, hommes et femmes,

[149] I. Aimone, R. Abel ou encore Deslandes et Richard en parlent.
[150] Autobiographie, fonds Méliès, B2 M14, BIFI.
[151] *Two years after my office was, every night, full of theatrical people coming for asking to be engaged.* B4 M48, BIFI.
[152] Georges Méliès, « Les Vues cinématographiques » dans *Annuaire général de la photographie,* Paris, Plon, 1907. Repris dans André Gaudreault, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe,* Paris, CNRS Éditions, 2008, p.210.
[153] M. Malthête – Méliès, *Op. Cit.*
[154] Rapport de la Commision historique de recherche, fonds Méliès, B5 M61, BIFI.
[155] Article non identifié, à propos de *Jeanne d'Arc,* fonds Méliès, B2 M17, BIFI.
[156] Lettre du 17 mars 1953, adressée à Louis Gaumont, fonds Gaumont, B50 LG363, BIFI.
[157] Renée Carl, *Pour Vous,* 22 juin 1938, fonds Gaumont, B53 LG 397, BIFI.
[158] Charles Pathé, *Souvenirs et conseils d'un parvenu, 2e éd.,* Paris, L'Harmattan, 2006, p.85.

(cc) BY-NC-ND

sans profession exacte […] », il suit le mouvement et engage des professionnels. Il utilise aussi les services de chefs de figuration qui sont entre autres Lucien Nonguet puis Georges Hatot dès 1905.
Beaucoup d'acteurs des deux maisons sont engagés sur recommandations d'un proche. Renée Carl a un ami qui travaille chez Gaumont à l'enregistrement de disques pour phonographe. Toutefois, un autre lieu de recrutement s'instaure que Méliès semble ignorer : il ne fait jamais allusion aux brasseries. Isabelle Aimone cite notamment celles du boulevard Voltaire et du boulevard de Strasbourg qui sont les plus connues. Yvonne Arnold décrit la manière dont le recrutement s'effectue[159] :

« C'est aux concessionnaires de telle ou telle entreprise de films que l'on a exclusivement affaire […]Les deux concessionnaires associés de l'entreprise pour laquelle j'ai joué, sont d' anciens chefs machinistes de l'Ambigu, qui ont dû autrefois être porteurs au Halles et qui en ont bien l'allure. […] Ils font l'embauchage – c'est le mot qui convient – dans un café lointain du boulevard Voltaire où ils tiennent chaque soir leurs assises. On va vers eux, et ils vous tutoient aussitôt. Heureusement que la pratique du théâtre vous a habitué à ces familiarités brutales. On sourit, on attend durant que l'impressario vous détaille comme une bête de foire. Puis subitement, il prend un bock et une décision : « Ta gueule me va. Tu peux poser la petite femme pour laquelle on se bat et on se tue ».

Ce témoignage sans concessions apporte plusieurs informations. Tout d'abord, la maison de production n'est pas citée. Mais la référence à l'Ambigu pourrait suggérer qu'il s'agit de Pathé – frères. De plus, Yvonne Arnold se retrouve face à des concessionnaires : peut – être s'agit – il de personnes spécialement chargées de trouver des acteurs, des chefs de figuration en quelque sorte. On remarque également le traitement réservé à l'artiste qui est tutoyé et jugé. Cette méthode de recrutement, employée tôt étant donné la date de l'article, rabaisse l'acteur. On comprend ainsi pourquoi il semblait infâmant à beaucoup d'entre eux de tourner pour le cinématographe : le lieu et la manière de l'embauchage n'ont pas aidé à changer la vision du cinématographe. Enfin, ce sont les artistes à la recherche de contrats qui viennent aux représentants de la maison de cinématographe : l'utilisation de professionnels du spectacle s'est donc répandue et connaît un succès. Méliès lui – même reconnaît que les acteurs viennent le voir dans son bureau au théâtre pour engagement et qu'il est débordé. Très rapidement, la situation s'est donc inversée : ce n'est plus Méliès ou un proche qui demandent des figurants dans les théâtres, les cafés – concerts par exemple, mais ce sont les artistes qui viennent d'eux – mêmes. La rumeur a circulé que l'on pouvait gagner beaucoup en jouant pour le cinématographe, ainsi que le souligne Méliès. Ce point sera abordé plus loin avec les salaires des artistes.
La question qui se pose pour l'instant est de savoir si Méliès cherchait ses figurants dans les brasseries. En effet, il engage un chef de figuration dès *Cendrillon* et au moins jusqu'à *Jeanne d'Arc* (1900) où pendant le tournage un incident lui fait perdre confiance en celui – ci. En relatant cet incident, il montre l'importance du chef de figuration[160] :

[159]Yvonne Arnold, *Ciné – Journal,* 18 février 1909, repris dans Isabelle Aimone, *Ibidem.*
[160]Georges Méliès, article dont l'origine et la date sont inconnues car il a été découpé et placé dans le fonds Méliès tel quel, B2 M17, BIFI.

(cc) BY-NC-ND

> « [...] j'agissais malhonnêtement en traitant *directement avec* une artiste *qu'il m'avait amenée*[...][161] ».

On ne sait pas s'il a quand même continué cette pratique. Toujours est – il que cet intermédiaire a bien pu se rendre dans un café pour trouver ses artistes. Aucun document n'étaye ou n'infirme cette hypothèse. Toutefois, les nombreuses mentions d'artistes rencontrant directement Méliès au théâtre Robert Houdin font penser que cet usage est plus répandu à Montreuil que le recrutement dans les brasseries.
D'autres différences distinguent Méliès de Pathé et Gaumont. D'autres critères d'engagement des acteurs sont exigés par Pathé et Gaumont. Renée Carl[162] affirme que les yeux clairs étaient très mal vus, dans la maison Gaumont, car ils semblaient sans expression![163] Plus généralement, les acteurs sont recrutés en fonction des costumes qu'ils peuvent fournir selon Isabelle Aimone. Seuls les costumes d'époque sont à la charge de la maison de production[164]. Henri Fescourt en témoigne pour la maison Gaumont[165]. Méliès fait exception à cette règle car il a ses propres magasins de costumes. En réalité, c'est lors de l'extension du studio en 1902 que des annexes sont rajoutées. Avant cela, les costumes étaient loués. Le rapport de la Commission de recherche historique mentionne le témoignage suivant :

> « C'était nous. On les louait. Et puis après, on a acheté un stock, à un marchand de costumes de théâtre, il s'appelait Lebel, c'était un costumier »[166].

Selon André Méliès[167], un costumier fut même engagé à Montreuil. Noverre décrit en plus l'ensemble des magasins qui occupent deux étagent sur trois dans un grand bâtiment[168].

L'organisation des troupes

L'organisation des troupes montrent combien Pathé et Gaumont s'éloignent encore une fois du modèle Méliès. Contrairement à ce dernier, ils ont plusieurs troupes. De plus, ils engagent des metteurs en scène pour les diriger et des opérateurs sous leurs ordres, alors que Méliès reste le seul metteur en scène à Montreuil. Il est vrai que vers 1908, l'acteur Manuel se voit confier la direction du deuxième studio[169]. Mais il ferme en 1909 : il s'agit donc d'une exception et on peut considérer Méliès comme le seul metteur en scène à Montreuil. En outre, Pathé et Gaumont forment des vedettes.
Chez Méliès, l'organisation de la troupe est complexe. Il faut différencier la troupe des acteurs permanents et la figuration nombreuse qui se rajoute lors de certains films. Ceci montre la diversité des situations des acteurs employés par Méliès. Trois catégories se côtoient : ceux qui sont des proches de Méliès, les

[161]C'est l'auteur qui souligne.
[162]*Pour vous*, 29 juin 1938, fonds Gaumont, B53 LG397, BIFI.
[163]Renée Carl, *Pour Vous,* 29 juin 1938, fonds Gaumont, B53 LG 397, BIFI.
[164]I. Aimone, *Ibidem.*
[165]Henri Fescourt, « La maison Gaumont » dans Phillipe d'Hugues et Dominique Muller, *dir., Gaumont : 90 ans de cinéma,* Paris, Ramsay/LAa Cinémathèque Française, 1986, p.39.
[166]Rapport de la Commission de recherche historique, fonds Méliès, B5 M61, BIFI.
[167]Mémoires d'André Méliès, bulletin *Les Amis de Georges Méliès,* numéro 17, 2ème semestre 1990, p. 17.
[168]Maurice Noverre, plusieurs articles dans *Le Nouvel Art cinématographique,* dont des extraits se trouvent répartis dans le fonds Méliès à la BIFI. Ici, l'extrait se trouve sous la côte B2 M15.
[169]*Essai de reconstitution du catalogue français de la Star – Film* suivi d'une *analyse catalographique des films de Georges Méliès recensés en France,* Service des Archives Françaises,1981, p.9.

(cc) BY-NC-ND

permanents et les figurants qui ne viennent qu'occasionnellement. Paul Gilson rend compte de ce mélange[170] :

> « [...]sa troupe? Les voisins, ses aides, les excentriques en baudruche, les patineurs à roulettes, Little Tich, les acrobates de Folies – Bergères, les Ping – Pong Girls, le quadrille du Moulin – Rouge, les ombres portées de la Loïe Fuller, Fragson, Mamzelle Zizi Papillon, les vrais de vrai du café – concert ».

Deux principes complexifient encore la situation des acteurs. Tout d'abord, il ne faut pas croire que les figurants occasionnels servent aux rôles secondaires car ceux – ci peuvent aussi être tenus par d'autres. Ainsi, Carmelli du théâtre Robert Houdin joue le prince dans *Cendrillon* et Jehanne d'Alcy interprète la mère du prince. Il n'y a donc pas de séparation nette entre acteurs/figurants et rôles principaux/rôles secondaires. Il est vrai que tout acteur est aussi figurant car le cinématographe n'étant pas sonore, on ne peut les distinguer par la parole. De plus, les acteurs permanents ne le sont pas vraiment. En effet, il n'existe que très tardivement des acteurs dévolus et spécialisé dans le cinématographe. Ce n'est qu'en 1911 que *Le Fascinateur* mentionne les acteurs spécialisés dans le cinématographe : « N'oublions pas qu'il s'est formé des artistes à part pour le cinématographe : profession nouvelle et difficile si l'on en croit les gens du métier »[171]. *Le Cinéma et l'Écho du cinéma réunis* ajoute en 1913 que les acteurs dévolus au cinématographe sont devenus majoritaires[172]. Quoi qu'il en soit, Bleuette Bernon travaille à L'Eldorado en même temps qu'elle tourne pour Méliès. Pour beaucoup, et ce dans toutes les maisons de production, le cinématographe permet de compléter leurs revenus.
Isabelle Aimone parle de semi – professionnalisation, dont une des causes est la mauvaise définition des métiers relatifs au cinématographe : nous l'avons déjà dit, les termes relatifs aux métiers sont multiples et les rôles de chacun mettent longtemps à être clairement identifiés. Selon elle, les acteurs à temps plein ne se rencontrent qu'à partir de la sédentarisation du cinéma[173] et lorsque le genre de la série apparaît qui demande une régularité de l'interprétation[174]. Les « stars » apparaissent alors : Max Linder est désigné comme la première vedette. Toutefois, il y a quelques exceptions. Suivant l'idée de Madeleine Malthête – Méliès, on pourrait affirmer que Méliès a formé les premières stars. Il a en effet des vedettes féminines qui, bien qu'anonymes, apparaissent régulièrement dans les films. Le cas de Jehanne d'Alcy est hors du commun. Elle devient la première actrice dévolue entièrement au cinématographe. Elle quitte le théâtre en 1896 avec l'intention de se consacrer au cinématographe. Elle devient la vedette des films de Méliès jusqu'à ce que son physique ne le lui permette plus. Il est vrai qu'elle fut déjà la vedette au théâtre. Mais rien ne permet de supposer que les spectateurs lui ont conféré ce titre. On ne sait, en effet, presque rien des réactions de ceux – ci : l'ont – ils reconnue dans chaque film qu'elle a tourné? Peut – être le public du théâtre Robert Houdin, à qui Méliès projetait des films durant la séance, a – t – il reconnu l'ancienne figure de proue des spectacles? Quoi qu'il en soit, elle participe à de nombreux films de Méliès, parmi lesquels, *Après le bal* (1897) ou encore *La lune à un mètre* (1898). Elle fait une apparition dans *Barbe – bleue* de 1901 et une passage bref dans *Le*

[170]Paul Gilson, « Georges Méliès, inventeur », *La revue du cinéma,* 1e série, numéro 4, 15 octobre 1929, p.4 à 20.
[171]*Le Fascinateur,* Numéro 106, 1er octobre 1911. Fonds Méliès, B2 M24-25, BIFI.
[172]*Le Cinéma et l'Écho du Cinéma réunis,* numéro 95, 19 janvier 1913.
[173]Le 15 octobre 1906, l'Omnia – Pathé, salle sédentaire de cinéma, ouvre ses portes. Il s'agit du début du mouvement de spécialisation des acteurs dans le cinématographe.
[174]La série *Boireau* interprétée par André Deed entre 1906 et 1908 semble être la première.

(cc) BY-NC-ND

Voyage à travers l'impossible. Les vedettes qui lui succèdent à Montreuil, continuent en revanche dans leurs métiers en parallèle. Bleuette Bernon joue la marraine dans *Cendrillon*. Puis vient Jeanne Granier.

Pathé et Gaumont ont des troupes organisées différemment. Avec la diversification des metteurs en scène, chacun de ces derniers constitue son équipe. Ainsi chaque artiste tourne avec son metteur en scène attitré. Jeanne Marie – Laurent écrit qu'elle tourne sous la direction de Feuillade[175]. Jacques Richard[176] établit la liste des acteurs jouant sous la direction de Léonce Perret : Laurent Morlas, Louis Leubat, André Luguet, Paul Manson, Armand Dutertre sont les piliers. Enfin, la troupe de Bosetti comprend entre autres, Boubon, Polos, Gaston Modot et Bataille. Mais les troupes restent mouvantes. En effet, chez Gaumont, les acteurs peuvent passer d'un metteur en scène à l'autre : Jeanne Marie – Laurent joue également avec Léonce Perret pour un film dont elle ne mentionne pas le nom. Jacques Richard mentionne aussi les noms des acteurs de Feuillade dont bénéficie Perret : Eugène Bréon ou Alice Tissot par exemple. Cette mobilité des acteurs d'une troupe à l'autre est impossible chez Pathé qui a plusieurs studios dispersés.
Mais tout comme chez Méliès, tous ces acteurs restent des artistes du spectacle. Ils sont employés par ailleurs dans des théâtres, des music – hall ou des cafés – concerts : ils ne sont pas spécialisés dans le cinématographe. Néanmoins quelques vedettes apparaissent aussi dans la production de Pathé et Gaumont. Cela montre les débuts de la spécialisation de ces quelques acteurs. Entre 1906 et 1908, trois séries sont créées et ont formé des vedettes[177]. D'abord le personnage de Boireau a mis en valeur son interprète André Deed. Puis, la série des *Max* est interprétée par Max Linder. Enfin, Rigadin est joué par Prince Charles Petit Demanger. Isabelle Aimone rappelle cependant que souvent, le nom du personnage est plus connu que celui de son interprète : ainsi, le public connaît Fantômas et Nick Carter mais non René Navarre et André Liebel qui les interprètent respectivement. Seul ceux qui incarnent vraiment leurs personnages réussissent à dépasser celui – ci. Selon Isabelle Aimone, Max Linder est le premier. Du côté de chez Gaumont, Léonce Perret devient également célèbre grâce à la série des *Léonce* de janvier 1913. La série *Bébé* rencontre aussi un vif succès : l'interprète continue sa carrière sous le nom de René Dary. Au final, on remarque que les vedettes de Pathé et Gaumont sont beaucoup plus tardives que celles de Méliès. Mais, de ce fait, la réaction du public est connue alors qu'on ne mesure pas l'impact des stars de Méliès. En effet, leurs noms ne constituent pas le titre des films et elles ne jouent pas dans des séries et changent donc de rôle. Tout cela rend l'identification par le public malaisée.

Outre les acteurs, les différences entre Méliès, Pathé et Gaumont se situe également au niveau des metteurs en scène et des opérateurs de leurs troupes. Très rapidemment, Pathé et Gaumont multiplient les premiers. Zecca mis à part, Gaston Velle, Segundo de Chomon, Lépine, Capellani travaillent chez Pathé – frères[178]. Quant à Gaumont, on a déjà mentionné Feuillade et Perret, auxquels il faut ajouter, entre autres, Fescourt ou Jasset[179]. Manuel ne leur ressemble pas

[175]Mémoires de Jeanne Marie – Laurent, fonds Gaumont, B53 LG 402 – 403, BIFI.
[176]Jacques Richard, « Quelques acteurs fidèles », dans Bernard Bastide et Jean Gili, *Ibidem,* p.123.
[177]R. Abel, *Op. Cit.*
[178]Leurs travaux sont étudiés particulièrement par R. Abel ou L. Le Forestier.
[179]Le fonds Gaumont contient des documents sur les collaborateurs de Gaumont. Les metteurs en scène sont sous la côte B50 LG 363.

(cc) BY-NC-ND

car les films tournés par ses soins à Montreuil sont mauvais. Bien au contraire, ses pairs dévelopent des genres et des styles de qualité, qui leur sont propre.
Les opérateurs constituent la dernière partie des troupes des maisons cinématographiques. Ils ont déjà été mentionnés pour Méliès et font partie des premiers à constituer son équipe dès les débuts de son activité. Il n'en va pas de même chez Pathé et Gaumont. En effet, la diversité des troupes et des metteurs en scène impose à ceux – ci d'avoir leurs propres opérateurs. Ces derniers leur obéissent. Renée Carl mentionne Albert qui tourne la manivelle sous les ordres de Feuillade chez Gaumont[180]. Léonce – Henri Burel est le chef – opérateur de Léonce Perret : il a plusieurs opérateurs sous ses ordres dont Georges Specht.[181] Pathé embauche également de nombreux opérateurs. Lagrand fait partie des premiers recrutés. Pierre Trimbach[182], bien qu'il travaille dès 1908 à la Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres, affiliée aux Établissements Pathé mais n'en faisant pas partie, fait une description utile de la personne de l'opérateur. Il insiste sur l'attachement au metteur en scène et à l'équipe. Il tourne avec Marsan dont l'équipe se constitue de Trimbach et de quatre autres opérateurs. Il faut noter aussi la présence d'opérateurs – voyageurs chez Pathé qui sont chargés des vues tournées à l'étranger, surtout les actualités. Laurent Le Forestier nomme, par exemple, Raveron et Mariani[183].

La formation des membres des troupes

La formation des opérateurs et des acteurs est essentielle. Méliès est un précurseur car il est le premier à avoir formé des professionnels du spectacle au cinématographe. En ce qui concerne les opérateurs, il a l'avantage, par rapport aux frères Lumière, de les former à des genres complexes de films, tels les vues à transformation et les féeries. Ses opérateurs sont donc particulièrement performants dans l'utilisation de l'appareil cinématographique. Le manque d'informations rend malaisée l'analyse comparée de la formation des membres des troupes de Méliès, Pathé et Gaumont. On ignore si les étapes sont les mêmes.

Les capacités et la formation des opérateurs sont essentielles pour la réalisation des vues. Ils sont les garants de la qualité d'un film. Méliès, Pathé et Gaumont y attachent une grande importance : leurs exigences reflètent les débats qui animent l'univers du cinématographe. La presse s'intéresse vivement au métier d'opérateur et soulève des débats. En 1906, *Phono – Ciné – Gazette* numéro 41 fait de la publicité pour le livre à paraître de Coissac, *Les projections : théorie et pratique* dont le nom ressemble à celui d'un manuel. De plus, Ducom publie *Le cinématographe scientifique et industriel,* sous forme d'article dans *Le Cinéma*[184] puis sous forme de livre. Méliès reçoit d'ailleurs un extrait de la 2e édition de 1924, envoyé par Maurice Noverre. L'auteur insiste sur la régularité des tours de manivelle qui évitent à l'image de se balancer de haut en bas. Bien plus, l'opérateur doit être assez habile pour jouer avec la vitesse de défilement de la

[180]Renée Carl, *Pour Vous*, 15 juin 1938, B53 LG 397, BIFI.
[181]Bernard Bastide, « Léonce Perret, maître des lumières et des ombres » dans Bernard Bastide et Jean A. Gili, *Op. Cit.,* p.11.
[182]Pierre Trimbach, *Le cinéma il y a 60 ans : Quand on tournait la manivelle ou les mémoires d'un opérateur de la Belle Époque,* Paris, Éditions CEFAG, 1970, p.18.
[183]Laurent La Forestier, *Aux sources de l'industrie du cinéma : le modèle Pathé (1905 – 1908),* Paris : L'Harmattan/AFRHC, 2007, p.72.
[184]Jacques Ducom, « Le cinématographe scientifique et industriel », *Le Cinéma,* numéro 19, 1912.

(cc) BY-NC-ND

pellicule et il doit savoir l'accélérer lors des scènes de bataille par exemple. Par ailleurs, l'opérateur ne se limite pas à la projection ou à l'enregistrement. Il doit prendre soin de son appareil et le nettoyer. Ducom poursuit avec des conseils sur les prises de vue en voyage et la position de la caméra. L'opérateur doit également régler l'appareil avant de prendre une vue : il aide le metteur en scène à placer les meubles du décor, il positionne l'appareil de façon à ce que les acteurs ne soient pas coupés à l'image.
Il ressort aussi des journaux que la profession réclame une école et un diplôme pour sanctionner les capacités des opérateurs, ce qui indispose les tenants de la liberté de travail qui pensent qu'un artiste ne peut avoir de diplôme. Quoi qu'il en soit, le métier d'opérateur revêt une grande importance aux yeux des maisons de cinématographie comme le montrent ces débats. Pierre Trimbach écrit dans ses mémoires à propos des opérateurs de ses débuts en 1908[185] :

> « Il faut comprendre que ces opérateurs n'avaient aucun intérêt à former des jeunes. C'était le métier en or et méconnu, et l'on commençait la série des grands films, ils étaient très demandés ».

Méliès s'inscrit dans cette préoccupation des capacités de l'opérateur. Il ne décerne certes pas de diplôme, mais il a modelé le regard de ses opérateurs sur le cinématographe en tant que spectacle. Il a formé ses opérateurs, non au cinématographe (les frères Lumière l'ayant devancé), mais aux nombreuses manœuvres visant à créer des effets spéciaux. C'est pourquoi, en 1907 dans *L'Annuaire général de la photographie*, il peut utiliser le terme de « profession » en ce qui concerne les activités de la production cinématographique. L'article *Les vues cinématographiques* de Méliès brosse un portrait de l'opérateur qui traduit un souci des compétences :

> « Il va sans dire que l'opérateur pour ce genre spécial [les vues complexes, à trucs] doit être exercé et très au courant d'une foule de petites ficelles du métier […] Une erreur d'un tour, l'oubli d'un numéro en comptant à haute voix tandis qu'il prend la vue, une seconde distraction fait tout manquer. Il faut un homme calme, attentif, réfléchi, capable de résister à tous les agacements et à l'énervement[186] ».

Et c'est Méliès qui confia certains secrets de son art à ses collaborateurs. Il leur enseigna ses découvertes. La base du métier était de savoir tourner la manivelle à la bonne cadence et régulièrement. Afin de garder le rythme, l'opérateur, comme tous ses collègues d'autres maisons, comptait à haute voix ou chantait une chanson approprié à la vitesse de défilement de la pellicule voulue.

> « En général, les images sont prises à une vitesse de 12, 16, 18 images à la seconde, suivant les cas, c'est – à – dire, suivant la vitesse qui anime l'objet à photographier.[...] S'il s'agit d'objets presque immobiles, une petite vitesse est suffisante. S'il s'agit, au contraire, d'objet, 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 immanquablement sur la photographie[...] Tout cela est une question de pratique ».[187]

[185]Pierre Trimbach, *Le cinéma il y a 60 ans : Quand on tournait la manivelle ou les mémoires d'un opérateur de la Belle – Époque,* Paris : Éditions CEFAG, 1970, p.18.
[186]« Les vues cinématographiques » , fonds Méliès, B7 M74, BIFI.
[187]C'est l'auteur qui souligne. Publié dans : André Gaudreault, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe,* [Paris], CNRS Éditions, 2008, p.197.

(cc) BY-NC-ND

Cette aptitude à la concentration et à la précision permettait d'effectuer plusieurs trucages reposant sur l'exécution de l'opérateur tel le fondu enchaîné. Le principe est de fermer l'obturateur petit à petit à partir d'un point donné sur la pellicule puis de remettre le film à cet endroit et d'ouvrir l'obturateur à nouveau : deux scènes se fondent en une transition douce pour l'œil. Cet exemple montre les difficultés de la prise de vue et donc le soin que devait porter Méliès à la formation de ses opérateurs. Michaut est l'un des plus brillants car il acquiert une grande maîtrise. Il peut effectuer un fondu manuellement, en comptant de 1 à 10 et en tournant la manivelle à l'envers, alors que d'autres opérateurs doivent remettre la bande visuellement à son point de départ en sortant la pellicule et en la rembobinant dans un laboratoire sombre[188]. Méliès est le premier à former des opérateurs aux trucages. Il n'y a pas de traces du travail des opérateurs et on ne sait pas quand Méliès tournait lui – même la manivelle. Il semble cependant avoir laissé les opérateurs effectuer des mouvements complexes car il dirigeait les acteurs et leur montrait parfois la scène à jouer. Dans ce cas, le réglage de l'appareil se faisait forcément par quelqu'un d'autre.

Pathé et Gaumont attachent tout autant d'importance au travail de l'opérateur que Méliès. Toutefois, de même qu'ils ne font pas eux – même leurs productions, ils ne semblent pas avoir formé d'opérateurs. On peut penser que Caussade et Berts ont formé les premiers opérateurs engagés par Pathé. On ignore, en revanche, qui les a formés eux. Chez Gaumont, il est certain qu'Alice Guy - Blaché a formé des opérateurs puisqu'elle était la première à tourner chez Gaumont. C'est le cas d'Anatole Thiberville mais aucun autre nom n'est mentionné. On ne sait pas non plus qui l'a formée elle. On en sait plus par la suite chez Pathé. En effet, la formation des opérateurs se fait à l'intérieur de la société. Selon Laurent Le Forestier, Pathé n'engage pas de professionnels mais des novices qui sont formés sur place. L'apprentissage se fait sur un appareil nommé la « Professionnelle Pathé »[189]. C'est l'opérateur Legrand qui se charge de cette tâche. Le détail de l'apprentissage n'est pas connu mais il serait logique de supposer qu'il est progressif. Pierre Trimbach, bien qu'étant entré tard dans la cinématographie et n'ayant travaillé que pour la Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres, décrit l'ordre d'apprentissage : « Je faisais mes débuts dans les fondus, je n'avais pas encore abordé les caches et les surimpressions ».[190] Son témoignage est d'autant plus intéressant qu'il a débuté en tant que tireur, c'est – à – dire développeur de pellicule, tout comme deux opérateurs de Méliès. Il y a donc tout lieu de penser que la formation d'un opérateur se fait par étapes dans les maisons de production cinématographique. Enfin, Trimbach mentionne un aspect particulier de la formation. Pour être reconnu opérateur, un candidat doit passer un examen, à partir de 1912, devant Pathé (rappelons que la SCAGL lui est affiliée), Zecca, Cappellani et Guichard.

Une des difficultés de l'analyse comparée vient du fait qu'il faut différencier les opérateurs des metteurs en scène. Dans un premier temps, l'opérateur est aussi le metteur en scène de son film : Zecca a tourné lui – même *Histoire d'un crime* d'après Pathé. Ce n'est que tardivement que les deux fonctions se dissocient. Chez Pathé, cela commence avec l'intensification de la production[191].

[188]M. Malthête – Méliès, *Ibidem.*
[189]L. Le Forestier, *Op. Cit.*
[190]P. Trimbach, *Op. Cit.* p.22.
[191]Laurent Le Forestier, notamment, analyse ce changement.

(cc) BY-NC-ND

L'opérateur n'a alors plus qu'un rôle technique : il tourne la manivelle uniquement. Le véritable problème est celui de la paternité du film: qui en est l'auteur? Cela rejoint la question, évoquée plus haut, de savoir si l'opérateur est un artiste. En effet, s'il se contente de tourner la manivelle, l'opérateur ne crée rien; il n'est donc pas un artiste et encore moins l'auteur du film. Aux studios de Montreuil, la situation est claire : Méliès est l'auteur de ses films car il en crée le scénario et décrit précisément les effets désirés à l'opérateur. Il écrit dans *Les vues cinématographiques* que le metteur en scène est généralement l'auteur de la pièce[192]. Quoi qu'il en soit, il s'agit de prendre en compte cette figure du metteur en scène dont les aptitudes sont très importantes. Le journal *Le cinéma*[193] comporte un article de Fouquet dont le titre est « Les metteurs en scène ». Il décrit le rôle et les capacités nécessaires à ce métier :

> « Le metteur en scène est la plupart du temps auteur du scénario.[...] il faut une grande connaissance de l'effet que peuvent produire les scènes cinématographiques pour arriver à créer un bon film. »

Le metteur en scène est celui qui dirige les acteurs et son travail est décrit comme difficile car il doit parvenir à la perfection parfois dès la première prise de vue. Il est moins renommé que les artistes mais ceux – ci lui doivent leur succès. Par ailleurs, le metteur en scène doit pouvoir adapter attitudes et costumes à l'époque historique demandée. Il doit donc avoir des connaissances en Histoire. Il doit aussi connaître les goûts du public, avoir du tact envers les artistes, éviter les accidents, avoir de la patience avec les enfants employés. L'actrice Jeanne Marie – Laurent se rappelle avoir été horrifiée de jouer en pleine rue, costumée en bretonne : c'est dans ces moments - là que le metteur en scène doit avoir du tact[194]. Il n'existe pas de formation à la mise en scène et les parcours des metteur en scène des maisons de productions cinématographiques sont très divers. Léonce Perret est d'abord acteur chez Gaumont. Souvent, les metteurs en scène sont d'abord des assistants comme Feuillade et Jasset qui travaillaient pour Alice Guy – Blaché. On peut donc croire que la formation se fait par observation. Et que dire de Méliès lui – même dont le parcours est si atypique? Gaston Velle est engagé chez Pathé car il a la même formation en prestidigitation que Méliès. Les capacités des metteurs en scène sont donc très variables : cela leur confère un style propre. Il n'y a pas de formation prévue : elle est aléatoire, selon le parcours de chacun.

La formation des acteurs est beaucoup plus connue et d'ailleurs Méliès détaille souvent les qualités attendue chez un acteur. Il insiste en particulier sur les difficultés rencontrées par les professionnels du spectacle pour jouer correctement devant le cinématographe. A nouveau, la presse se fait l'écho de ces questions. Ducom décrit très brièvement le type de l'acteur dans son ouvrage[195]. Il s'agit de « l'acteur vif, libre d'allure, à l'oeil malin ». Le journal *Le Cinéma* décrypte plus clairement la figure de l'acteur, sous la plume d'E. – L. Fouquet[196] :

« On voulut faire appel à des artistes de valeur pour représenter les personnages des scènes animées.

[192]Georges Méliès, « Les vues cinématographiques », dans A. Gaudreault, *Op. Cit.,* p.219.
[193]Fouquet, « Les metteurs en scène », *Le Cinéma,* numéro 3, 15 mars 1912.
[194]Mémoires de Jeanne Marie – Laurent, fonds Gaumont, B53 LG 402 – 403, BIFI.
[195]Ducom, *Le cinématographe scientifique et industriel,* dont un extrait de la deuxième édition de 1912 est envoyé par Noverre à Méliès. Fonds Méliès, B2 M16, BIFI.
[196]Les artistes de cinéma », *Le Cinéma,* numéro 1, 1er mars 1912.

(cc) BY-NC-ND

> Ceux auxquels on s'adressa, refusèrent avec dédain les rôles qui leur étaient proposés. […] il [l'artiste] ne pouvait plus compter sur un grand nombre des effets de son rôle, ni sur des succès personnels[...]. L'action sur les spectateurs [au théâtre] était due principalement à la puissance ou à l'agrément de la voix et à la justesse de la diction. […] Seul des figurants et quelques artistes de café – concert restés dans l'ombre […] consentirent à poser devant le cinématographe ».

Fouquet témoigne donc aussi de la nécessité pour l'acteur du cinématographe de changer ses habitudes de jeu. Il ajoute que les scènes créées du temps des artistes de café – concert étaient « d'ailleurs de conception simple et d'exécution facile ». Cela est loin d'être vrai en ce qui concerne les films de Méliès, comme on l'a vu plus haut. Fouquet compare implicitement ces films à ceux joués par des acteurs de théâtre et produits par des sociétés telles que *Le Film d'Art* ou la *S.C.A.G.L.* Mais les films de Méliès n'ont rien à leur envier, en ce qui concerne la difficulté d'exécution. Fouquet continue par une analyse intéressante des qualités nécessaires aux acteurs :

> « La justesse absolue du geste, l'à – propos et la variété des attitudes, l'expression juste des sentiments, sans l'aide d'un texte appris d'avance, et la conception rapide des paroles en situation qui, ne devant pas être entendues du public, donnent cependant aux scènes représentées l'apparence parfaite de la réalité.
>
> Il faut par la seule mimique arriver à exprimer toute la gamme des sentiments, plus variée cent fois que dans les oeuvres dramatiques ».

Tout comme Méliès, il insiste sur la netteté des gestes. Il mentionne aussi l'importance de la parole même si elle n'est pas entendue. L'auteur s'attache plus à l'illusion de la réalité que Méliès. C'est dans cet objectif qu'il porte aux nues, par comparaison implicite, les films interprétés par des acteurs de théâtre. Encore une fois, Fouquet publie un article dans le numéro 95 du journal[197]. Il rappelle la différence de jeu par rapport au théâtre et approuve le fait que grâce aux contraintes du cinématographe, l'acteur doive avoir l'âge de son rôle.

Méliès fait des remarques similaires. Le plus connu de ses textes à propos des acteurs se trouve dans *Les vues cinématographiques* :

> « 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 [...]Cela vient de ce que la mimique cinématographique exige tout 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 de gestes, mais des gestes très nets et très clairs. Des jeux de physionomie parfaits, des attitudes très justes sont indispensables »[198].

[197]Le journal porte alors le nom de *Le Cinéma et L'Écho du cinéma réunis.* 19 décembre 1913.
[198]Publié dans André Gaudreault, *Op. Cit.* p.208-209

(cc) BY-NC-ND

Méliès met en lumière les exigences nouvelles du cinématographe qui, en tant que spectacle muet, demande des dispositions spéciales de l'acteur. De plus, il s'agit d'un spectacle indirect c'est – à – dire que les acteurs et les spectateurs ne sont pas en contact : cela explique peut – être pourquoi des mimes se révèlent eux aussi incapables de jouer pour le cinématographe. En outre, le spectateur est limité au point de vue de la caméra : il ne peut pas regarder un endroit de la scène de son choix. C'est pourquoi, il ne peut observer plusieurs actions en même temps. Méliès montre le problème que cela pose dans le jeu des acteurs :

> « […] Il faut faire la plus grande attention pour détacher 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 la nécessité pour les acteurs d'être attentifs et de ne jouer qu'à tour de rôle, au moment précis où leur concours devient nécessaire[199] ».

Ainsi, au cinématographe, les codes de la scène sont bouleversés. Il exige une discipline qui ne permet pas de se mettre en valeur comme au théâtre. Il est impossible d'essayer de se faire remarquer du public, sous peine de faire échouer la scène. Les acteurs doivent s'adapter, ce qui amène des problèmes.

Ceux – ci se posent aussi chez Pathé et Gaumont qui suivent Méliès en engageant de professionnels du spectacle. Renée Carl relate la fierté d'un acteur de la Comédie Française jouant Alexandre dans le film éponyme, qui refuse de recommencer une scène ratée[200]. Les difficultés pour les acteurs de Méliès sont d'autant plus grandes que les effets spéciaux imposent des contraintes. Ainsi :

> « 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[201] ».

En effet, dans une scène à substitution, il arrive de devoir jouer la même scène plusieurs fois. Prenons l'exemple de *L'Escamotage d'une dame chez Robert Houdin.* Une dame disparaît puis est changée en squelette et enfin, réapparaît. Afin d'opérer ces changements, le film est arrêté le temps que la dame sorte du champ puis lorsqu'un squelette est placé sur sa chaise et enfin, le temps qu'elle revienne pour réapparaître. Pendant ce temps, le prestidigitateur ne doit pas bouger car la substitution invisible à la projection serait dévoilée si sa position changeait. Dans cet exemple, Méliès tient le rôle du prestidigitateur et connaît donc les exigences de l'appareil. On imagine la difficulté pour un acteur novice. Méliès note d'ailleurs dans le brouillon pour *Le livre international des grands hommes* que seul l'acteur André Deed a su comprendre la finesse de ses trucages et la finesse d'exécution qu'ils demandaient[202]. A nouveau, Renée Carl

[199] A. Gaudreault, *Op. Cit.,* p.210
[200] Renée Carl, *Pour Vous,* 22 juin 1938, fonds Gaumont, B53 LG 397, BIFI.
[201] *Idem,* p.217.
[202] Fonds Méliès, B2 M14, BIFI.

(cc) BY-NC-ND

relate un épisode similaire[203]. Il s'agit dans son récit de plonger une scène subitement dans l'obscurité. Pour cela, il faut tendre des voiles noirs. Les acteurs sont priés de s'arrêter de bouger au coup de sifflet, quelle que soit leur position, et ils repartent quand tout est installé au deuxième sifflet. Cela peut durer plusieurs minutes selon Carl. Il est donc difficile de trouver de bons acteurs, d'autant plus, comme le souligne *Le Cinéma*[204], qu'ils doivent souvent être bons dès la première prise de vue. En revanche, Méliès tempère cela avec humour : le film a beau être projeté plusieurs fois, l'acteur reste toujours bon[205]! Pathé ne témoigne pas dans ses mémoires, des acteurs et de leurs difficultés. Il est vrai que lorsque la production de films devient l'activité dominante, les acteurs de Méliès sont déjà formés. Comme Pathé cherchait ses acteurs dans certains lieux communs avec Méliès, il est possible que ces derniers fussent déjà au courant des principes du métier. Du côté de chez Gaumont, le cas est similaire, mais il n'y a pas de témoignages. Alice Guy – Blaché n'en parle pas dans ses lettres. Aucun metteur en scène ne semble d'ailleurs avoir laissé de traces à ce sujet. Seul quelques comédiens ont abordé le sujet dans leurs articles. Néanmoins, l'acteur n'en était pas moins important.

2. L'ORGANISATION DES SOCIÉTÉS

Après avoir décrit les métiers et leurs caractéristiques, il importe de comprendre comment ils sont organisés pour la production de films et reconnus chez les quatre pionniers. Il a déjà été montré que certains métiers ne recouvraient pas les mêmes réalités, selon la maison de production. Il faut à présent approfondir la comparaison en s'attachant aux sortes de hiérarchies qui régissent les sociétés de production de vues et aux conditions de travail des professionnels du cinématographe.

Les types de hiérarchies

L'étude des types de hiérarchies est fondamentale car elle révèle les stratégies et les intentions du producteur. On y voit notamment l'attachement du producteur à ses employés. Pathé et Gaumont n'ont pas suivi Méliès comme un modèle. Ils ont chacun dévelopé une hiérarchie qui correspondait à leurs objectifs. On remarque ainsi que Pathé a mis en place le système le plus strict qui contrôle la production, les évolutions de ses employés au sein de l'entreprise. Gaumont lui ressemble mais la hiérarchie est moins ferme : une certaine liberté est laissée aux employés. Quant à Méliès, il est vraiment à part : sa société reste réduite par rapport aux Établissements Gaumont et à Pathé – frères. La hiérarchie prend en compte plusieurs critères : l'organisation des responsabilités dans la production, le rapport du directeur de la société à ses employés et la mobilité de ces derniers. Le cas des frères Lumière ne soutient pas la comparaison car leur production s'arrête rapidement[206], au moment où elle démarre effectivement chez Pathé et Gaumont.

Mais, afin de respecter la chronologie, les frères Lumière sont à étudier en premier. Ils ont formé une structure pour gérer l'exploitation du cinématographe

[203]Renée Carl, *Pour Vous,* 29 juin 1938, fonds Gaumont, B53 LG 397, BIFI.
[204]« Les metteurs en scène », *Le Cinéma,* numéro 3, 15 mars 1912.
[205]Georges Méliès, « Les vues cinématographiques », A. Gaudreault, *Ibidem.*
[206]Elle cesse entièrement en 1905.

(cc) BY-NC-ND

malgré la courte durée de l'exploitation de leur invention. Contrairement à Méliès, Pathé ou Gaumont, la production ne se concentre pas autour de studios ou de troupes. Elle s'articule nécessairement avec la diffusion des films. En effet, des opérateurs sont quelquefois envoyés à l'étranger pour tourner. Mais la plupart du temps, ce sont les opérateurs dépendant des concessions à l'étranger qui fournissent la maison en vues cinématographiques. C'est le cas de Gabriel Veyre au Mexique ou au Japon, de Félix Mesguich en Italie ou en Grèce. Ainsi, l'organisation de la société Lumière est basée, au moins jusqu'en 1897, sur son réseau de concessions. Les métiers ne sont pas vraiment hiérarchisés car un opérateur peut aussi être acteur et développeur. D'ailleurs, la séparation entre la majorité de la production qui représente des actualités et les quelques saynètes tournées en France empêche toute analyse de la production dans son ensemble. La véritable hiérarchie se situe au niveau des opérateurs car ils n'ont pas tous le même statut. Certains sont cantonnés à la projection et ne peuvent tourner eux – mêmes des vues. Richard Abel[207] affirme que les frères Lumière ont développé le modèle de l'opérateur, c'est – à – dire que leur production repose sur ce personnage. Après 1897, le système change car les appareils Lumière sont en vente libre. La maison Lumière ne s'occupe plus que de fournir en vues ses clients et après 1905[208], elle se replie sur la production de pellicules. On le voit, le cas des frères Lumière est à part car ils n'ont pas les mêmes objectifs que Méliès par exemple. Les frères Lumière veulent avant tout créer un marché pour tirer des bénéfices de leur invention. La production de vues n'est à aucun moment leur principale préoccupation. C'est pourquoi, ils ne seront plus abordés en ce qui concerne l'organisation de la production.

Le type de hiérarchie au sein de la maison de production de Méliès ressemble à celle du monde du spectacle. Il a une troupe unique qui agit sous ses ordres. Il est donc à la fois le directeur de la société et le metteur en scène. En 1905, il ouvre un deuxième studio. Il en confie la direction à Manuel[209] en 1908, avant d'en arrêter l'activité[210]. Cette exception tardive mise à part, Méliès travaille avec une seule troupe qui reste directement sous ses ordres. Au contraire, Pathé et Gaumont se différencient vite de ce type de structure, à cause des besoins nouveaux de la production. Très vite, celle – ci augmente puis s'industrialise et exige la mise en place de normes pour organiser une production qui s'accroît.

Gaumont semble d'abord suivre l'organisation de Méliès, en la personne d'Alice Guy – Blaché. Toutefois, elle cesse d'être le seul metteur en scène lorsque la demande en films s'accroît[211]. Ferdinand Zecca est engagé car il a quitté Pathé, avec d'autres metteurs en scène. Ainsi, d'après cela, on en déduit que ce basculement dans la production Gaumont s'effectue en 1903[212]. Françoise Rosay corrobore l'idée d'une augmentation des metteurs en scène et écrit dans un article[213] que Gaumont avait crée une équipe de jeunes metteurs en scène. Il semble que chaque metteur en scène soit spécialisé dans un genre de film : Jasset et Feuillade ont en charge les films dramatiques et Bozetti fait des vues

[207]R. Abel, *Ibidem,* « Pathé arrive au pouvoir 1902 - 1907 ».
[208]Jacques Deslandes et Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma,* Tome 2 , [S.L.], Casterman, 1968, p.259.
[209]Georges Sadoul, *Georges Méliès : présentation et bio – filmographie,* Paris, Seghers, 1970 (Cinéma d'aujourd'hui), p.70.
[210]Madeleine Malthête – Méliès, *Méliès : L'enchanteur,* Paris, Hachette Littérature, 1973, p.322.
[211]Fonds Gaumont : Une note manuscrite relatant les débuts du cinématographe chez Gaumont, dont l'auteur est non identifié, mentionne ce changement. B50 LG363, BIFI.
[212]Laurent Le Forestier, *Ibidem,* p.174. Le départ de Zecca est mentionné cette année - là.
[213]Françoise Rosay, *Pour Vous,* 19 mars 1938, Fonds Gaumont, B53 LG 398, BIFI.

(cc) BY-NC-ND

comiques. Léon Gaumont ne représente que le directeur des Établissements, il ne prend aucune part à la production.
Il faut mentionner aussi un statut intermédiaire qui n'existe pas chez Méliès et que Alice Guy – Blaché endosse. Après la diversification des metteurs en scène, elle devient directrice de la production. Lors de la séance générale des Établissements Gaumont le 6 avril 1906, elle est appelée « chef du service du théâtre cinématographique ». Puis en janvier 1907, elle reçoit les palmes en tant que « directrice de théâtre ». Elle dirige ainsi tous les metteurs en scène et supervise l'ensemble de la production[214]. Feuillade reprend ce rôle après le départ d'Alice Guy – Blaché aux Etats – Unis en 1907[215]. Ainsi, Gaumont se détache – t – il de l'organisation de ses débuts alors que Méliès la garde. En effet à Montreuil, Méliès lui – même supervise la production.

En ce qui concerne Pathé, la structure de sa société est encore différente de celle de Méliès et de Gaumont. Tout comme chez ce dernier et à la même époque, les metteurs en scène se diversifient et plusieurs troupes naissent. Vers 1905, par exemple, Gaston Velle est engagé afin de tourner des films à trucs selon Caroly, un ancien collaborateur de Méliès[216]. Il est prestidigitateur et doit concurrencer le production de Méliès dont le succès est grandissant. Les deux hommes se connaissent d'ailleurs[217]. Nonguet et Gasnier intègrent également la maison Pathé. A nouveau, on diffère de l'organisation de Méliès qui est l'unique metteur en scène jusqu'en 1907. Les films sont également divisés en genres dont chacun est attribué à un metteur en scène en particulier. Nonguet a en charge les actualités et les films historiques, Capellani filme des drames sentimentaux, Hatot s'occupe des films de poursuite et Zecca tourne les drames; la production d'Heuzé n'est pas définie[218].
Le cas particulier de Pathé repose sur la diversité des studios. Alors que Méliès se concentre pendant sa carrière sur un studio – le deuxième ne dure pas longtemps et fait figure d'exception – et que Gaumont concentre toute la production à la Cité Elgé rue de La Villette en 1905, Pathé construit ou acquiert des studios éloignés les uns des autres. En 1902, celui de Vincennes est construit. S'ensuivent des studios rue de Bois[219], à Montreuil, voire à Nice pour jouer pendant l'hiver. Richard Abel[220]affirme que Pathé invente l'unité de production, c'est – à – dire que ses studios sont relativement autonomes et indépendants les uns des autres.
En revanche, il montre bien le point commun entre Méliès, Gaumont et Pathé : les trois producteurs utilisent un système de collaboration entre le directeur et l'équipe. Toujours, selon lui, Pathé et Méliès auraient développé une variante dans laquelle le directeur a une importance accrue. On l'a vu, Méliès contrôle toute la production, d'autant plus que son équipe se constitue d'une seule troupe. Le cas de Pathé est très différent : Laurent Le Forestier[221]analyse l'organisation du studio de Vincennes et le compare à une usine. En effet, le

[214]Fonds Gaumont, *Idem,* BIFI.
[215]R. Abel, *Ibidem,* « Pathé arrive au pouvoir 1902 - 1907 ».
[216]Témoignage transcrit dans le rapport de la Commission de recherche historique du 17 juin 1944 et conservé à la BIFI : Fonds Méliès B5 M61. Il faut noter que Jean Mitry date l'arrivée de Velle plutôt en 1903 ou 1904.
[217]Voir le poème de Georges Méliès en l'honneur de Gaston Velle publié dans *L'Illusionniste* de décembre 1910 et cité dans Jacques Deslandes et Jacques Richard, *Op. Cit.,* p318.
[218]R. Abel, *Idem.*
[219]Ce studio est terminé pendant l'hiver 1904 – 1905 selon Laurent Mannoni. Montreuil sert de remplacement. « Les studios Pathé de la région parisienne 1896 - 1914 » dans Marie Michel et Le Forestier Laurent, *dir.*, *La firme Pathé – frères : 1896 – 1914,* Paris, AFRHC, 4e Congrès DOMITOR, 15 – 19 décembre 1996, 2004, p. 59.
[220]*Idem.*
[221]L. Le Forestier, *Ibidem,* p.142 – 144.

(cc) BY-NC-ND

studio comporte un concierge et un tableau de pointage. Puis, tout est fait pour que le personnel ne sorte pas. Les étages se partagent les tâches de façon rationnelle afin d'optimiser le temps : la mise en scène a lieu au deuxième étage et il y a un téléphone pour accélérer les communications. Trappe et monte – charge accélèrent la mise en place des décors et accessoires. Enfin, l'importance du directeur se voit dans la position centrale de son bureau, au premier étage, depuis lequel il peut surveiller l'activité du studio. Les comédiens disposent d'une pièce pour se changer et qui se trouve à côté du bureau du directeur : ils sont également contrôlés. Tout le studio de Vincennes est organisé verticalement et trois films peuvent y être tournés. Le Forestier indique au contraire que Méliès travaille dans un espace plus restreint où seul un film est tourné. Toutefois, dans les autres studios Pathé, la situation est différente car le directeur ne peut se trouver partout à la fois.

Il y a donc un directeur de théâtre, mais dont la fonction diffère du titre accordé à Alice Guy – Blaché. Il est chargé de veiller sur le studio et ressemble à un directeur adjoint. Dupuis occupe ce poste au studio de Vincennes en 1905 selon Ricard Abel[222]. Lépine prend ses fonctions dès 1904 à Vincennes et abandonne cette charge en 1907, sans que le nouveau studio soit précisé[223]. Zecca devient directeur de théâtre à Vincennes par la suite. Selon Laurent Le Forestier, le directeur de théâtre s'occupe de tout, que ce soit de la direction des équipes techniques ou de l'entretien[224]. On le voit, cela n'existe pas chez Méliès et diffère fortement des attribution du directeur de théâtre de Gaumont. Le rôle de ce dernier serait plutôt tenu par Ferdinand Zecca.

Il faut s'attarder sur la position de Zecca au sein de Pathé – cinéma car sa place reste floue. Plusieurs titres lui sont attribués et il semble qu'il soit omnipotent. C'est un cas très à part qui ne se retrouve dans aucune autre maison de production et qui s'est développé au fur et à mesure de l'évolution propre de la structure de Pathé. Pathé est le premier à souligner son importance :

> « Il [Zecca] assumait en mon absence la direction de la fabrication, dont il s'était assimilé tous les détails avec une rapidité extraordinaire ».[225]

En effet, après son bref séjour chez Gaumont en 1903, Zecca revient vers Pathé et dirige toute la production[226]. Le rôle de supervisant semble s'accroître car, entre 1905 et 1908, la production Pathé passe du système de metteurs en scène autonomes à un producteur supervisant[227]. Quoi qu'il en soit, Zecca devient un homme de confiance de Pathé et les conditions avantageuses qui lui sont concédées semblent le confirmer. Il impose ses règles sur la production afin de minimiser les coûts, il paye lui – même les scénaristes et engage les acteurs. Il lui arrive de surveiller les metteurs en scène en se rendant directement sur les plateaux et il contrôle systématiquement tous les films achevés. Ses titres sont nombreux : « inspecteur général des studios » ou « directeur général ». En 1909, il quitte les studios pour entrer dans l'administration. Finalement, il ressemble plus à Méliès car il a un regard sur tout, même s'il ne dirige plus sa propre production.

Enfin, il reste à aborder les grandes différences au sein d'un métier et qui sont entretenues par un système de valeur chez Pathé. Parmi les opérateurs, on distingue les opérateurs de fiction et les opérateurs – voyageurs lesquels sont

[222] R. Abel, *Idem.*
[223] L. Le Forestier, *Idem.*
[224] *Idem.*
[225] C. Pathé , *Ibidem,* p. 71.
[226] J – P Combe corrobore cette idée. *Ibidem.*
[227] Toutes les informations de ce paragraphe se trouvent dans l'ouvrage de Laurent Le Forestier.

(cc) BY-NC-ND

surtout des hommes de confiance. De fait, pareille distinction n'est pas possible chez Méliès qui n'envoie aucun opérateur tourner des actualités. En ce qui concerne Gaumont, on ignore si cette séparation existe. Mais l'important est que cela s'intègre dans le système qui lie Pathé à ses employés. Ce système Pathé fait partie intégrante de la hiérarchie dans sa société. Il est le fruit de son attachement au personnel.

De manière général, l'attachement au personnel est révélateur du regard que le producteur porte sur les professionnels du cinématographe. Méliès considère les membres de sa troupe comme des compagnons, ainsi que le rappelle André Méliès dans ses mémoires[228]. Il s'oppose donc entièrement à Pathé qui instaure une relation de directeur à employés. Chez Gaumont, la situation change : avec la multiplication des troupes, il est de fait moins proche d'elles et acquiert une position semblable à celle de Pathé.
Méliès est en contact permanent avec sa troupe car il reste au studio durant tout le temps du tournage et s'immisce dans tous les domaines car il retouche le maquillage et les costumes des acteurs. Son rôle est celui de metteur en scène, contrairement à ce qui se passe chez Pathé et Gaumont. De plus, tout le personnel est systématiquement invité à déjeuner en sa compagnie et celle de son épouse[229]. Ainsi, bien qu'il reste incontestablement le directeur, il entretient des rapports simples avec sa troupe : les employés sont appelés à partager l'atmosphère familiale du déjeuner mais ses colères sont réputées et craintes. André Méliès dit :

> « En très peu de temps il expliquait, mais alors si les acteurs ne comprenaient pas tout de suite il piquait une colère terrible[230] ».

Bien que violentes, elles demeurent brèves. Ainsi, le rapport de Méliès avec ses employés est ambivalent. Il semble être un peu paternaliste : Méliès est à la fois proche de ses employés et conserve une distance hiérarchique. Il assure, en outre, une certaine protection de ses employés en payant les personnes malades, et ce avant la première loi sociale[231].

La situation est différente chez Gaumont qui est très attaché à son personnel selon Alice Guy – Blaché. Elle raconte notamment l'anecdote d'un client qui, ayant giflé un membre du personnel, s'attira la colère du directeur. Elle ajoute même que Gaumont avait crée une caisse de secours au sein de la société[232]. Bien que ces témoignages de l'attachement de Gaumont pour ses employés soient sujets à caution – il s'agit de souvenirs peut-être empreints d'émotion qui s'adressent au fils de Gaumont – on constate un souci pour son personnel dans l'ensemble. Gaumont semble beaucoup moins proche que Méliès, en revanche, de la troupe d'Alice Guy – Blaché puis de celles des divers metteurs en scène. Il est vrai que la société n'a pas pour activité première la production dans un premier temps et la gestion de la vente de l'appareil a dû occuper le directeur. Ne prenant jamais part à la production des films, Gaumont n'entretient pas de contacts avec ses professionnels. Avec la diversification des troupes, il lui était

[228]Mémoires publiées par épisodes dans le bulletin *Les Amis de Georges Méliès.* Ici, il s'agit du numéro 17 du 2e semestre 1990, p.17. Bnf.
[229]M. Malthête – Méliès, *Op. Cit.*
[230]Entretien entre André Méliès et plusieurs historiens, enregistré lors d'un colloque d'août 1981 et reproduit dans le bulletin *Les Amis de Georges Méliès,* numéro 21 du 2e semestre 1992, p.19.
[231]Mémoires d'André Méliès, bulletin *Les Amis de Georges Méliès,* numéro 17, 2e semestre 1990, BnF, p.17.
[232]Lettre d'Alice Guy – Blaché à Louis Gaumont en date du 17 mars 1953, Fonds Gaumont, B50 LG363, BIFI.

(cc) BY-NC-ND

encore moins possible de se rendre auprès de ces dernières, ne serait – ce que pour les contrôler. Gaumont fait donc figure de directeur lointain pour ses employés. Contrairement à Méliès, il n'intervient pas du tout dans la production et laisse cette responsabilité à ses collaborateurs proches; il s'agit d'abord de sa secrétaire Alice Guy – Blaché avec laquelle les rapports sont plus étroits du fait de sa fonction ; puis Feuillade la remplace à la tête de la production et devient ainsi, le nouveau bras droit de Gaumont.
Toutefois, Renée Carl fait montre de beaucoup d'enthousiasme en ce qui concerne ses rapports avec la maison de production. Elle la décrit comme une « grande famille » et parle de « servir la grande maison »[233]. Il n'est pas certain que ces paroles témoignent d'une situation générale. De plus, l'impression de faire partie d'une famille peut se comprendre au niveau de la troupe. En effet, on l'a vu, elles sont autonomes et sous l'autorité des metteurs en scène, comme la famille sous l'autorité paternelle. Renée Carl a donc très bien pu vouloir décrire l'ambiance de travail au sein de sa troupe et non au niveau de l'ensemble des Établissements Gaumont. De plus, ceux - ci ayant également une activité de vente, il est difficile de ne pas imaginer que les activités sont séparées et qu'elles ne se recoupent que rarement; il est donc également difficile de croire à une cohésion assez forte dans la société et qui aurait justifié le terme de famille. Néanmoins, Gaumont, directeur lointain, exerce son rôle de contrôle en se faisant projeter les films tournés, une fois par semaine. Ce sont ses employés qui viennent à lui, en quelque sorte. Renée Carl décrit la séance de projection du mardi comme une épreuve[234]: « A dix heures, Feuillade, chapeau en bataille, lorgnon rivé au nez, arrivait avec le « patron ». D'après elle, Gaumont interrompt sans cesse la séance pour critiquer le film, sans ménager le metteur en scène. Le directeur serait donc plutôt effrayant. Fescourt confirme cette impression en décrivant la Cité Elgé dans laquelle on entre en passant directement devant la maison de la famille du directeur[235].

Pathé développe dans ses relations avec ses employés un système paternaliste avoué. Même s'il fréquente moins les professionnels du cinématographe que Méliès, il essaye de faire participer les employés à la société. Il crée, en 1908, un système de suggestions[236] chez les employés de la société - et non pas chez les acteurs qui sont extérieurs à la maison – qui entraîne un prix quand la suggestion est retenue. En outre, la fête annuelle, organisée le 4 juillet 1908, pour les employés donne aussi l'impression que Pathé voulait donner l'illusion d'une famille à laquelle participerait l'employé[237]. On le voit, il ne s'agit pas d'être proche des employés mais de créer une atmosphère paternaliste. Méliès est bien plus nuancé. Pathé instaure également des gratifications. Il écrit dans ses mémoires :

> « En ce qui concernait les ouvriers et ouvrières qui avaient 20 ans de service, ils recevaient un chèque de 5000 francs. En 1918, cela faisait plus de 60.000 francs d'aujourd'hui. Je ne dis rien des congés payés sinon qu'ils existaient depuis 1904, de huit jours d'abord, de quinze jours ensuite[238] ».

De plus, contrairement à Méliès, Pathé ne participe pas à la production : il n'est pas un metteur en scène mais un entrepreneur. Comme chez Gaumont, ses

[233]Renée Carl, *Pour Vous,* 15 juin 1938, Fonds Gaumont, B53 LG397, BIFI.
[234]Renée Carl, *Pour Vous,* 6 juillet 1938, Fonds Gaumont, B53 LG397, BIFI.
[235]Henri Fescourt, « La maison Gaumont » dans Philippe d'Hugues et Dominique Muller, *Op. Cit.,* p.36.
[236]*Phono – Ciné – Gazette,* numéro 73, 1er avril 1908, repris dans Laurent Le forestier , *Op. Cit.*
[237]*Phono – Ciné – Gazette,* numéro 80, 15 juillet 1908, BIFI.
[238]C. Pathé, *Op. Cit.,* p.180.

(cc) BY-NC-ND

responsabilités dans la branche cinématographique de Pathé – Frères ne lui permettent pas de visiter les plateaux. D'autant plus que les troupes sont nombreuses et disséminées. Et encore une fois, la gestion de la production de film est déléguée à une personne de confiance. Zecca semble avoir ce rôle et le garder. Il est vrai qu'il s'agit d'un des premiers collaborateurs et le seul que Pathé ait jugé digne d'éloges dans ses mémoires[239] :

> « Avec M. Méliès, M. Zecca peut revendiquer l'honneur d'avoir fait faire ses premiers pas au cinématographe[...] ».

Zecca devint un directeur de théâtre mais, de fait, il contrôlait tous ceux qui remplissaient ce rôle. Il se rendait sur les plateaux pour surveiller les metteurs en scène. Il organisait même une séance de présélection des films qui allait être présentés le lundi à Pathé. Le scénariste Daniel Riche raconte ce moment qui semble représenter une réelle angoisse :

> « Chaque semaine, mes collègues et moi, nous soumettions au grand juge Zecca, ayant comme assesseurs tout le personnel ouvrier entassé sur les bancs, notre production.[...] le directeur artistique épluchait, déchiquetait le film projeté, mêlant ses critiques de lazzis et de blagues gouailleuses de titi parisien […] Je frissonne encore quand j'y pense! »[240]

Ainsi, l'attachement de Pathé à ses employés est paternaliste. Il ressemble à Gaumont et Zecca fait figure de variante. En effet, il semble correspondre à la place que tient Gaumont dans ses établissements. Pathé devient encore plus lointain pour ses troupes.

La mobilité des professionnels du cinématographe participe aussi aux structures de la production dans les sociétés cinématographiques. Le cinématographe a permis, dès ses origines, à des personnes de sortir de leurs fonctions et d'évoluer. Alice Guy – Blaché passe de secrétaire à responsable de la production chez Gaumont. Ferdinand Zecca, de modeste employé dans le phonographe, devient bras – droit de Charles Pathé. Par la suite, la mobilité continue.
Chez Méliès, cette mobilité est restreinte car chacun a sa fonction et n'en change pas. Il n'existe pas plusieurs niveaux de responsabilité à l'intérieur d'un métier et de la maison de production. Les collaborateurs ne peuvent se distinguer que par leur habileté ou leur ancienneté. Méliès gardant le contrôle de sa production, il n'existe pas de poste de superviseur, ni même de directeur de théâtre car il est tout cela à la fois. L'unique trace d'une certaine mobilité est l'accumulation de tâches par ses collaborateurs du studio. Cela ne concerne pas les acteurs qui ont pour unique fonction d'interpréter les rôles. Mais, la mobilité n'engendre pas d'augmentation de salaire ou de responsabilités au sein du studio de Montreuil. Seul l'acteur Manuel constitue une exception tardive : il est formé à la mise en scène par Méliès et dirige le second studio de Montreuil vers 1908[241]. En revanche, certains professionnels améliorent leur situation en quittant Méliès : l'ascension se fait donc en dehors de la maison de production.

[239] *Idem.,* p.72.
[240] Daniel Riche, « Mémoires d'un scénariste », *Ciné – miroir,* numéro 87, 1er décembre 1925, cité dans Laurent Le Forestier, *Op. Cit.,* p.117.
[241] Service des Archives du Film, *Op. Cit.,* p.9.

(cc) BY-NC-ND

En 1903, Michaut, Lallemant et Astaix quittent Méliès et fondent une société de location de vues : l'Agence générale cinématographique[242].

Le fonctionnement de Pathé représente l'extrême inverse de Méliès puisque son établissement repose sur l'avancement. Laurent Le Forestier décrit ce système d'avancement social[243]. Selon lui, Zecca est un modèle car il a acquis de plus en plus de responsabilités et de marques d'estime. Engagé dans la section phonographique de Pathé – Frères, il a su se faire apprécier de Charles Pathé lors de l'exposition universelle de 1900. En effet, dans ses mémoires[244], Pathé se souvient d'avoir demandé à Zecca de construire le pavillon de la firme. Le plus intéressant dans ce souvenir réside dans le fait que Pathé affirme lui avoir promis de récompenser son dévouement s'il réussissait. La véracité de ces propos n'est pas sûre car il s'agit de mémoires qui réinterprètent les faits. Mais, soit Pathé croyait déjà au système de la récompense, soit il l'a rajouté dans un de ses souvenirs, de façon intentionnelle ou non. Zecca devint, par la suite, metteur en scène. Parallèlement, il réussit également à synchroniser la bande – son avec le film[245]. Enfin, il dirigea toute la branche de la production cinématographique, avant de se retirer dans l'administration en 1909. Au même moment, Méliès cesse de produire pour sa marque, la Star – Film. Zecca devient donc l'archétype de la réussite. D'autres suivent son parcours par la suite. Léo Lefèbvre a également débuté dans la branche phonographique. Il est envoyé pour espionner Édison et Columbia. Il devient un opérateur – voyageur, poste convoité car réservé aux hommes de confiance. Autre exemple, Lépine passe du rôle de directeur de théâtre à celui de metteur en scène. Enfin l'acteur André Andréani devient le second de Zecca dans la production de films historiques[246]. La mobilité des professionnels de Pathé se fait donc dans des sens divers. Il est vrai que ces exemples ne montrent que le personnel haut placé dans la hiérarchie. Les simples opérateurs ne semblent plus pouvoir se hisser socialement à partir d'un certain moment. Le système s'est peut – être bloqué après la mise en place d'hommes aux postes - clés, c'est – à – dire lorsque Pathé – Frères acquiert sa structure définitive entre 1905 et 1908. Ce n'est plus alors une simple maison de production mais une véritable industrie dont le fonctionnement ne permet plus d'ascensions aussi fulgurantes pour les employés modestes.

Aux Établissements Gaumont, les professionnels de la production sont également mobiles. Mais cela semble moins institutionnalisé. Tout d'abord, les ascensions peuvent être rapides. Léonce Perret en est un exemple. Il entre chez Gaumont en 1909 et décrit la simplicité de son engagement :

> « On me pressait d'aller voir Feuillade, qui dirigeait la production de la maison Gaumont. Mais j'écrivis des scénarios et... je n'allai pas voir Feuillade [...] Je faillis ne pas pouvoir entrer : puis je tombais au milieu d'une discussion entre Alexandre et Feuillade qui le mettait en scène. Alexandre rendit son rôle, sa toge et sa barbe : Feuillade m'offrit les trois et prit mes scénarios. Et voilà! »[247]

[242]Jacques Malthête, « Les collaborateurs de Georges Méliès » dans bulletin *Les Amis de Georges Méliès,* numéro 29 du 2e semestre 1996, p.27.
[243]Laurent Le Forestier, *Op. Cit,* p.161.
[244]Charles Pathé, *Op. Cit.,* p.70
[245]Les informations de ce paragraphe viennent de Laurent Le Forestier, *Idem.*
[246]Richard Abel, *The Ciné Goes to Town : French Cinema 1896 – 1914,* Berkeley/London/Los Angeles, University of California Press, 1994 (Centenial Book).

(cc) BY-NC-ND

Dès 1910, Perret devient metteur en scène et même le principal après Feuillade. De plus, la participation de Gaumont aux Expositions universelles ou Nationales donne lieu à la remise de diplômes (il en va d'ailleurs de même chez Pathé), ce qui n'est pas du tout le cas chez Méliès. Alice Guy – Blaché reçoit un diplôme de collaboratrice en 1900 lorsque Gaumont obtient la médaille d'or à l'Exposition Universelle[248]. Un certain Froehly, dont la fonction est inconnue, devient même officier d'Académie durant l'Exposition belge en 1910[249]. Il y a donc aussi un système de récompenses chez Gaumont, mais extérieur à la société. Il semble que Froehly ait également reçu un diplôme d'honneur « au titre de collaborateur de la Société des Établissements Gaumont » qui serait interne à la maison de production; mais cela se passa plus tard, le 21 janvier 1926[250].

Quoi qu'il en soit, les récompenses distribuées chez Pathé et Gaumont permettent aux professionnels de faire carrière. Ceci est peu le cas chez Méliès. Ses acteurs ne deviennent pas célèbres dans le domaine du cinématographe après leur passage à Montreuil. Il est vrai qu'ils ne sont pas spécialisés dans le cinématographe. Peut – être, continuent – ils au music – hall, dans les cafés – concerts.

Les conditions de travail

Elles dépendent de l'organisation des maisons de productions et des objectifs de leurs directeurs. De ces conditions ressortent les objectifs des producteurs. Leur corollaire réside dans le salaire des professionnels qui dépend des conditions de travail mais est aussi le fruit de la structure hiérarchique mise en place par les éditeurs de vues.
Méliès dirige le travail de son équipe durant toutes les étapes de la production et ne laisse pas ses acteurs et opérateurs déployer tous leurs moyens. Il reste invariablement au studio de sept heures à dix – sept heures[251]. Les acteurs arrivent plus tard : ils sont convoqués la veille pour le lendemain[252]. Ils jouent de onze heures à quinze heures[253] – et non de midi à quinze heures comme l'affirme Maurice Noverre – lorsque le soleil donne une lumière optimale pour la pellicule. Comme ils doivent être présents avant le tournage pour se maquiller et répéter, les acteurs arrivent à neuf heures[254]. Méliès décrit comment se déroule la journée de travail pour eux. C'est le metteur en scène qui explique les rôles : « il faut avant tout bien savoir ce qu'on veut et mâcher à tous les rôles qu'ils auront à tenir »[255]. Le journal *Le Cinéma* confirme ce rôle du metteur en scène[256] :

> « Une scène de cinématographe n'est pas créée sans une préparation préalable. Le metteur en scène réunit les acteurs et les figurants, leur explique clairement le scénario et leur fait répéter les scènes jusqu'à ce qu'il obtienne une exécution parfaite ».

[247]Léonce Perret, « Le roman de Léonce Perret », *Mon Film,* numéro 298, 18 août 1933, cité dans Bernard Bastide et Jean A. Gili, *Op. Cit.,* p.14.
[248]Notes manuscrites d'Alice Guy – Blaché et corrigées par Léon Gaumont, pour servir à une histoire des Établissements Gaumont. Fonds Gaumont, B51 LG374, BIFI.
[249]Documents relatifs à Froehly et son travail chez Gaumont, fonds Gaumont, B50 LG360, BIFI.
[250]Fonds Gaumont, *Idem.*
[251]Autobiographie, fonds Méliès, B2 M14, BIFI.
[252]« Les vues cinématographiques » dans André Gaudreault, *Op. Cit. p.218.*
[253]Rapport de la Commission de recherche du 17 juin 1944, fonds Méliès, B5 M64, BIFI.
[254]Madeleine Malthête – Méliès, *Op. Cit.*
[255]« Les vues cinématographiques », *Idem,* p.206.
[256]«E – L Fouquet, « Les metteurs en scène », *Le Cinéma,* numéro 3, 15 mars 1912.

(cc) BY-NC-ND

Mais Méliès va plus loin : il pense chaque détail et les acteurs ne savent pas ce qu'ils vont jouer. Astaix déclare à la Commission de recherche : *«* Il avait ça en tête, on n'avait jamais de synopsis. Il réunissait son personnel et on tournait »[257]. Méliès fait répéter chaque acteur maquillé et costumé pendant quinze minutes, en lui expliquant son rôle. Il écrit ainsi :

> « 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 »[258].

Madame Méliès confirme ce point de vue : « Il préparait ses machins, et puis il disait : vous, vous allez faire ça.[...] ». Lorsque Monsieur P. Henry, membre de la Commission, lui demande si Méliès montrait aux acteurs ce qu'il voulait, elle répond : « Oh oui, il leur jouait leur scène […] »[259].On le voit, l'acteur n'a aucune marge d'interprétation. Il doit suivre scrupuleusement les consignes. Méliès continue sa description de la sorte :

« [Quand] tout est bien réglé, on passe à la répétition générale; si quelque chose cloche, on rectifie et l'on recommence. Enfin tout est prêt. […] Il n'est pas rare que huit et neuf heures soient employées pour exécuter un tableau qui durera deux minutes à la projection [...][260] ».

Le rapport de la Commission mentionne que deux ou trois tableaux peuvent être filmés par jour si tout se passe bien. En effet, les incidents sont nombreux. L'interruption du tournage est particulièrement redoutée d'où une grande attention à la préparation des acteurs de la part de Méliès. *Le Cinéma* continue ainsi son article :

> « [Le metteur en scène] ne cesse de diriger les artistes pour éviter toute erreur ou tout faux mouvement qui obligerait à interrompre l'opération ».

La pellicule est immédiatement développée et quand la scène est ratée, elle est recommencée le lendemain. Il arrive aussi que, le soleil ne se montrant pas, les acteurs n'aient pas pu jouer de la journée.

En ce qui concerne les opérateurs, il leur est impossible de faire appel à leur imagination car tous les trucs sont prévus par Méliès, par conséquent les opérations effectuées avec la caméra sont imaginées par lui. L'opérateur ne fait qu'exécuter. Les acteurs et opérateurs ne peuvent donc pas faire effet sur le public autrement que par les moyens désirés par Méliès.

Lorsque le travail ne se déroule pas comme il le souhaite, cela déclenche de vives colères chez Méliès. Madame Méliès déclare :

> « Quand il se rendait compte qu'il y en avait qui ne l'écoutaient pas , il ne disait rien, il le prévenait « M. Untel, voici plusieurs fois que je recommence, ça me fatigue ». Si ça se renouvelait, il le mettait trois semaines à pied[261] ».

Elle continue ainsi son témoignage :

---

[257]Rapport de la Commission de recherche, *Idem.*
[258]« Les vues cinématographiques », *Idem.,* p.219-220.
[259]Rapport de la Commission de recherche, *Idem.*
[260]« Les vues cinématographiques », *Idem,* p.219-220
[261]Rapport de la Commission de recherche, *Idem.*

(cc) BY-NC-ND

> « Et quand il en voyait qui passaie[n]t leur temps à blaguer ou à pincer les femmes, il disait « moi, je me fatigue, vous vous amusez, vous pourrez rester chez vous la prochaine fois ».

Cette sévérité et ce dirigisme de Méliès sont peut – être à l'origine du fait que ses employés sont peu nombreux à avoir fait carrière, et a fortiori dans le cinématographe. Les opérateurs devaient savoir comment fonctionnaient les films de Méliès puisqu'ils étaient chargés de la réalisation des effets. Plus étonnant cependant, les acteurs ont été formés, lors de leurs séjours à Montreuil, à jouer pour une caméra. Le caractère difficile de certaines scènes leur conférait même un savoir – faire rare. Mais aucun ne semble avoir profité de cette connaissance. Méliès ne semblait pas expliquer le fonctionnement de ses films et de fait, aucun acteur ne pouvait comprendre ses trucs. Il note que seul André Deed a compris la finesse de ses trucages et a su les réutiliser chez Pathé[262].

Pathé fait travailler ses troupes de façon différente. Tout d'abord, il ne les dirige pas. Ensuite, les conditions sont différentes : certains films sont tournés en extérieur et quelques - uns nécessitent un voyage. Ce n'est pas le cas chez Méliès où les scènes d'extérieurs sont excessivement rares. En outre, les horaires et la disponibilité des acteurs n'est pas la même. Enfin, l'objectif de Pathé diverge complètement de celui de Méliès. Alors que ce dernier impose ses exigences afin de réussir un film dont les effets sont complexes, Pathé essaye de minimiser les coûts de production. Méliès a une conception très différente du coût d'un film : il se permet de grandes dépenses et ne tente de les couvrir que lors de la vente du film. Les conditions de travail sont donc toutes autres chez Pathé.
Les acteurs sont priés de venir à neuf heures. Le scénario leur a été donné auparavant, ce qui constitue une grande différence d'avec Méliès. Ils sont censé le connaître[263]. Dès qu'ils se sont maquillés, ils répètent afin d'harmoniser les gestes alors que Méliès leur explique la scène. Les acteurs tournent jusqu'à midi seulement, afin qu'ils puissent répéter dans les théâtres et music – hall qui les emploient l'après - midi. Il faut donc aller rapidement, contrairement à Méliès qui dispose de ses acteurs toute le journée et pendant plusieurs jours si nécessaire pour effectuer ses trucs. Pierre Trimbach[264] confirme ces horaires, bien qu'il soit dans une autre société, et affirme que l'après – midi est utilisée pour poser les décors du lendemain. Laurent Le Forestier a montré comment les scènes d'un même film étaient tournées chez Pathé. A cause de la nécessité de tourner rapidement et des disponibilités différentes des acteurs, les scènes ne sont pas tournées dans l'ordre chronologique : tous les plans avec un même comédien ou tous les plans avec un même décor sont tournés à la suite pour profiter de la disponibilité du comédien ou du décor. Méliès, en revanche, semble se tenir à la chronologie nécessaire à la réalisation de ses trucs. La scène est tournés deux fois de suite chez Pathé, vers 1908, pour fournir deux négatifs selon Laurent Le Forestier car il n'y a pas encore de système d'opérateurs simultanés. Pierre Trimbach le confirme. Tout comme chez Méliès, les acteurs de Pathé sont limités dans leur mouvements par une planche au sol ou une corde qui les empêchent de sortir du cadre fixé par l'opérateur. Celui - ci a pour tâche de cadrer, c'est – à – dire de veiller à ce que l'appareil soit positionné correctement

[262]Autobiographie, *Idem.*
[263]Laurent Le Forestier, *Op. Cit,* p.214.
[264]Pierre Trimbach, *Op. Cit.,* p.20

(cc) BY-NC-ND

et que acteurs et meubles de décors apparaissent bien dans le champ. Contrairement aux usages à Montreuil, les troupes de Pathé ne sont pas soumises au directeur mais aux metteurs en scène. Néanmoins, les exigences sont les mêmes, Méliès étant avant tout metteur en scène. Pathé impose une augmentation de la production et une baisse des coûts entre 1905 et 1908, que Zecca répercute sous la forme d'une pression accrue envers les metteurs en scène. Ceux – ci ont des règles à respecter dont un certain cadrage qui empêche les acteurs d'improviser. Ces derniers doivent respecter scrupuleusement les consignes du metteur en scène. Pierre Trimbach énonce également les recommandations qui lui ont été données lors de son arrivée : elles sont générales et il est très probable qu'elles ont régi le travail des troupes : « […] obéissance à mon chef, respect des ordres, etc., et surtout bonne conduite... et le respect de l'heure! »[265] Méliès insiste également sur ce dernier point dans *Les vues cinématographiques.* En revanche, ni Trimbach, ni Pathé ne mentionnent les sanctions en cas de désobéissance ou de distraction.

Par ailleurs, Pierre Trimbach mentionne une autre contrainte pour sa troupe : la lumière des lampes à arcs. Ce système étant utilisé chez Pathé, il est probable que ses professionnels aient eu à en souffrir : la lumière a pour conséquence des brûlures douloureuses sur les paupières ou toute autre partie dénudée du corps comme les épaules. Pierre Trimbach écrit : « [...]beaucoup d'acteurs et d'opérateurs en firent l'expérience : les débuts « d'ectropion »[266] firent leur apparition sur les paupières inférieures[267] ».

Enfin, les scènes tournées en extérieur apportent aussi leur lot de contraintes. Cela ne doit pas être négligé car, dans l'objectif de minimiser les coûts de production, Pathé puis Zecca privilégient les tournages à l'extérieur qui évitent la perte de temps dans la mise en place au studio. Trimbach explique qu'il s'absentait avec son équipe pendant une semaine pour rechercher les bons emplacements. Souvent, la scène était filmée près des studio pour éviter les frais de déplacement. Mais les acteurs doivent parfois être présents toute la journée ou plusieurs jours en cas de voyage.

Pour ce qui est de la société Gaumont, il ne semble pas qu'un objectif précis ait influencé le travail des professionnels. Aucun témoignage ne mentionne de règles émises pour minimiser les coûts de production. Laurent Le Forestier a caractérisé la stratégie de Gaumont de suivisme par rapport à Pathé. Gaumont aurait suivi les décisions prises par ce dernier telles que le passage à la production de masse en 1906. Toutefois, il ne semble pas y avoir de traces de contraintes sur la production. Gaumont laisse ses metteurs en scène trouver des nouveautés : Léonce Perret explore le rapport entre la lumière et l'espace à la caméra par exemple[268].

Pour les troupes, cela ne signifie pas qu'il n'y a pas de contraintes fortes. Il est vraisemblable que les metteurs en scène sont exigeants et préparent avec soin le déroulement du film. Renée Carl raconte comment Feuillade se mettait en colère lorsque le tournage était interrompu [269]: l'opérateur Albert avait osé interrompre par manque de pellicule. Aucun écrit ne précise si les acteurs avaient ou non connaissance du scénario : on peut donc supposer que c'était le cas, sinon quelqu'un l'aurait consigné. Les horaires de travail ne sont pas

[265]Pierre Trimbach, *Idem,* p.16.
[266]Il s'agit d'un retournement de paupière.
[267]*Idem,* p.22.
[268]Bernard Bastide, « Léonce Perret, maître de lumières et des ombres », dans Bernard Bastide, Jean A. Gili, *dir., Op. Cit.,* p.11.
[269]Renée Carl, *Pour Vous,* 15 juin 1938, fonds Gaumont, B53 LG397, BIFI.

(cc) BY-NC-ND

connus non plus. Mais, il est certain que les acteurs n'étaient pas tous disponibles en même temps ou toute la journée. Renée Carl affirme qu'elle devait s'absenter un mois de son travail régulier pour tourner sept ou huit films[270]. Il est vrai que les scènes extérieures étaient nombreuses aussi. Il fallait donc profiter de la présence de plusieurs acteurs pour tourner un maximum de films.
Enfin, ce sont les acteurs de la maison Gaumont qui ont laissé le plus de témoignage sur les détails du travail des troupes. Jeanne Marie – Laurent raconte de nombreuses anecdotes[271]. Elle fait ainsi référence au temps qui pouvait rendre un voyage de tournage inutile et coûteux. La pluie a ainsi surpris l'équipe de Feuillade dans la forêt de Pierrefonds qui a dû se réfugier dans le Pavillon de l'Impératrice. Renée Carl s'étend sur les conséquences de l'éclairage des studios sur les acteurs. Une amie, qui la précède aux enregistrements phonographiques des Établissement Gaumont, revient avec des brûlures aux épaules et les yeux boursouflés[272]. Selon Renée Carl, en 1910, l'éclairage atteignait 750 ampères, que ce soit pour les lampes à charbon ou à arcs. L'acteur ayant été exposé se réveille au milieu de la nuit en ayant l'impression d'avoir du gravier dans les yeux :

> « C'était aussi intolérable que des brûlures sur des écorchures, et tous les remèdes préconisés étaient vains : il fallait attendre plusieurs heures que l'atroce douleur se calmât.
>
> J'ai connu un artiste, nouvellement venu au cinéma, qui ne savait pas. [...]Il se croyait aveugle...
>
> Autant que possible, on évitait de regarder les lampes, ce qui ne facilitait pas le jeu.
>
> Combien de fois n'ai-je pas bravé cette lumière nocive pour donner plus d'intensité à une scène capitale »[273].

Selon la réussite du travail, le salaire des professionnels varie. Il prend en compte certaine contraintes. Méliès inaugure l'usage de payer les acteurs au cachet. Cela s'inscrit dans la tradition du monde du spectacle d'où proviennent les professionnels engagés par Méliès. En tant que directeur du théâtre Robert Houdin, il connaît les usages. De plus, on l'a vu, il fait participer ses employés du théâtre dans ses films : il est donc naturel qu'il les paye comme au théâtre Robert Houdin. On en sait peu sur le montant des salaires car il ne subsiste pas de livres de comptes. Méliès paye ses professionnels à la journée. Noverre affirme que Méliès ne donna jamais moins de 20 francs à un figurant[274]. Madeleine Malthête – Méliès confirme en précisant que le repas de midi était aussi offert par Méliès[275]. Il apporte d'ailleurs une précision dans sa lettre à Merritt Crawford. Selon lui, les acteurs gagnent environ 600 francs par mois au théâtre et peuvent atteindre le double de cette somme grâce au

[270] *Idem,* 29 juin 1938.
[271] Mémoires de Jeanne Marie – Laurent, fonds Gaumont, B53 LG402 – 403, BIFI.
[272] Renée Carl, *Pour Vous,* 15 juin 1938, fonds Gaumont, B53 LG397, BIFI.
[273] *Idem,* 29 juin 1938.
[274] Maurice Noverre, *Le Nouvel Art cinématographique,* fonds Méliès, B2 M15, BIFI.
[275] M. Malthête – Méliès, *Op. Cit.*

(cc) BY-NC-ND

cinématographe[276]. Or, cette affirmation concerne la période du *Voyage dans la lune.* On peut donc penser que vers 1902, un acteur gagnait au moins 40 francs par jour. L'écart entre les sommes de Noverre et Méliès est – il lié à la différence entre un rôle important et un rôle secondaire? Rien ne le prouve.
L'important est que ce soit Méliès qui paye les acteurs. Au début, le chef de figuration était chargé de payer le personnel qu'il fournissait. Mais, ainsi que le raconte Méliès dans un article à propos du film *Jeanne d'Arc*[277], il détournait une grande partie du salaire. Jeanne Calvière, écuyère, devait jouer le rôle de Jeanne d'Arc. Au bout de quelques jours, elle ne vint plus à Montreuil. Elle prétextait ne plus pouvoir faire le trajet avec son cheval pour simplement 35 francs. Méliès apprit ainsi que le chef de figuration retenait 65 francs sur la somme de 100 francs qu'il devait remettre à l'écuyère! Et Méliès de conclure l'article : « [...]par la suite, je payai toujours moi – même tout le personnel ». La somme de 100 francs est exceptionnelle[278].En ce qui concerne les opérateurs, il ne reste pas de trace de leur salaire. En cas de mauvais temps ou avarie empêchant le tournage, Méliès payait tout de même la somme prévue. Enfin, Méliès ne semble pas s'être attribué de salaire. Il est vrai qu'il cherche avant tout à faire vivre sa société et la vente des films constitue un plus grand souci. Méliès vit sur le modèle du rentier, jouissant de sa fortune. Il ne sépare pas son argent personnel des revenus de sa société.

Chez Pathé, on en sait peu sur les salaires au début de la production. Le système du cachet est pratiqué aussi mais à la demi – journée car les acteurs ne tournent que le matin[279]. Mais ce n'est pas lui qui paye les acteurs. Il s'agit d'un des rôles de Zecca. Les salaires font partie du système hiérarchique et valorisant mis en place par Pathé qui écrit :

> « Les salaires journaliers dépassaient largement ceux de la région mais nous nous montrions sévères à l'embauchage. Nous tenions à n'employer qu'un personnel de choix[280] ».

Ce système se protège également de toute revendication[281]. Tout d'abord, le caractère unique de la figure de Zecca trouve sa confirmation dans son salaire. Il le reçoit sous trois formes : En 1906, il perçoit 18.ooo francs par an, ce qui est bien plus que pour tout autre collaborateur de Pathé; il touche des cachets qui totalisent 10.618 francs; enfin à partir de 1907, il reçoit un pourcentage des bénéfices. En comparaison, les autres collaborateurs ont beaucoup moins d'argent. Capellani et Chomon reçoivent 6500 francs en 1907. Puis l'année suivante, Capellani ne perçoit que 5000 francs. Ensuite les metteurs en scène ont un salaire variable. Selon Jean Mitry[282], en 1903, Zecca recevait 300 francs par mois et les autres metteurs en scènes percevaient de 150 à 200 francs par mois. En fait, tout comme les opérateurs, ils sont payés à l'heure, au jour ou à la pièce. Ils ont parfois un contrat à l'année de 3000 à 4000 francs pour un nombre précis de film, ce qui revient à les payer à la pièce. Ils reçoivent une gratification en fin d'année selon les bénéfices.

[276]Lettre non datée en réponse au questionnaire sur *Le voyage dans la lune.* [Actors] *were playing in theatres for about 300 fcs a month […] In the cinema, they could gain more than the double.*
[277]Georges Méliès, article non identifié, fonds Méliès, B2 M17, BIFI.
[278]Selon Isabelle Aimone, il s'agit du salaire journalier de Musidora en 1913.
[279]L. Le Forestier, *Ibidem,* p.213.
[280]C. Pathé, *Ibidem,* p. 180 – 181.
[281]Les informations du paragraphe sont issues de L. Le Forestier, *Op. Cit.*
[282]J. Mitry, *Op. Cit.*

(cc) BY-NC-ND

Les opérateurs n'ont pas non plus de salaire unique. Ils sont rétribués selon leur ancienneté et selon le fait qu'il voyagent ou non. Les opérateurs débutants reçoivent 50 francs pour une semaine de soixante heures, selon le décorateur Hugues Laurent. Comme ils sont formés par la maison, ils ne peuvent quitter la société pour aller à la concurrence et acceptent un salaire moindre. Les opérateurs – voyageur sont payés à la journée invariablement. Quelques exemples permettent de saisir l'écart entre les salaires pour un même poste : Raveron gagne 20 francs par jour et 300 francs par mois en 1905 et 1906 ; mais Mariani ne gagne que 14 francs par jour.
Quant aux acteurs, leur salaire leur est propre. Il est fonction de leur renommée. En 1910, Henri Estiévant perçoit 30 francs et Rigadin 70 francs. Cela permet surtout d'éviter une revendication commune des acteurs. D'autres faits étranges empêchent les acteurs de faire corps : les grands acteurs travaillant une journée reçoivent le double du cachet de matinée alors que les petits acteurs perçoivent un peu moins. Le salaire augmente avec la réussite, c'est – à – dire la popularité. Mistinguett gagne 60 francs en 1910, puis 70 francs l'année d'après et 100 francs en 1913. Laurent Mannoni remarque tout de même que le système du cachet va à l'encontre de l'intensification de la production car les acteurs peuvent être tentés de ralentir le jeu pour jouer sur plusieurs jours et gagner plus. Mais aucun ne le fait et il n'y a pas d'esprit de corps professionnel pour tenter une action commune. La situation des acteurs est donc précaire.

Gaumont fait figure de cas particulier car les acteurs ont un contrat à l'année[283]. Isabelle Aimone[284] cite la somme de 5,5 francs par jours que gagnait un figurant selon Alice Guy – Blaché. Jusqu'en 1907, ce serait le salaire d'un figurant : c'est bien peu par rapport à Méliès à la même époque. Alice Guy – Blaché fait la même expérience que Méliès. Son chef de figuration, Deuzot, détourne 4,5 francs et ne paye que 50 centimes au figurant! Elle installe alors un guichet pour payer elle – même les employés[285]. Après son départ, on ignore qui paye les employés. Il s'agit probablement de Feuillade puisqu'il prend sa place. Par la suite, les salaires augmentent. Renée Carl affirme avoir reçu 20 francs pour son premier film et précise quelle avait trouvé cette somme élevée[286]. Un cascadeur touche entre 10 et 20 francs selon le danger. Et à nouveau, la célébrité fait augmenter le cachet car les deux acteurs de la Comédie Française jouant dans *Alexandre* reçoivent chacun 30 francs[287]. Ces sommes sont encontradiction avec celles qu'annonce Pierre Philippe[288]. Selon lui, entre 1910 et 1920 c'est – à – dire pendant les « années d'or » de la société, la demi – journée est payée 20 francs mais la journée revient à 30 ou 40 francs. Ce sont les chiffres donnés par Henri Fescourt , metteur en scène, dans ses souvenirs intitulés *La Foi et les montagnes*[289]. Françoise Rosay avance plutôt les chiffres de 45 francs pour une scène réussie et 15 francs quand elle a raté[290]. Méliès ne semble pas pratiquer cette différence et paye les acteurs même quand la scène n'a pas réussi. Selon Laurent Le Forestier, les acteurs ont un contrat à l'année chez Gaumont et sont payés 20 francs la demi – journée. C'est moins que ce que donne Pathé mais

[283]L. Le Forestier, *Idem,* p.190.
[284]I. Aimone, *Op. Cit.*
[285]Lettre adressée à Louis Gaumont, en date du 17 mars 1953, fonds Gaumont, B50 LG 363, BIFI.
[286]Renée Carl, *Pour Vous,* 15 juin 1938, fonds Gaumont, B53 LG397, BIFI.
[287]*Idem,* 22 juin 1938.
[288]Pierre Philippe, « Les acteurs des théâtres Gaumont ou l'école du réalisme », dans Philippe d'Hugues et Dominique Muller, *dir, Gaumont : 90 ans de cinéma,* Paris, Ramsay/ La Cinéamthèque Française, p53.
[289]Henri Fescourt, « La maison Gaumont », *Idem,* p 36.
[290]Françoise Rosay, *Pour Vous,* 19 mars 1938, fonds Gaumont, B53 LG 398, BIFI.

(cc) BY-NC-ND

les acteurs ont une situation plus stable. Peut – être, est – ce une stratégie pour conserver ses acteurs et être sûr d'en trouver tout au long de l'année. Quant aux opérateurs, leur salaire n'est pas connu. Laurent Le Forestier affirme que Gaumont versait des salaires élevés aux metteurs en scène : d'après Fescourt, au bout de trois mois, en 1912, un metteur en scène gagne 500 à 600 francs par mois. C'est plus élevé que chez Pathé.
Un autre phénomène amène les acteurs à recevoir des forfaits à l'année. Le développement de séries et celui de stars, permettent à des acteurs de devenir célèbres. Ils peuvent alors poser leurs conditions. Max Linder demande des cachets importants qui font scandale. Le journal *Le Cinéma* mentionne qu'il gagne 100.000 francs par an[291]. En plus de lui, Grandais, Biscot, Bébé et Rolette ont des forfaits à l'année. *L'Écho du cinéma* confirme ce calcul à l'année et prétend que 2000 francs par an est un petit salaire pour un acteur[292]. En effet, comparé aux propos de Méliès, cela semble bien peu. Selon Isabelle Aimone, les acteurs sont peu à peu rémunérés par film mais le système du cachet perdure au moins jusqu'en 1917 car la Chambre Syndicale Française de la Cinématographie diffuse un règlement concernant les cachets[293].

A l'échelle des sociétés de cinématographe, Méliès a permis à la production de films de devenir une activité principale. Elle n'est plus subordonnée à la rentabilisation d'une découverte comme chez les frères Lumière ou à la vente d'appareils comme chez Gaumont et Pathé. Méliès a montré la voie en matière de production. Il a systématisé l'engagement de professionnels et de vedettes du monde du spectacle. Cependant, il n'a pu rester le modèle à cause de l'accroissement des demandes en vues qui nécessitait une hausse de la production et donc une structure différente. Son mode de travail a cessé de correspondre aux besoins de ses concurrents, que ce soit à cause du genre des films qui nécessitait des scènes d'extérieur, ou à cause d'une politique d'économie. Méliès n'a donc pas eu le temps de devenir un modèle. De plus, il n'a pas crée de pôle d'expérimentation à Montreuil. Il est resté le seul maître, n'a pas constitué d'équipe de metteurs en scène. Il a gardé son savoir, limitant la diffusion de ses procédés et les capacités de ses professionnels à évoluer. Seul André Deed reste fameux pour son personnage de Cretinetti qu'il interprète en Italie[294]. Louise Lagrange est également devenue célèbre en France comme à Hollywood[295]. Quant aux opérateurs, ils restent peu connus. Seuls Tainguy, Lallement, Astaix et Michaut continuent dans le cinématographe et réussissent. Tainguy part en 1907 pour New – York et fait carrière à l'*American Kinetograph*, une maison de production[296]. On ignore ce que Leclerc a fait, ainsi que les activités de Bardou après que Méliès se fût retiré du monde du cinématographe. La Première Guerre Mondiale les a – elle épargnés?
En ce qui concerne Gaumont et Pathé, plusieurs acteurs sont devenus célèbres. Max Linder devient une des premières stars françaises, ainsi que Mistinguett.

[291] *Le Cinéma,* numéro 8, 19 avril 1912.
[292] *L'Écho du cinéma,* numéro 4, 10 mai 1912.
[293] Règlement entre éditeurs et artistes, diffusé par la chambre syndicale de la cinématographie française, section des éditeur. Fonds Morlhon, B18 Morlhon 139, BIFI.
[294] Articles écrits par Méliès, *Cinéma,* numéro 40 à 44, dans Maurice Bessy et Lo Duca, *Georges Méliès, Mage,* Paris, Jean – Jacques Pauvert, 1961.
[295] *Essai de reconstitution du catalogue de la Star – Film,* p.353.
[296] *Idem.*

(cc) BY-NC-ND

L'interprète de la série *Bébé* à partir de 1909, continue sous le nom de René Dary[297]. En fait, ce sont les séries et la reconnaissance du cinématographe comme art, qui permettent aux acteurs de devenir célèbres. Méliès semble avoir passé à côté de cette étape. Sa carrière prend fin alors que commence la reconnaissance des professionnels du cinématographe car en 1909, il ferme les studios de Montreuil et de 1909 à 1913, il ne produit presque plus, ses films étant distribués par Gaumont et Pathé. Peut – être est – ce le genre de ses films qui ne permet pas aux acteurs d'y prendre toute leur place. En effet, les films sont régis entièrement par Méliès. Quel que soit le genre de films – féeries, scènes à trucs, actualités ou encore scènes historiques – les acteurs n'ont pas la possibilité de donner toute leur mesure, comme le fait Max Linder par exemple. Leurs moindres gestes sont réglés par Méliès. Il est vrai également que l'industrialisation de la production des films[298] nécessite une spécialisation des acteurs dans le cinématographe et une augmentation de la rapidité de la production.
Quant aux opérateurs ou aux metteurs en scène de Gaumont et Pathé, ils ont aussi continué, pour beaucoup, dans le cinématographe. Certains se sont rendus à l'étranger tel Velle en Italie[299]. Alice Guy – Blaché part, en 1907, aux Etats – Unis où elle crée sa propre maison de production[300]. Beaucoup partent peu avant ou pendant la Première Guerre mondiale. Mais la guerre a aussi eu un effet pervers, celui d'interrompre de nombreuses carrières. Pierre Trimbach mentionne « […] des nouveaux venus qui s'emparèrent du cinéma pendant que les anciens étaient partis se faire casser la figure et qui, à leur retour, s'entendaient dire qu'ils n'étaient plus à la page[301] ». Pour les professionnels de Méliès, la guerre ne semble pas avoir eu directement un effet car la production s'est arrêtée dès 1909. En revanche, elle a bouleversé les productions de Gaumont (qui se trouvent quasiment à l'arrêt pendant la guerre) et Pathé, ainsi que les destinées de leurs troupes.

[297]Renée Carl, *Pour Vous,* 6 juillet 1938, fonds Gaumont, B53 LG397, BIFI.
[298]Le passage à l'industrialisation de la production chez Pathé est le sujet de l'ouvrage de Laurent Le Forestier, *Op. Cit.*
[299]Laurent Le Forestier, *Ibidem,*p.165.
[300]Notes manuscrites d'Alice Guy – Blaché et corrigées par Léon Gaumont, pour servir à une histoire des Établissements Gaumont. Fonds Gaumont, B51 LG374, BIFI.
[301]Pierre Trimbach, *Ibidem,* p.22.

(cc) BY-NC-ND

Partie 3 : Le rôle de Georges Méliès au sein du monde de la cinématographie

Après avoir examiné le rôle de Méliès dans l'établissement des professionnels de la cinématographie au sein des maisons de production, il s'agit à présent de voir si le même processus a lieu à une échelle plus grande. Il faut étudier ses relations avec les autres membres de la cinématographie française : quelles positions ces membres adoptent – ils vis – à – vis de lui? Et en quoi les fonctions de Méliès dans la corporation en font – elles un personnage important ou non pour les professionnels?

1. UN DES QUATRE PIONNIERS

Sa réputation au sein de la corporation

Méliès entretient des rapports différents avec les frères Lumière, Gaumont ou Pathé, ce qui engendre des relations plus ou moins ambivalentes. Toutefois, pour beaucoup de membres de la corporation, il reste incontestablement le *père du cinéma*[302]. Beaucoup de titres et surnoms lui ont été attribués et de nombreux éloges lui ont été décernés. Ce sont souvent des témoignages tardifs, émis bien après la fin de sa carrière cinématographique mais ils permettent d'avoir un aperçu des avis et parfois, des évolutions des positions envers Méliès.
Les journaux corporatifs citent quelquefois Méliès. L'*Écho du cinéma* publie un article sur la sortie de *A la conquête du pôle*[303]. Le journaliste décrit Méliès :

> « […] véritable pionnier de l'art cinématographique, celui que l'on a pu avec justesse surnommer le Jules Verne du cinématographe est, en effet, le premier qui ait pressenti l'importance que devait prendre un jour cette invention bien française ».

Cette expression de « Jules Verne du cinématographe » semble être attribuée à Coissac[304]. Le même journal publie une biographie de Méliès sous la rubrique « La personnalité cinématographique de la semaine »[305]. Le journal *Le Fascinateur* surnomme encore Méliès « le créateur des scènes féeriques »[306] et « l'auteur des scènes à trucs »[307]. Mais les témoignages durant la carrière de Méliès sont rares. Ce n'est que lors de la redécouverte de son œuvre que les éloges se multiplient. Pierre Trimbach est le premier à reconnaître Méliès lors de leur rencontre. Il relate les souvenirs de sa rencontre avec Méliès en 1913 ou 1914, près de cinquante ans plus tard. La nécessité de trouver un studio pour le

[302]Terme cité par Noverre dans une lettre non datée, fonds Méliès, B2 M24-25, BIFI.
[303]*L'Écho du cinéma,* numéro 2, 26 avril 1912.
[304]Terme cité par Noverre dans une lettre non datée, fonds Méliès, B2 M24-25, BIFI. Cité aussi dans *La Nouvel Art cinématographique,* B2, M15, BIFI.
[305]*L'Écho du cinéma,* numéro 6, 24 mai 1912.
[306]*Le Fascinateur,* numéro 106, 1er octobre 1911, fonds Méliès, B2, M24-25, BIFI.
[307]*Idem,* numéro 46, 1er octobre 1906, fonds Méliès, B2 M24-25, BIFI.

(cc) BY-NC-ND

film *La petite postière* amène son équipe à Montreuil. Il écrit plus tard dans ses mémoires :

> « Le hasard fit qu'à Montreuil, près de Vincennes, il y avait un petit théâtre libre à ce moment, c'était celui de Méliès. C'est là que j'eus le plaisir de rencontrer ce grand pionnier et fondateur du cinéma français! Il me montra des maquettes de décors et m'apprit beaucoup de ses « trucs » car il n'était pas « exclusif »[308].

Par la suite, Aubert, président de la chambre syndicale de la cinématographie à partir de 1927, fait un discours lors d'un banquet annuel et déclare :

> « Nous, les anciens, nous savons; mais vous, les jeunes, vous ignorez que c'est à Méliès que nous devons le succès des théâtres cinématographiques qui nous font vivre […] Il est juste que nous fassions notre devoir envers lui, et qu'il retrouve dans notre industrie la place qui lui est due[309] ».

De fait, le forain Jérôme Dulaar confirme combien Méliès fut important dans la survie du cinéma et de ceux qui en vivaient : « Nous allions mourir sur nos appareils; Méliès nous donna à manger »[310]. En effet, en inaugurant un nouveau genre de films, celui de la fiction, Méliès renouvela l'intérêt du public pour le cinématographe. Au – delà de la reconstitution du réel par les actualités, Méliès fit du cinématographe un spectacle.
C'est pourquoi, lors du banquet donné en l'honneur de Delac et Méliès décorés de la Légion d'Honneur, Louis Lumière applaudit Méliès et le nomme « Créateur du spectacle cinématographique ». Cet événement est relaté par Méliès dans une de ses lettres à Paul Gilson : « […] ce fut une vraie soirée triomphale […] en tant que pionnier, inventeur, artiste ». Plus loin, il ajoute : « [...]c'est Lumière lui-même qui nous a donné l'accolade et accroché la croix miniature à la boutonnière (à Delac et à moi), j'étais bien entendu à la table d'honneur, présidée par lui[...] ». Enfin, il termine : « Lumière a salué en moi le *Créateur du spectacle cinématographique »*[311].
Ciné – Journal se fait l'écho du monde de la cinématographie en publiant un numéro spécial, en l'honneur de Delac et Méliès. Le 9 septembre 1931, une lettre est envoyée à des personnalités de la corporation pour leur demander un mot ou leurs cartes de visite en guise de félicitations, pour la publication dans ce numéro spécial[312]. De nombreux membres de la corporation répondent. On trouve ainsi une carte de Mesguish et Pierre Bonardi (président du syndicat de la presse filmée) portant le texte suivant : « Honneur à Méliès! Honneur à Charles Delac! L'un fit faire au cinéma ses premiers pas, l'autre mène ce bel adolescent vers la maîtrise de l'univers! »[313]. Jourjon (de la firme Éclair), Louis Lumière, Grimoin – Samson, Lallement, Raymond Lussiez (président du syndicat français des directeurs de théâtres cinématographiques) et Coissac envoient aussi un mot. Universal et Metro-Goldwyn-Mayer font de même.

Mais le rôle de pionnier de Méliès est souvent minimisé au profit de ses concurrents. Phono – Ciné – Gazette publie une histoire du cinéma dans laquelle Méliès n'est absolument pas cité[314]. Ce dernier se doit donc de défendre

[308]P. Trimbach, *Op. Cit.,* p. 106.
[309]Cité dans Maurice Bessy et Lo Duca, *Méliès,mage,*Paris, Jean - Jacques Pauvert, 1961.
[310]Témoignage du fils de Jérôme Dulaar, cité dans Jacques Deslandes et Jacques Richard, *Op. Cit.,* p.219.
[311]C'est l'auteur qui souligne. Lettre de Méliès à Paul Gilson du 22 octobre 1931. Reproduite dans F – J Temple « et al. », *Paul Gilson, hommage et contribution bio – bibliographique,* Lausanne , Éditions Le Front Littéraire, 1983.
[312]Fonds Méliès, B2 M21, BIFI.
[313]*Idem.*
[314]*Phono – Ciné – gazette,* numéro 63, 1er novembre 1907.

(cc) BY-NC-ND

ses intérêts, même si c'est souvent après sa carrière cinématographique. Tout d'abord, il intitule sa biographie *La vie et l'œuvre d'un des plus grands pionniers de la cinématographie mondiale*[315]. Il y affirme :
« 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 ciné! Méliès n'est pas toujours très modeste : 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 […][316] ».
Plus discrètement, dans *Ciné – Journal*, il écrit : « Je m'honore surtout d'avoir lancé le cinéma dans la voie théâtrale, qui lui a si bien réussi »[317]. Il écrit aussi :

> « Mais puisque nous avons constaté que le succès industriel de l'invention est surtout dû à ceux qui ont utilisé le Cinéma comme enregistreur de leurs productions personnelles, contentons-nous de prouver et d'affirmer que mon rôle a été précisément d'ouvrir cette voie à l'industrie et d'en créer une grande partie des procédés techniques[318] ».

Même dans de simples lettres, Méliès insiste sur son statut : il signe une lettre à son coiffeur par « doyen du cinéma »[319]. Peut – être est – ce là un trait d'humour! Mais même ces affirmations postérieures à sa carrière ne le protègent pas de la célébrité de ses concurrents. Dans une lettre non identifiée à propos de la fondation de Notre – Dame – du – cinéma, il décrit le comité d'honneur : Lumière est qualifié d'inventeur du cinéma, Pathé et Gaumont viennent ensuite en tant que grands industriels du cinéma et il se retrouve en dernière position en tant que créateur du spectacle cinématographique. Il continue en ajoutant que Druhot (directeur de *Ciné – Journal*) lui a promis de faire modifier l'ordre des membres du comité. Enfin, il écrit :

> « [...] 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 fondateurs qui ont été, en réalité, tenus par moi; tout cela parce que ces marchands se sont enrichis aux dépens des divers inventeurs: Demenÿ/ Gaumont, Jolly/ Pathé, Émile Cohl/ Disney ».[320]

On le voit, Méliès ne semble pas avoir une opinion favorable de Pathé et Gaumont, même après sa carrière. Il écrit à Drioux, auteur d'un article dans *Passez muscade*, à propos de Pathé et Gaumont: « […] ils ont *la galette et se serrent les coudes!* »[321]

De fait, durant sa période d'activité cinématographique, Méliès ne semble pas avoir eu de relations particulièrement amicales avec Pathé. Les témoignages restants sont malheureusement bien postérieurs et ont pu modifier la réalité. En effet, la saisie des biens de Méliès par Pathé a dû altérer ou aggraver les relations des deux cinématographistes. Lors des débuts du cinématographe, Pathé a eu des relations commerciales avec Méliès. Il s'est intéressé au

[315]Biographie pour le *livre international des grands hommes,* fonds Méliès, B2, M14, BIFI.
[316]Cité dans André Gaudreault, C*inéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe,* Paris, CNRS Éditions, 2008.
[317]Georges Méliès, « En marge de l'histoire du cinématographe », *Ciné – Journal,* numéro 889, 10 septembre 1926.
[318]Cité dans Maurice Bessy et Lo Duca, *Ibidem.*
[319]Lettre à un coiffeur du 7 décembre 1937, fonds Méliès, B6 M63, BIFI.
[320]Lettre non identifiée, fonds Méliès, B2 M20, BIFI.
[321]C'est l'auteur qui souligne, lettre à Drioux du 11 juin 1929, fonds Méliès, B6 M63, BIFI.

(cc) BY-NC-ND

kinetograph de Méliès mais le trouvait trop cher[322]. Laurent Le Forestier évoque l'achat d'un positif par Pathé pour 80 francs, en date du 21 mars 1900.
Mais le plagiat de certains films de Méliès rend les relations plus tendues. Le plus célèbre cas est celui du *Voyage dans la lune* que Zecca copie. Ce dernier suscite particulièrement la colère de Méliès et cette rivalité – car Zecca est d'abord chargé de tourner des féeries dont le succès est fort à cette époque – n'a cessé d'être reprise par les historiens. En 1905, une nouvelle trace de transaction commerciale apparaît : Méliès achète une caméra Pathé[323]. Ce n'est qu'avec le déclenchement de la crise dans le cinématographe que les liens se rompent. En effet, Pathé refuse de participer au congrès international de la cinématographie dont il sera question plus loin. La lettre qu'il envoie en réponse à l'invitation de Méliès déclenche même une polémique dans la presse. C'est cette même presse qui porte aux nues Pathé et oublie la figure de Méliès. *Le Cinéma,* par exemple, loue les frères Pathé comme « les innovateurs, les inspirateurs , alors que cette invention [le cinématographe] n'en était encore qu'aux essais de laboratoires ». Cet article occulte totalement la perfection des films de Méliès, qui n'étaient plus depuis longtemps des essais quand Pathé a commencé sa production.
Afin de s'opposer au succès de Pathé, Méliès s'insurge contre le fait qu'il ait récupéré une invention de ses prédécesseurs :

> « […] n'attribuons pas le titre de Créateurs d'une Industrie à ceux qui ont simplement utilisé sur une plus grande échelle les inventions de leurs prédécesseurs. Méliès qualifie également Pathé de chef de la plus grande maison cinématographique du monde (au point de vue de la grande production à bon marché) »[324].

Laurent Le Forestier montre combien Méliès tente de se différencier de Pathé par la qualité. Il attaque souvent Pathé sous cet angle. Laurent Creton avance également cet argument pour expliquer l'écart de chiffres entre les productions de films de Pathé et Méliès[325]. Dans les *Vues cinématographiques*, Méliès écrit :

> « Seul ceux qui n'ont aucun souci de l'art se contentent des premiers venus pour bâcler une scène confuse et sans intérêt »[326].

On peut y voir une allusion à la production de Pathé. Plus important, la tentative de tourner des films pour Pathé à partir de 1911 alourdit encore les relations. C'est à nouveau la figure de Zecca qui se trouve au centre des tensions. En effet, il semble avoir coupé les films de Méliès comme il le voulait, escamotant selon ce dernier les meilleures scènes. Madame Méliès affirme d'ailleurs :

> « Zecca supervisait les films et, quand il [Méliès] avait fait quelque chose de trop bien, il le coupait […] Alors Méliès a été dégoûté et il n'a plus voulu travailler, il a cessé le cinéma, vers 1912 ou 1914[327] ».

---

[322]M. Malthête – Méliès, *Op. Cit.,* p.173. Aucune date n'est mentionnée mais cela se passe forcément après la mise en vente de l'appareil (août 1896). En outre, Pathé se serait plaint que les films se ressemblent et l'auteur avance que cela aurait poussé Méliès à chercher d'autres genres de films. Cela aurait abouti avec *L'Escamotage d'une dame chez Robert Houdin* la même année. Cet épisode se situe donc entre les deux événements.
[323]Pierre Arias, « Méliès, mécanicien », dans Madeleine Malthête – Méliès, *dir., Méliès et la naissance du spectacle cinématographique,* Cerisy – la – salle, 6-16 août 1984, Paris, Klinsieck.
[324]Cité dans A Gaudreault, *Ibidem.*
[325]Laurent Creton, « Entrepreneur, filières, industries : Lumière, Pathé, Méliès » dans Jacques Malthête et Michel Marie, *Georges Méliès : illusionniste fin de siècle?,* Cerisy – la – salle, 13-22 août 1996, Paris, Klinsieck.
[326]Georges Méliès, « Les vues cinématographiques », dans A. Gaudreault, *Ibidem,* p. 211.
[327]Rapport de la Commission de recherche historique, fonds Méliès, B5 M61, BIFI.

(cc) BY-NC-ND

Il semble que Zecca ait modifié le montage de *Cendrillon* de 1912 par exemple car il n'est pas du tout dans le style de Méliès[328].
Les paroles d'Astaix éclaire mieux les rapports entre Méliès et Pathé lui – même à cette époque :

> « Ils étaient un peu copains, au fond, quoique ennemis. Ils étaient tout de même de la même profession. […] ça se passait vers 1908. […] et quand Méliès a eu fait les films, on a été très surpris de voir qu'on les avait sabotés. Il fallait que ce soit supervisé par les metteurs en scène de Pathé, ils ont rogné, ils ont coupé là – dedans[...] »[329].

Selon lui, ce sont bien les rapports avec Zecca qui étaient conflictuels et non ceux avec Pathé. D'ailleurs, les mémoires de Pathé confirment ce point de vue, même s'il faut les lire avec prudence car ils modifient l'interprétation de beaucoup d'événements[330]. Il rend hommage à Méliès, même s'il l'associe à Zecca parfois : « M. Méliès, le premier, produisit des scènes à transformation dont une des principales fut *Le voyage dans la lune »*[331]. Dans son deuxième écrit autobiographique, il ajoute :

> « [...]Et ce fut M. Méliès qui devint notre principal concurrent. A lui revient le mérite appréciable d'avoir fait faire un pas en avant à la question cinématographique au point de vue du spectacle. Ce fut lui qui, le premier, sortit des sentiers battus où nous marchions tous[332] ».

Enfin, il précise ses motivations pour commander des films à Méliès. Il prétend vouloir lui rendre hommage mais il a été déçu à la projection. Selon lui, Méliès aurait perdu le sens du goût du public :

> « [...]notre industrie n'aurait comporté qu'un développement bien mince, par rapport à ce qu'elle est devenue, si elle était restée dans le domaine de la féerie et celui de la prestidigitation où M. Méliès croyait la voir s'épanouir[333] ».

Lors de la deuxième tentative, il propose un prêt gagé sur les biens de Méliès car il veut obliger un homme qu'il estime. Que ce soit la vérité ou non, Méliès perd ses biens - Astaix mentionne un procès[334]- et les relations se brisent. L'oubli dans lequel sombre Méliès est également une des causes de tension car Pathé gagne alors en réputation. En 1931, ni la carte de visite, ni un mot de Pathé ne se trouvent parmi les hommages rendus à Méliès et à Delac, à travers *Ciné – Journal.* Rien ne permet d'affirmer cependant que Pathé n'a pas participé à l'hommage : sa carte n'est peut – être pas parvenue dans la collection de Méliès.

La rivalité ne semble pas moindre avec Gaumont, bien qu'il ne reste pas de traces de longs conflits avec ce dernier. Méliès reconnaît le statut de pionnier à ses concurrents mais ne supporte pas d'être classé après eux. Dans une autobiographie succincte, il écrit qu'il est membre d'honneur de la Chambre Syndicale de la Cinématographie mais il ajoute qu'il :

---

[328]Publications du Service des Archives du Film du CNC, *Essai de reconstitution du catalogue français de la Star – Film* suivi d'une *analyse catalographique des films de Georges Méliès recensés en France,* p.356.
[329]Rapport de la Commission de recherche historique, *Idem.*
[330]Voir les notes de l'édition établie par Pierre Lherminier : Écrits *autobiographiques,* Paris, L'Harmattan, 2006.
[331]*Idem,* p.157.
[332]*Idem,* p.70.
[333]Mémoires de Pathé, cités dans Maurice Bessy et Lo Duca, *Ibidem.*
[334]Rapport de la Commission de recherche historique, *Idem.*

(cc) BY-NC-ND

« - n'en est même pas président honoraire

-et, seul des quatre pionniers, [il] n'est pas décoré[335] ».

La carte de visite de Gaumont ne se trouve pas non plus dans le lot conservé à la Cinémathèque. Les relations entre Méliès et lui ne sont pas plus claires. Quant à ce que pense Gaumont, il faudrait lire sa correspondance pour trouver une mention de Méliès. Ses lettres commerciales[336] entre 1895 et 1899 ne semblent pas faire mention de Méliès. Pourtant, Méliès a bien eu au moins une relation commerciale avec Gaumont. En effet, il utilise un appareil Gaumont, modèle Demenÿ, en remplacement de celui qu'il avait crée avec l'ingénieur Korsten[337]. Il peut aussi se fournir en négatifs chez Gaumont[338]. Gaumont achète, à l'inverse, une version écourtée de *L'hydrothérapie fantastique* en 1910[339]. De plus, Méliès tourne deux films produits par Gaumont[340] : il s'agit de *Un locataire diabolique* de 1909 et du V*itrail magique*[341]. Ces expériences semblent n'avoir donné lieu à aucun conflit. Ainsi, la colère de Méliès envers Gaumont semble être postérieure à sa carrière et viser le manque de reconnaissance des contemporains à son égard plutôt qu'une personne en particulier.

Pourtant, il arrive aussi que Méliès défendent les pionniers dans leur ensemble, incluant ainsi Pathé et Gaumont. Il proteste contre l'appellation de « primitifs » lancée par un journaliste pour qualifier les metteurs en scène des débuts du cinéma[342]. Dans une lettre au directeur du journal, Méliès est ulcéré par cette expression et rappelle combien ses films ont du succès au gala donné en son honneur en 1929. Il cite également les paroles d'Abel Gance à propos de ses films :

> « Il se dégage de tout cela une grande jeunesse, une grande fraîcheur et pas mal de poésie. Quant à la technique, elle est purement extraordinaire et je ne vois pas qu'on ait fait mieux[343]. Par ailleurs, Méliès affirme : […] tâchons de démontrer que, l'industrie cinématographique a été créée uniquement par des français »[344].

Cette prise de position en faveur des pionniers, un peu paradoxale a priori vues les relations avec Pathé et Gaumont, vient peut – être de l'amitié qui le lie à la famille Lumière. En effet, Méliès entretient de bonnes relations avec elle. Il est vrai que les frères Lumière ne constituent pas une grande concurrence pour lui car, très vite, les genres de leurs films divergent et ils cessent, en 1905, toute

[335]Ces affirmations permettent de dater cette biographie entre 1926 et 1930 car il reçoit la nomination de membre d'honneur dans une lettre du 28 juin 1926 (fonds Méliès, B6 M64) et est décoré en 1931. L'oeuvre fait partie d'un ensemble de textes d'auteurs divers, fonds Méliès, B1 M4, BIFI.

[336]Publiées dans Marie – Sophie Corcy, « et al. », *Les premières années de la Société Léon Gaumont et Cie : correspondance commerciale 1895 – 1899,* Paris, AFRHC/BIFI/Gaumont, 1999.

[337]P. Arias, *Idem.*

[338]Jacques Malthête, « les collaborateurs de Georges Méliès », bulletin *Les Amis de Georges Méliès,* numéro 29, 2e semestre 1996, p.27.

[339]Lettre de Pierre Tainguy à Gaumont, en date du 27 septembre 1910 dans *Idem.*

[340]Mémoires d'André Méliès, bulletin des *Amis de Georges Méliès,* numéro 20, 1er semestre 1992, p. 16.

[341]Le film porte le numéro 711 ou 712 dans le catalogue de la Star – Film. Or, l'ouvrage *Essai de reconstitution* etc. mentionne *Le Palais des mille et une nuits* du numéro 705 à 726 (p.25). Il s'agit peut- être de l'un des tableaux de la série mais cela daterait la vue de 1905! Donc, il est probable qu'il n'y en ait pas de trace dans le catalogue et qu'il date de 1909 ou 1910.

[342]Georges Méliès, « En marge du cinématographe », *Ciné – Journal, numéro* 890, 17 septembre 1926.

[343]Lettre adressée à Druhot, en date du 17 janvier 1930, dans Georges Sadoul, *Georges Méliès : présentation et bio – filmographie,* Paris, Seghers, 1961 (Cinéma d'aujourd'hui), p.121.

[344]Georges Méliès, « En marge de l'histoire du cinématographe », cité dans bulletin *Les Amis de Georges Méliès,* numéro 9, 2e semestre 1986.

(cc) BY-NC-ND

activité de production. Méliès fait d'abord la connaissance d'Antoine Lumière, le père des deux frères qui emménage rapidement au – dessus du théâtre Robert Houdin. C'est également lui qui le convie à la projection de cinématographe du 25 décembre 1895. Le refus par Antoine Lumière de vendre son appareil ne semble pas altérer les relations. On ne sait pas comment, ni quand Méliès a rencontré exactement Louis ou Auguste Lumière. Il est certain cependant qu'il leur a acheté un appareil après que celui – ci fût mis en vente : il remplace celui acheté à Gaumont[345]. Peut – être même leur a – t – il acheté de la pellicule avant de se fournir, comme toutes les autres sociétés, chez Eastmann.
Quoi qu'il en soit, il reste des traces d'une bonne entente entre Louis Lumière et lui, qui datent d'après sa carrière cinématographique. Lors d'un banquet de la corporation cinématographique, le 25 mars 1931, Léon Brézillon, le président, se lève et applaudit Louis Lumière et Méliès. Lumière se lève alors à son tour pour applaudir Méliès et il entraîne la salle avec lui[346]. Cet événement montre combien les deux figures de Louis Lumière et Méliès ont souvent été associés en ce qui concerne le cinématographe. Cela ne pèse pourtant pas sur leurs relations car Méliès reconnaît le rôle d'inventeur de l'appareil à Lumière : « [...]laissons à Lumière sa gloire toute entière de créateur de l'appareil »[347]. Le fait que ce soit Lumière qui ait donné la légion d'honneur à Méliès montre bien leur relations aussi. Lumière envoie une lettre à Méliès pour lui confirmer qu'il accepte d'être son parrain pour la cérémonie[348]. Il signe ainsi : « Croyez, mon cher collègue et ami, à mes sentiments bien cordialement *dévoués »*. Le 7 septembre 1931, la carte de visite d'Antoine Lumière parvient à Méliès en guise de félicitation pour sa décoration à venir. On l'a vu, Lumière lui attribue, lors du banquet, le titre de « Créateur du spectacle cinématographique » qui a été réutilisé par la suite. Leurs relations continuent. Une lettre de Louis Lumière fait allusion à une rencontre le 7 novembre 1935 au soir : « J'ai eu grand plaisir à vous revoir »[349]. Le 19 novembre de la même année, un hommage est rendu à Louis Lumière : Méliès y rencontre plusieurs personnalités[350]. Enfin, une dernière lettre, adressée cette fois à Madame Méliès, précise que Louis Lumière est malade et n'assistera pas à l'enterrement de Méliès[351]. Ainsi, il semble que les relations entre Méliès et les Lumière, et Louis Lumière en particulier, soient amicales. Méliès ne s'insurge que contre ses deux concurrents directs auxquels on attribue un grand rôle dans l'évolution du cinématographe, alors qu'ils ne sont que des industriels. Méliès s'oppose souvent aux marchands dans le cinématographe : il préfère de loin ceux qui créent.

Les pratiques entre concurrents

A cause de la concurrence – les frères Lumière exceptés car leur production cesse trop rapidement – Méliès et ses rivaux développent de nombreuses pratiques. Elles sont mises en place pour obtenir le même succès qu'un concurrent ou se défendre. Méliès, en tant que père du spectacle cinématographique que reprennent Pathé et Gaumont, fait l'objet de ces pratiques. Mais ses concurrents les utilisent également.

[345]P. Arias, *Idem.*
[346]Anecdote cité dans Madeleine Malthête – Méliès, *Méliès l'enchanteur,* Paris, Hachette littérature, 1973.
[347]Cité dans Maurice Bessy et Lo Duca, *Ibidem.*
[348]C'est l'auteur qui souligne. Lettre de Lumière à Méliès, en date du 4 septembre 1931, fonds Méliès, B6 M64, BIFI.
[349]Lettre de Lumière à Méliès, en date du 8 novembre 1935, fonds Méliès, B6 M64, BIFI.
[350]M. Malthête – Méliès, *Op. Cit.*
[351]Lettre de Lumière à Madame veuve Méliès, en date du 25 janvier 1938, B6 M65, BIFI.

(cc) BY-NC-ND

Pratiques et réactions

Tout d'abord, les professionnels du cinématographe sont très mobiles. Tous les employés des maisons de production sont concernés. En effet, même le directeur de l'agence de Barcelone, Segundo de Chomon, engagé en 1904, le quitte Méliès au profit de Pathé – frères[352]. D'après Mitry, il entre au service de Pathé en 1906[353]. Georges Hatot illustre aussi les parcours divers des professionnels du cinématographe. Il travaille pour les frères Lumière tout d'abord. En mai 1905, on le retrouve comme chef de figuration chez Pathé d'après le décorateur Laurent[354]. Il y devient metteur en scène. En compagnie de Jasset, metteur en scène de chez Gaumont, il dirige ensuite la société Éclipse apparue en août 1906. Ils sont ensuite engagés par Éclair qui naît en mai 1907[355]. En outre, plusieurs artistes se partagent entre les maisons de production. Galipaux travaille chez Méliès comme chez Pathé. Méliès affirme qu'il a tourné chez son concurrent le *Premier cigare d'un collégien* en 1904[356]. Little Tich est également employée par Pathé et Gaumont à la fois.
Mais les professionnels, en changeant souvent de maison de production, deviennent un danger pour leurs anciens employeurs. En effet, ils risquent de dévoiler certains secrets de production. Les cas de transfuges sont donc très craints. Pathé mentionne dans ses mémoires de nombreux cas de démissions de ses employés qui se rendent à l'étranger. Les ingénieurs sont particulièrement visés car les pays étrangers leur font miroiter de grands salaires en échange de photographies des appareils :

> « [Ils] passèrent pour la plupart dans les maisons concurrentes qui s'installaient alors, un peu partout, surtout à l'étranger, et qui leur donnaient de gros salaires s'ils apportaient avec eux les dessins ou croquis des différents appareils et installations qu'ils avaient vus chez nous[357] ».

Ceci occasionne de nombreux procès entre les ingénieurs et Pathé que celui – ci mentionne dans ses mémoires. Mais il ajoute surtout que cette attitude se retrouve dans tout son personnel qui « pendant des années, fut très difficile à retenir du fait des sollicitations qu'il recevait constamment du dehors (car nous étions la firme la plus importante de notre industrie dans le monde)[...] »[358]. De nombreux collaborateurs quittent ainsi Pathé – Frères malgré le système paternaliste reposant sur le mérite, qui avait aussi pour objectif d'attacher les employés à l'entreprise. Gaston Velle est embauché par Cinès en Italie en 1906[359]. L'Italie commence, en effet, à avoir une production cinématographique propre et elle nécessite ainsi des personnes expérimentées. Les professionnels les plus anciens sont appréciés car ils ont été formés dans les conditions des débuts du cinématographe, c'est – à – dire sans les facilités et la sédentarisation qu'impose un studio. Velle est donc très apprécié. Le parcours de Hatot illustre

[352]R. Abel, *The Cine Goes to Town : French Cinema 1896 – 1914,* Berkeley/London/Los Angeles, University of California press, 1994 (Centenial Book).
[353]J. Mitry, *Ibidem, p. 226.*
[354]Témoignage repris dans Jacques Deslandes et Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma,* tome2, [s.l.], Casterman, 1968, p.317.
[355]R. Abel, *Idem.*
[356]Georges Méliès, « Les vues cinématographiques » citées dans André Gaudreault, *Op. Cit.,* p. 210.
[357]C. Pathé, *Op. Cit.,* p.78.
[358]*Idem.*
[359]L. Le Forestier, *Ibidem, p.165.*

(cc) BY-NC-ND

bien cette volonté des sociétés de production d'engager des hommes compétents dont l'expérience est grande.
A nouveau, Zecca représente un cas à part. Pathé écrit en effet dans ses mémoires :
« […] je dois dire qu'aucun des ouvriers, employés ou vendeurs, qui nous quittèrent pour passer à la concurrence ne réussit à se créer une situation acceptable[360] ».
Ce n'est pas le cas de Zecca. Laurent Le Forestier mentionne que Pathé reprend parfois des employés qui ont passé à la concurrence, mais leur donne des postes inférieurs à ce qu'ils avaient. En ce qui concerne Zecca, c'est l'inverse. Il quitte Pathé en 1903. Selon Mitry[361], Zecca aurait proposé à Pathé de produire lui – même des films et de les lui vendre 15 francs le mètre. A cause du refus de Charles Pathé, Zecca se rend chez Gaumont. C'est une grande perte pour Pathé car il est l'initiateur de sa production : il en connaît les secrets et ses compétences sont grandes car il a été formé avec les moyens des débuts de la cinématographie. D'après Alice Guy – Blaché, il ne reste que 15 jours chez Gaumont. Il a néanmoins le temps de tourner *Les Méfaits d'une tête de veau*[362]*.*
Mitry ajoute que ne supportant pas de travailler sous les ordres d'Alice Guy – Blaché, il aurait quitté Gaumont et se serait désintéressé du cinématographe en allant vendre du savon sur les marchés. Toutefois, Pathé l'engage de nouveau au printemps 1904, en tant que producteur. Il surveille même les autres metteurs en scène. Ainsi, bien loin de retrouver des responsabilités moindres, Zecca reçoit au contraire un poste plus important. Vraisemblablement, sa courte expérience chez un concurrent direct était – elle utile à Pathé.
Quoi qu'il en soit, le problème des transfuges semble être général dans la corporation. *Le Cinéma* insiste sur l'importance des metteurs en scène et la façon de les garder : « Aussi comprend – on que les grandes maisons d'édition s'attachent par traité les metteurs en scène qui, dès les premiers jours, ont conquis la faveur du public »[363]*.*
Le journaliste François Valleiry[364] mentionne aussi cette habitude d'employer les professionnels des concurrents dans un article en réponse aux propos de Georges Méliès parus dans *L'illustration.* Selon Valleiry, il n'est pas dangereux d'expliquer comment les films sont tournés dans les maisons de production. Les divulgations ne se font pas par ce biais, mais par celui du personnel :

> « Qu'importe que celui qui a lu les articles ci – dessus [dans L'Illustration] ne soit qu'un demi - amateur, un quart de connaisseur.
>
> Il est bien entendu que jamais il ne songera à monter une usine, une fabrique, à devenir professionnel.[...]
>
> Les professionnels savent que « le tour de main » est pour beaucoup dans la réussite de l'emploi d'un truc. Ils préféreront toujours accepter les offres d'anciens employés ayant pratiqué leur art dans les maisons concurrentes ».

L'auteur cite un exemple d'incitation des employés à quitter leur maison de production :

[360]C. Pathé, *Idem.*
[361]J. Mitry, *Ibidem.*
[362]Lettre à Louis Gaumont, en date du 5 janvier 1954, fonds Gaumont, B50, LG363, BIFI.
[363]Fouquet, « Les metteurs en scène », *Le Cinéma,* numéro 3, 15 mars 1912.
[364]François Valleiry, « Doit - on le dire ? », *Phono – Ciné – Gazette,* numéro 78, 15 juin 1908.

(cc) BY-NC-ND

> « On demande des ouvriers employés de P. F., salaires élevés, traités, participations aux bénéfices, s'adresser Poste Restante N°***. » Aucun lecteur ne s'y trompe, P. F. signifiait Pathé frères .
>
> Ce n'est donc pas les concurrents qui sont à craindre lorsqu'on publie les dessous d'un métier, les concurrents usent d'armes différentes pour s'approprier vos trucs, ils s'approprient tout simplement celui qui exécute les trucs et en connaît les tours de main ».

On l'a vu, c'est la crainte de voir révéler des secrets de fabrication qui fait réagir Méliès. Il est vrai que des concurrents, et surtout Pathé, ont cherché à s'approprier les raisons de son succès. Pathé engage Zecca puis Velle pour imiter les genres qui font le succès de Méliès. Mais, il essaye aussi de débaucher des membres de sa troupe. Aucun opérateur, si bien au courant de la manière d'exécuter un truc, ne semble avoir divulgué les procédés de Méliès. En revanche, Zecca réussit à engager André Deed alors qu'il faisait partie de la troupe de Méliès[365]. Méliès avait lui – même souligné la faculté d'André Deed à comprendre ses trucages[366] : il s'agit donc d'une grande perte pour Méliès. Deed entre chez Pathé – frères en 1906[367]. Les autres acteurs ne semblent pas avoir reçu d'offres: comme nous l'avons souligné, ils ignoraient vraisemblablement le fonctionnement des trucs. En ce qui concerne Gaumont, les transfuges ne semblent pas avoir laissé de traces.

Ensuite, l'espionnage est également une pratique courante entre les éditeurs de films. Mais Méliès n'a jamais cherché à connaître les méthodes de production de ses concurrents. Cela ne l'intéressait pas car il se contentait de produire certains genres de films dont il était l'inventeur et donc le maître. A part André Deed, il ne semble pas que Pathé ait eu d'autres espions dans la troupe de Méliès. Alice Guy – Blaché affirme qu'il y avait un espion lors du tournage de chacun de ses films à elle, aux Établissements Gaumont. Il s'agit d'une concurrence forte car elle mentionne précisément le nom de Pathé. L'espion devait lui dévoiler les scènes et les décors employés[368]. A l'inverse, Laurent Le Forestier émet l'hypothèse que la séance de projection hebdomadaire avait lieu chez Gaumont le mardi afin d'attendre les résultat de celle de Pathé. Un espion devait donc assister le lundi à la projection chez Pathé – frères et en rendre compte[369]. Il ne reste pas de trace d'espions envoyés par Gaumont chez Méliès. Il devait être plus intéressant de surveiller Pathé car Méliès ne représentait pas une concurrence sur l'ensemble de la production. Comme nous l'avons souligné, il ne tournait pas de films dramatiques (*Les Incendiaires* sont une exception), de films de poursuite ou de séries. Gaumont craignait donc beaucoup plus Pathé dont il suivait les décisions[370].

Par ailleurs, une autre méthode pour gagner le succès d'un concurrent consiste à contretyper ses films, c'est – à – dire imprimer un film à partir d'une bande achetée au concurrent. Méliès a particulièrement subi ce traitement car ses vues avaient la faveur du public et étaient difficiles à reproduire. *Le Voyage dans la lune* illustre bien cette pratique car l'ampleur du phénomène fut considérable, ainsi que ses conséquences. Les bandes ne se vendaient pas : c'est ainsi que

[365]M. Malthête – Méliès, *Ibidem.*
[366]Bessy et Lo Duca, *Ibidem.*
[367]Michel Marie et Laurent Le Forestier, *dir., La firme Pathé – frères 1896 – 1914,* Paris, AFRHC, 4ème Congrès DOMITOR, 15-19 décembre 1996, 2004, p. 293.
[368]Lettre à Louis Gaumont, en date du 17 mars 1953, fonds Gaumont, B50 LG363, BIFI.
[369]Laurent Le Forestier, *Ibidem,* p.173.
[370]Nous avons déjà indiqué que Laurent Le Forestier qualifiait la stratégie de Gaumont de « suivisme » par rapport à Pathé.

(cc) BY-NC-ND

Méliès a découvert que d'autres producteurs le dépossédaient de son œuvre. Mais, il écrit : « [...]malgré tout je sais gré à mes contrefacteurs, Édison, Lubin de Philadelphie et Carl Laemmle car ils me firent indirectement une énorme publicité [...] »[371]. Quant à Pathé, dans un premier temps, il a engagé des hommes compétents (Zecca puis Velle) pour reproduire le genre des films de Méliès. Mais il a également dupliqué les films de Méliès. En effet, Zecca réussit à s'entendre avec le forain Zanitti, chargé d'acheter les films de Méliès et de les remettre à Zecca[372]: il contrefait ainsi *Cendrillon* et *Le Rêve du rajah.* Gaumont a plutôt reproduit des films de ses propres succursales à l'étranger. *Les Braconniers* sont une création de son agence anglaise. Quoi qu'il en soit, le contretypage de l'œuvre de Méliès a poussé ce dernier à trouver des solutions contre les pratiques de ses concurrents et les risques de fuites.

Il a d'ailleurs été imité pour certaines des solutions trouvées. Alors qu'il avait déjà une marque qui identifiait ses films (la Star et par extension, la Star - Film), il utilise le symbole de l'étoile qu'il glisse dans le décor de ses films pour garantir l'origine des bandes. La première apparition du symbole a lieu dans *L'Industriel forain* du 21 septembre 1897[373]. Ce symbole évolue : d'une étoile avec les lettres M et R (les initiales de Méliès et de son associé Reulos)[374], cela devient une pancarte noire avec en lettres blanches la marque Star – Film Paris et une petite étoile noire au centre. Cela n'empêche pas ses contrefacteurs américains de gratter l'étoile sur les pellicule pour vendre les bandes et les copies sous leur propres noms[375]. C'est ce que découvre Gaston Méliès, le frère de Georges Méliès, lorsqu'il arrive aux États – Unis. En effet, pour pallier les problèmes de protection de son œuvre à l'étranger, Georges Méliès envoie son frère, en 1903, afin de trouver une solution. Une branche américaine de la Star – Film est créée et les films sont alors soumis au dépôt légal et sont déposés en version papier à la Library of Congress de Washington[376]. La pancarte posée dans les décors des films de Méliès porte dès lors la mention : COPYRIGHTED by Geo Méliès, Paris – New – York, Trade Mark * Star[377]. Par ailleurs, Méliès empêche également les fuites en maintenant ses acteurs dans l'ignorance de ses trucs. Il en garde ainsi la maîtrise mais empêche par conséquent l'évolution de ses professionnels après la fermeture des studios.
Pathé et Gaumont imitent ces mesures. Tout d'abord, ils créent des symboles de leurs sociétés. C'est ainsi que le coq de Pathé et la marguerite de Gaumont (choisie en 1903, selon la légende, car il s'agit du prénom de sa mère) apparaissent. Mais, contrairement à ce que pratique Méliès, ces symboles ne sont pas inclus dans les décors mais ils apparaissent à la fin du film. A partir du 15 avril 1905, les films de Pathé portent la mention « Pathé frères, Paris ». En ce qui concerne les acteurs, Pathé chargeait Zecca du recrutement. Ce dernier n'engageait parfois que des ouvriers de l'établissement afin d'éviter des fuites[378]. De plus, chaque acteur était assigné à un studio et il n'y avait pas la possibilité de changer. En outre, le système paternaliste de mérite, instauré par Pathé, permettait aussi de garder ses employés. Dans ses mémoires, il mentionne des

[371]Propos tenus à Maurice Bessy et Lo Duca, repris dans leur ouvrage.
[372]M. Malthête – Méliès, *Ibidem.*
[373]Service des Archives du Film, *Op. Cit.,* p.9.
[374]Voir image 1 en annexe 2.
[375]Mémoires d'André Méliès, bulletin des *Amis de Georges Méliès,* numéro 16, 1er semestre 1990, p.13.
[376]M. Malthête – Méliès, *Ibidem.*
[377]Service des Archives du Film, *Idem,* p.6.
[378]Laurent Le Forestier, *Ibidem,* p.117.

(cc) BY-NC-ND

récompenses aux collaborateurs les plus anciens[379] : « En ce qui concernait les ouvriers et ouvrières qui avaient 20 ans de service, ils recevaient un chèque de 5000 francs ». Cela fait peut – être référence à la volonté de maintenir ses employés le plus longtemps au service de la société. Quant à Gaumont, il n'a pas contraint ses acteurs à se concentrer dans un studio : on a vu que les échanges entre troupes sont nombreux. En revanche, *Phono – Ciné – Gazette* rapporte qu'il a déposé ses scénarios afin de les protéger[380].

Le cas du plagiat

Le plagiat se distingue du contretypage, même si les deux méthodes sont parfois employées en même temps, car il ne s'agit pas de reprendre à son compte le film d'un concurrent. Au contraire, le cinématographiste est amené à tourner son propre film mais en reprenant le sujet, les décors ou des morceaux de scénarios qui appartiennent au film d'un concurrent. Méliès a été beaucoup plagié : Pathé avait employé Zecca puis Velle pour imiter ses genres de films. Jean Mitry[381] écrit à propos de Zecca : « Assez vite à court d'inspiration il trouva plus simple d'imiter ses concurrents et de reprendre leurs idées ». Il montre que l'anglais Robert - William Paul achetait les bandes Méliès pour les visionner et les imiter. Mais Méliès a lui – même imité ses concurrents. La difficulté de l'analyse des films de Méliès et de ses concurrents repose dans l'identification de leurs sources. En effet, ce qui apparaît comme du plagiat à première vue, est parfois la conséquence d'une référence commune, telle un conte ou un événement d'actualité. L'influence de Méliès reste donc difficile à saisir.

Tout d'abord, il existe de nombreux exemples de films qui se rapprochent de ceux de Méliès. Pathé propose une *Affaire Dreyfus* deux jours après celle de Méliès[382]. De même, *Le voyage dans la lune* est également plagié par Zecca en 1903, d'après François Schmitt[383]. En fait, plusieurs films s'inspirent de celui de Méliès. En 1905, Velle et Zecca tourne *Le rêve à la lune* appelé aussi *L'Amant de la lune.* Le catalogue de Pathé le résume ainsi : « Dans son sommeil, un alcoolique rêve qu'un orage l'emporte sur une cheminée grâce à la lune ». La descriptif réalisé par les archives Gaumont et Pathé résume mieux le film :

> « Scène comique. Après avoir longuement cherché la serrure de sa porte, un ivrogne réussit enfin à rentrer chez lui. Il danse tout d'abord avec une bouteille et un tonneau puis réussit à se coucher. Il rêve alors qu'il se réveille sur un banc public où la lune veille sur lui. Il tente de s'en rapprocher en grimpant sur un bec de gaz, mais l'astre demeure inaccessible. Il escalade tant bien que mal la façade d'un immeuble et ameute les habitants du quartier. Parvenu sur le toit, un orage (un éclair colorié) survient et emporte l'ivrogne accroché à une cheminée pour un vol vers la lune. Le rêveur rentre dans la bouche de l'astre qui le recrache. Il tombe jusque dans son lit, se lève, invective le cadran de l'horloge qu'il confond avec la lune[384] ».

[379]Mémoires de Pathé, *Ibidem.*
[380]Encart dans *Phono – Ciné – Gazette,* numéro 44, 1er janvier 1907.
[381]J. Mitry, *Op. Cit.,* p.216.
[382]*Idem,* p.121.
[383]François Schmitt, « Méliès et ses contemporains quelques rapprochements » dans M. Malthête – Méliès, *Op. Cit.,* p.99.
[384]Résumé établi par Gaumont Pathé Archives pour accompagner le film .

(cc) BY-NC-ND

Si l'on compare les films de Méliès et de Pathé, plusieurs ressemblances sont frappantes. D'abord, on remarque que le genre de la féerie est présent dans le film de Pathé. En effet, les étoiles, les planètes qui défilent lors de la chute de l'ivrogne et la lune sont des éléments de ce genre. La lune est représentée comme un visage ainsi que chez Méliès : un acteur insère son visage dans le décor[385]. De plus, on retrouve le thème du voyage vers la lune bien que la canon de Méliès soit ici remplacé par un tuyau de cheminée sur lequel se tient l'ivrogne. La chute du film ressemble à une fin à la manière de Méliès avec un rebondissement comique dans le fait que l'horloge prend soudain l'apparence du visage de la lune. Le réveil et le retour à la réalité constituent les fins du *Rêve de l'horloger* de 1904 et de *La lune à un mètre* en 1898. Le premier film montre un horloger qui s'endort dans sa boutique et rêve que les montres deviennent de belles femmes. Il se réveille étreignant ses montres. Quant au second film, il met en scène un savant auquel le diable s'attaque en transformant la lune successivement en monstre ou en femme gracieuse. Après que le savant ait été mangé par la lune, la déesse Phœbé intervient et elle disparaît, laissant le savant revenir brutalement à la réalité de son observatoire. Enfin, ces emprunts ne dissimulent pas les nombreuses différences entre les films de Méliès et Pathé. Les étoiles et les planètes sont uniquement des décors. Aucun figurant ne les personnalise comme chez Méliès.

En fait, *Le rêve à la lune* ne se veut pas une nouvelle version du *Voyage dans la lune*. Il est plutôt un mélange de situations propres à Méliès. Il ressemble par exemple à *L'Hôtel des voyageurs de commerce ou les suites d'une bonne cuite* de Méliès, bien que celui – ci soit postérieur d'une année : le thème de l'ivrogne ne retrouvant pas la serrure de sa porte y est repris. Par ailleurs, le film de Pathé commence par une lutte entre l'ivrogne et une bouteille qui prend des proportions géantes, se multiplie et nargue le personnage. Elle entame une danse avec lui puis se transforme en tonneau grimaçant, avant de disparaître lorsque l'ivrogne la saisit. On retrouve ces objets géants dans de nombreux films de Méliès. Le plus connu est la clé de *Barbe – Bleue* tourné en 1901. Il s'agit de la clé du cabinet interdit : après que la femme de Barbe – Bleue ait ouvert la porte, elle devient géante comme pour montrer sa faute à l'épouse de Barbe – Bleue. Toutefois, c'est un diablotin qui a le rôle de tirailler la jeune femme et non la clé qui reprend sa taille. Il fait apparaître des visions durant le sommeil de l'épouse. Un autre exemple d'objet gigantesque et menaçant se trouve dans la première version de *Cendrillon* lorsque, ayant dépassé l'horaire, Cendrillon rentre chez elle et se voit haranguée par les montres devenues vivantes lui rappelant l'heure fatidique de minuit.

Plus proche du voyage dans la lune de Méliès est l'*Excursion dans la lune* de Zecca et Segundo de Chomon en 1908, dont le titre alternatif est en fait *Voyage dans la lune.* Cette fois, il s'agit bien d'une imitation du film de Méliès. La structure du film de Méliès est entièrement reprise et les différences ne sont que des détails. La scène d'introduction montre un groupe de personnages décidant de voyager jusqu'à la lune. Cette scène est beaucoup plus courte que chez Méliès : elle ne dure que quelques secondes, contrairement à la réunion du Congrès Scientifique au Club des Astronomes qui s'allonge sur deux tableaux, c'est – à – dire 3 minutes. Un des protagonistes dans le film de Pathé revêt un habit couvert de lunes et un bonnet pointu de magicien, ce qui rappelle le costume des astronomes de Méliès. Contrairement à Méliès, Zecca et Segundo de Chomon ne situent pas les astronomes dans un décor grandiloquent. Mais

[385]Voir image 2 et 3 en annexe 2.

(cc) BY-NC-ND

les ressemblances continuent car la deuxième scène du film de Pathé montre l'atelier dans lequel est assemblé l'obus alors que le troisième tableau de Méliès se passe également dans l'usine d'assemblage. Les décors de Méliès et les costumes des ouvriers font penser à une usine. Au contraire, le film de Pathé montre plutôt un atelier de taille plus modeste avec des forgerons. La structure du film de Méliès est si bien reprise que, à la place de la chute comique d'un des savants en visite dans une cuve, Zecca et Segundo de Chomon ont substitué un ouvrier fanfaron qui accroche discrètement un de savants à une grue provoquant son ascension. Ensuite, les savants montent sur un promontoire d'où ils observent l'ensemble de l'usine et ce, dans les deux films : à chaque fois, il s'agit d'un décor peint qui figure l'usine[386]. Cependant, chez Pathé, la scène est en couleur et permet de voir qu'elle se passe la nuit, tout comme le départ des voyageurs. En outre, Méliès montre la fonte du canon alors que Pathé le montre prêt à l'emploi. La scène du départ suit le même schéma dans les deux films : les jeunes femmes habillées en marin de Méliès sont remplacées par des soldats en uniforme[387]. Mais les savants saluent de la même façon la foule invisible. Même l'orientation du canon et le sens dans lequel l'obus est mis en place sont identiques. En revanche, Méliès ajoute des toits de maison dans le décor. Le style du film de Pathé est également plus rapide, plus simple. Les soldats venus assister au départ ne saluent pas le public invisible : un seul, à moitié hors – champ, soulève son chapeau. Il n'y a pas non plus de parade pendant que le canon est allumé : chez Pathé, la mèche est allumé directement après avoir placé l'obus dans le canon. Après le départ des savants, la lune se rapproche de la caméra par un effet de travelling dans les deux films. A nouveau, Pathé reprend l'idée du visage humain de la lune. Mais, elle avale les voyageurs au lieu de recevoir l'obus dans l'œil.

Le décor de la lune est plus réaliste chez Pathé : il ressemble à des montagnes aux flancs acérés alors que Méliès a crée un décor plus onirique. Le séjour des savants sur la lune est également différent. Le clair de terre n'apparaît pas chez Pathé. La neige qui éveille les savants se retrouve chez Pathé mais leur sommeil n'est pas surveillé par les étoiles et les planètes comme chez Méliès. Il n'a pas de figurants pour personnaliser les astres, qui sont complètement absents du film de Zecca et Segundo de Chomon. La scène des champignons géants est escamotée également. Les voyageurs sont directement fait prisonniers et emmenés devant le roi des sélénites. Ces derniers ne sont pas des métamorphoses mêlant des traits l'humain à ceux de crustacés. Ce sont des hommes portant des costumes couverts d'astres. Néanmoins, Zecca et son collègue ont engagé également des acrobates pour jouer les sélénites et ils explosent comme chez Méliès. A la fin, le film de Pathé se fait plus rapide. Les savants échappent au roi et le plan suivant montre l'obus tombant directement devant les astronomes qui attendent le retour de leurs collègues. Méliès s'attarde sur la lune avec plusieurs tableaux narrant la fuite des savants et leur retour sur la terre. Enfin, il ajoute également une parade finale qui ne figure pas chez Pathé. De manière générale, le film conçu par Zecca et Segundo de Chomon est plus rapide dans son déroulement. On a souvent mentionné les décors plus réalistes de Zecca que ceux de Méliès[388]. Cependant, l'onirisme n'est pas absent du film de Zecca mais il est plus crédible. Les décors de Méliès sont beaucoup plus démesurés.

[386]Voir image 4 et 5 en annexe 2.
[387]Voir images 6 et 7 en annexe 2.
[388]Madeleine Malthête – Méliès, *Op. Cit.*
Jean Mitry fait la même remarque dans une analyse des féeries de Pathé et Méliès, *Ibidem.*

(cc) BY-NC-ND

D'après François Schmitt[389], Pathé plagie également *Le Mélomane* (1903) de Méliès. En effet, Segundo de Chomon tourne en 1909 *La leçon de musique.* La vidéo n'est pas disponible mais le résumé du catalogue Pathé montre déjà quelques ressemblances :

> « Devant un portique, un professeur de musique donne une leçon . Les chanteuses ont un cou extensible et leur têtes en s'allongeant forment des notes. Puis les têtes reviennent sur les épaules des dames. S'en suivent des animations sur la portée ».

Le catalogue de la Star – Film contient un résumé du *Mélomane* qui se rapproche du précédent :

> « Accompagné de ses élèves, un mélomane utilise des fils télégraphiques comme portée musicale. Il y accroche sa propre tête pour former les notes des trois premières mesures de l'hymne anglais ».

Ainsi, le thème du professeur de musique et des élèves se trouve dans les deux films. Ce sont les têtes qui forment les notes de musique. Il est vrai que Méliès utilise ses propres têtes qu'il détache de son corps et jette sur des fils télégraphiques. La technique est donc bien plus difficile car elle exige plusieurs expositions de la pellicule dans l'appareil pour réussir le truc des têtes arrachées. Six têtes sont ainsi jetées sur la portée : il ne faut donc pas moins de douze passages dans la caméra pour réussir l'effet. Les animations sur la portée que décrit le catalogue Pathé ressemblent aux mouvements qu'effectuent les têtes dans le film de Méliès lorsqu'elles sont accrochées.

Richard Abel[390] s'est intéressé à la comparaison entre les films de Pathé et Méliès. Il fait référence notamment à *La métamorphose du papillon* réalisé par Velle en 1904. D'après le catalogue Pathé : « Une chenille se transforme en papillon puis en jeune femme qui fait tournoyer ses ailes ». A la lecture du film, on aperçoit un jeu de couleurs sur les ailes du papillon. Ce n'est pas sans rappeler deux films de Méliès et un de Gaumont. En effet, les battements d'ailes du papillon rappellent la danse dite « serpentine », en vogue à la fin du 19e siècle. L'actrice Bob Walter a ainsi interprété cette danse dans *Danse serpentine* anciennement appelée *Danse fleur de lotus* réalisée en 1897 et attribuée à Alice Guy – Blaché. L'actrice agite le tissu de son ample robe blanche de façon à dessiner des courbes et faire des ondulations. Les mouvements de bras font penser à ceux d'un papillon. Mais le film reste en noir et blanc, contrairement à celui de Pathé, bien plus tardif il est vrai. *La danse du feu* de Méliès, tourné en 1899 reprend ces mouvements de danse serpentine. L'actrice habillée d'une robe blanche très ample sort cette fois du chaudron d'un diablotin. En outre, les jeux de couleurs vus dans le film de Pathé sont déjà utilisés par Méliès[391].
Enfin, *La chrysalide et le papillon* de Méliès, tourné en 1901, est le film qui se rapproche le plus de celui de Pathé et dont ce dernier a pu s'inspirer. En effet, un brahmine trouve un cocon et fait apparaître une chenille en jouant de la flûte. Il la place dans le cocon qui libère alors un papillon au corps de femme qui laisse place à une femme en habits orientaux. Dans le film de Pathé, la mise en scène n'est pas aussi sophistiquée. Il n'y a aucun brahmine avec des fonctions

[389]F. Schmitt, *Idem.*
[390]R. Abel, *Op. Cit.*
[391]Voir images 8 et 9 en annexe 2.

(cc) BY-NC-ND

de prestidigitateur. La chenille, en revanche, est encore présente. Puis, seul le papillon à la figure féminine apparaît à l'écran et agite ses ailes. Cela ressemble plus à un numéro de prestidigitation sans magicien. Chez Méliès, il s'agit plutôt d'une narration car la femme, à son tour, transforme le brahmine amoureux en chenille et s'en va. Il n'y a plus de jeux de couleurs sur les ailes du papillon cependant. Ainsi, le film de Pathé combine plusieurs caractéristiques des trois films précédents : la couleur, la danse serpentine et quelques éléments tels la chenille de Méliès.

Richard Abel montre ce qui ressort de l'analyse de ces exemples : Pathé et surtout ses metteurs en scène ne reprennent pas la structure intégrale d'un film. Ils préfèrent reprendre des éléments de mises en scène ou quelques effets. Abel identifie ainsi plusieurs féeries qui s'inspire des créations de Méliès. Il note cependant que de manière générale, celles – ci sont plus moralisantes que chez Méliès. Pathé serait selon lui plus conventionnel. Il avance l'hypothèse que Pathé recherche une légitimité auprès du public bourgeois. Dans *La fée des rochers noirs*[392] par exemple, il s'agit d'un paysan qui refuse d'aider une femme à porter un fagot. Cette dernière se transforme en fée et punit le paysan par diverses apparitions. L'accent mis sur la morale est encore plus frappant dans *Les sept châteaux du diable*[393] car les péchés capitaux apparaissent sous la forme de statues féminines dont le socle porte le nom. Le bûcheron piégé par le diable et qui commet les sept péchés capitaux, est sauvé par la piété de sa femme qui fait apparaître Saint – Michel. Le bûcheron, enrichi par les cadeaux du diable, redevient pauvre. A la fin, Dieu bénit le bûcheron avec ses enfants : on voit donc une insistance sur la fécondité comme gage de bonheur. Enfin, le film montre aussi des barques empruntant le chemin vers les enfers dans lesquelles on remarque des types de péchés : un ivrogne, un avare entre autres.

Cette moralisation ne semble pas se retrouver chez Méliès. Il s'agit d'un caractère propre à la production qu'il mélange avec des emprunts aux féeries de Méliès. On retrouve l'utilisation de mannequins géants. Dans le tableau du péché de gourmandise, un visage animé est utilisé dont la bouche géante s'ouvre et que les marmitons du diable nourrissent de plats riches. Les décors ressemblent à ceux de Méliès : le cabinet du diable est peint d'un dragon grimaçant, la route des enfers imite une caverne avec de nombreuses circonvolutions et arêtes dans la roche. En revanche le décor de la scène du couronnement du bûcheron est plus classique : il est historiquement correct, contrairement à ceux de Méliès qui mélangent les styles. La cave du château est également plus sobre qu'un décor de Méliès : les piliers ne sont pas ouvragés; seul le chapiteau est sculpté. Les costumes respectent aussi le genre : costumes historiques ou habits orientaux. L'insertion d'un ballet dans une scène est également une reprise de Méliès. En effet, dans *Cendrillon* de 1899, des danseuses, laissées hors de l'église, exécutent quelques pas pendant que se déroule le mariage de Cendrillon et du Prince. Bien sûr, le tableau d'apothéose final, qui caractérise le genre de la féerie, est conservé par Pathé. Zecca inclut même une apothéose au milieu du film lorsque le bûcheron est courroné roi aux côtés d'une femme créée par le diable. Enfin, la couleur accentue les apparitions du diable et celles des autres créatures dans la fumée.

[392]La vidéo n'est pas disponible. Tourné en 1902 ou 1903 selon Abel.
[393]Réalisé en 1901 par Zecca.

(cc) BY-NC-ND

Abel signale par ailleurs la violence qui règne dans les féeries de Pathé. Dans *Le chat botté*[394] attribué à Zecca et Nonguet, l'ogre sort des enfants par les pieds du fond d'une jarre et les plonge nonchalamment dans un chaudron. L'auteur précise que cette violence fait aussi partie des films de Méliès. Un exemple serait celui de *Barbe – Bleue,* lorsque le personnage éponyme est passé au fil de l'épée par un des frères de son épouse et planté dans un mur. Il continue à s'agiter jusqu'à ce que le frère reprenne son épée et que Barbe – Bleue tombe au sol. Peut – être cette scène est – elle adoucie par l'heureuse fin de la féerie qui voit les anciennes épouses ressuscitées. Il n'en reste pas moins, qu'en soi, elle montre une agonie longue et horrible.

Quant à *Ali baba et les quarante voleurs* de Zecca, tourné en 1902, le film est tout à fait dans le style des féeries de Méliès. Le ballet de danseuses dans la caverne des voleurs et l'apothéose finale au paradis sont des caractéristiques du genre. On y retrouve les mêmes différences citées plus haut. Les décors sont beaucoup plus simples. La caverne des voleurs ne regorgent pas de richesses et de décorations telles que les représente Méliès. Seuls quelques vases, colorés de jaune, et deux coffres remplissent l'espace. Les murs sont de pierre simple alors qu'en comparaison, la grotte de glace pourtant simple et sans fioritures dans *Le palais des milles et une nuits*[395] de Méliès, semble beaucoup plus onirique. De même, les maisons des personnages modestes sont très différentes chez Zecca et Méliès. Chez le premier la maison d'Ali Baba apparaît sous la forme d'une terrasse dont la structure de bois qui le surplombe est recouverte d'une plante grimpante. Chez Méliès, c'est un prétendant à la main de la princesse désargenté qui fait figure de personnage modeste. Mais sa chambre contient toutefois plusieurs objets, des draperies, une table ouvragée qui tranche avec celle en bois de Zecca, et un plafond décoré. Dans le même genre que le film de Méliès, on peut également citer *Aladin ou la lampe merveilleuse* réalisée en 1907 par Capellani. On y retrouve des décors ouvragés, des apparitions au milieu de la fumée, des cascades, l'utilisation de trappes.

Nous n'avons pas mentionné de films à trucs qui seraient des plagiats de Méliès. En effet, les éléments communs sont surtout des caractéristiques du numéro de prestidigitation au théâtre. L'illusionniste, le salut au public, les escamotages, les tours sont des caractéristiques du genre mais non des imitations de Méliès. En effet, il serait plus exact de parler d'imitation du spectacle de théâtre car ces éléments, repris par Méliès lorsqu'il initie le genre du film à truc à l'écran, en sont directement issus. Méliès n'invente pas une nouvelle mise en scène, il reprend celle du théâtre que Velle connaît bien car il est lui – même prestidigitateur. On ne peut donc pas parler de plagiat. En ce qui concerne la production de Gaumont, *La scène d'escamotage* de 1898 attribué à Alice Guy – Blaché ressemble jusque dans son titre à *L'Escamotage d'une dame chez Robert Houdin* filmé par Méliès deux ans plus tôt. A chaque fois, un prestidigitateur fait disparaître et réapparaître une dame dans un salon bien décoré. Mais il s'agit d'un numéro classique de magie donc il est normal qu'il soit repris par plusieurs cinématographistes. Ce qui est plus étrange, c'est qu'Alice Guy – Blaché ne semble pas avoir de connaissances en prestidigitation. Il est donc curieux qu'elle ait choisi précisément ce numéro pour l'un de ses films.

[394]Abel mentionne la date de 1904 pour la vente du film par Édison mais la date de production est inconnue.

[395]Tourné en 1905 donc bien après le film de Pathé. Toutefois, il paraissait nécessaire de comparer ce qui se ressemble.

(cc) BY-NC-ND

Les exemples d'inspiration de Méliès sont nombreux et il serait trop long de les citer tous. Mitry mentionne encore *La Belle et la bête, Les farces de Satan* ou *Le petit Poucet* qui seraient des imitations du genre de la féerie de Méliès.

Le plus important est de comprendre que les plagiats de Méliès sont peu nombreux. Il s'agit plus souvent d'une influence de Méliès dans la mise en scène que d'un réel plagiat. De plus, il est parfois impossible de qualifier ou non un film de plagiat. En effet, parfois une idée identique est traitée en même temps chez deux concurrents, un événement donne lieu à plusieurs films ou encore, les sources des films sont des thèmes populaires qu'il est donc logique de voir apparaître chez plusieurs producteurs à la fois.
Il est ainsi impossible de savoir si Gaumont et Méliès se sont plagié lorsqu'ils ont tourné respectivement *Le matelas épileptique* et *La cardeuse de matelas.* Le premier est attribué à Bosetti selon François Schmitt et à Alice Guy – Blaché selon les archives Gaumont – Pathé. Quoi qu'il en soit, il est diffusé en 1906 comme le film de Méliès. L'ouvrage *Essai de reconstitution du catalogue français de la Star – Film* permet de préciser la date de production du film de Méliès. Celui – ci aurait été tourné durant l'hiver 1905 – 1906. Gaumont aurait – il pu vouloir plagier Méliès? Rien ne permet de l'affirmer. Cependant les ressemblances sont nombreuses. Le scénario de Gaumont est bâti sur l'élément comique de l'ivrogne qui s'endort à l'intérieur d'un matelas que la cardeuse a laissé ouvert durant son déjeuner. Il en va de même chez Méliès. S'ensuit une suite de péripéties. Mais le style d'Alice Guy – Blaché est très personnel.
Tout d'abord, son film dure beaucoup plus longtemps et multiplie les péripéties : il dure neuf minutes contre quatre minutes pour Méliès. Méliès concentre l'action sur la peur des passants voyant un matelas s'agiter et sur la mise à sac d'un bistrot par l'ivrogne tentant de sortir de son matelas. Alice Guy – Blaché, au contraire, enchaîne les rebondissements. Il y a une introduction qui montre le couple propriétaire du matelas dans son intérieur et l'emploi de la cardeuse. Ensuite c'est la venue de l'ivrogne et ses conséquences. La cardeuse tente tout d'abord de soulever le matelas mais celui – ci lui échappe en roulant de la colline où elle travaillait. Il tombe ensuite du pont que traverse la cardeuse et atterrit sous les roues d'une voiture. Enfin, la cardeuse tombe dans un trou fait par des fossoyeurs et ceux – ci tentent de la remonter. La conclusion montre à nouveau les propriétaire qui se couchent. Mais le matelas s'agite et ils le jettent par la fenêtre. L'ivrogne en sort et la cardeuse lui réclame des comptes jusqu'à ce qu'un policier les emmène au poste. Le film de Méliès est beaucoup plus court. L'ivrogne s'endort pendant que les trois cardeurs boivent au bar. Il se relève une fois le matelas fermé et fait peur aux passants. Enfin, il entre dans le bar et saccage tout avant de sortir du matelas et de s'enfuir avec quelques bouteilles. De manière générale, Méliès accentue le comique en le rendant coquin. En effet, la conclusion du film est constituée d'un carton mentionnant « A votre santé! » en trois langues et d'un plan américain (très rare chez Méliès) de l'ivrogne clignant de l'œil au public et se servant un verre. De même, le maquillage outrancier des personnages accentue le ridicule de la situation chez Méliès. Enfin, les décors sont très dissemblables. Alice Guy – Blaché tourne le film en extérieur alors que Méliès reconstruit ses décors en studio : cela lui permet de glisser des pancartes comiques dans le bar portant la « Vinasse » par exemple. Ainsi, on le voit, les deux films reposent sur une situation identique mais sont traités différemment. Rien ne prouve qu'il y a eu plagiat par Méliès ou Gaumont. Il semble que le thème ait été traité en même temps et par hasard.

(cc) BY-NC-ND

Une nuit terrible de Pathé pose le même cas. Il est diffusé en 1896, tout comme le film du même titre de Méliès. Le catalogue Pathé fait ce résumé :

> « Un malheureux voyageur ne peut réussir à rester dans son lit et ne peut donc pas dormir. S'en suit un épouvantable cataclysme qui met la chambre sens dessus dessous et l'homme s'enfuit de sous les décombres ».

Le film de Méliès ne fait pas intervenir de cataclysme mais des insectes qui perturbent le sommeil d'un homme, lequel retourne entièrement les draps de son lit. Les situations se ressemblent donc : un homme ne parvient pas à dormir. Mais les causes sont différentes. Encore une fois, il est difficile de savoir pourquoi les deux maisons de production ont traité ce sujet en même temps.

En revanche, les deux films représentant l'éruption d'un volcan en Martinique, distribués par Pathé et Méliès, sont tournés en même temps car il s'agit d'une actualité. L'événement, survenu en 1902 marque les esprits et donc ceux des producteurs de films aussi. Il est donc logique que Zecca et Méliès ait voulu offrir un aperçu, reconstitué évidemment, aux spectateurs du cinématographe. On ne peut pas parler de plagiat, d'autant plus qu'il ne reste aucune trace du film de Méliès pour le comparer à celui de Zecca.
Par ailleurs, les sources des films sont nombreuses. Il s'agit de la presse, du théâtre, de l'opéra ou de la littérature. Méliès s'inspire même des attractions foraines[396] : Le tableau du clair de terre dans *Le voyage dans la lune* est d'ailleurs repris d'une attraction de foire. Les tableaux de l'*Affaire Dreyfus* sont inspirés des images de *L'Illustration*[397]*.* Quant à Cendrillon, c'est l'opéra de Massenet qui l'inspire[398]. Certains thèmes sont donc communs aux producteurs de vues. Deslandes et Richard pose le problème que ces références entraînent dans l'analyse de film : « Lorsqu'on n'a plus d'idées, on plagie les concurrents (mais peut - on véritablement parler de plagiat lorsqu'il s'agit d'emprunts à un fonds commun? » François Schmitt[399] montre que les déplacements aériens sont en vogue à la fin du 19e siècle. *Le rêve à la lune* de Pathé participerait de cet engouement. C'est aussi le cas de *A la conquête de l'air* réalisé et joué par Zecca en 1901. Le résumé du catalogue Pathé le décrit de la façon suivante : « Une machine volante, le « Fend l'air », survole les hauteurs de Paris ». Enfin, *Le voyage à travers l'impossible* de Méliès (1904) fait partie de ce thème. Il s'agit du voyage des membres de L'Institut de Géographie Incohérente[400] vers le soleil. L'ingénieur Mabouloff emmène ses compagnons grâce à divers moyens de transport dont le ballon dirigeable. Au 17e tableau, intitulé « A toute Vapeur vers le Sommet de la Jungfrau », les ballons dirigeables soutiennent le train des savants dans son ascension de la montagne et arrivé au sommet, le train s'élance dans l'espace. On pourrait rajouter *Un drame dans les airs,* de Velle en 1904, qui fait intervenir une mongolfière.
C'est également un thème commun qui explique la multiplication des versions cinématographiques du mythe de Faust. Méliès lui – même a tourné quatre films inspirés de la légende[401]. Le catalogue américain de la Star – Film affirme même

[396]J. Deslandes et J. Richard, *Op. Cit.,* p.218.
[397]Le tableau « Du lycée à la prison » serait inspiré de *L'Illustration* du 15 décembre 1899 , selon Christian Delage et Vincent Guigueno dans *L'historien et le film,* Paris, Gallimard, 2004.
[398]Selon R Abel, *Ibidem*
[399]F. Schmitt, *Ibidem.*
[400]Service des Archives du Film, *Op. Cit.,* p. 201.
[401]*Idem,* p. 170. Il s'agit de : *Faust et Marguerite* en 1897, *Damnation de Faust* en 1898, *Faust aux enfers* de 1903 et *Damnation du Dr Faust* de 1904.

(cc) BY-NC-ND

que *Faust aux enfers* de 1903 est inspiré de Berlioz : « Une grande fantaisie fantastique en 15 tableaux, inspirée par le célèbre poème chanté de Berlioz »[402]. En revanche, c'est l'opéra de Gounod qui inspire *La damnation du Dr Faust* de Méliès, en 1904[403]. Le catalogue de Gaumont cite aussi cette référence pour *Faust et Méphistophélès* attribué à Alice Guy - Blaché, produit en 1903.[404] Les deux films sont pourtant fort différent dans le style de la mise en scène. Les seuls éléments communs sont la tentation du diable et l'apparition de Marguerite filant au rouet, dans une niche qui sort du mur du laboratoire de Faust. Il s'agit probablement d'éléments de mise en scène présents dans le livret ou dans une adaptation vue par Méliès et Alice Guy – Blaché car le reste des films est traité de façon bien différente. Celui de Gaumont insiste sur les apparitions qui torturent Faust et il se conclut par la fuite du diable devant un crucifix. Chez Méliès, l'action est plus dramatique : Faust tue le frère de sa bien – aimée, qui meurt, et Faust est emmené en enfer par le diable. Il faut encore mentionner *Faust* de Pathé, tourné en 1904. A nouveau, une scène montre Marguerite au rouet. Néanmoins, aucune référence à un compositeur n'est mentionné.
Le « cake walk » donne lieu à de nombreux films car il s'agit d'une danse en vogue. Alice Guy – Blaché affirme avoir tourné en 1896 ou 1897 un *Cake Walk à la pendule*[405] mais il n'en reste pas de traces. Méliès a cependant filmé *Le cake – walk infernal* en 1903. D'après les archives Pathé Gaumont, Alice Guy – Blaché aurait réalisé le *Cake walk nègre* en 1905. Alors que ce dernier représente un court extrait de la danse interprétée par la troupe du Nouveau Cirque, Méliès prend pour prétexte les créatures de Satan pour filmer nombre de danses, trucs et acrobaties. A l'évidence, il n' y a pas plagiat de Méliès mais bien un intérêt pour cette danse célèbre.
Enfin, le thème de l'alcool se retrouve chez tous les producteurs de vues. Zecca tourne *Victimes de l'alcoolisme* en 1902 et Méliès fait *Délirium Trémens* en 1907. Les deux films ont pour point commun une scène de crise de l'ivrogne dans une chambre à l'asile mais celui de Zecca montre également la situation initiale de l'homme, sa déchéance progressive. Méliès se concentre sur la démence de l'ivrogne qui ne fait que clôturer le film de Zecca. Le catalogue mentionne :

> « On nous montre un pochard qui délire dans un cabanon, à l'asile. Il s'assoupit et rêve qu'il a une énorme bouteille devant les yeux ; il veut la saisir, mais il se réveille pour s'apercevoir que ce n'était qu'une hallucination. Il tombe en arrière et rend l'âme. Dans le dernier tableau, on voit des sœurs de charité entourant l'ivrogne défunt[406] ».

S'il y a plagiat de la part de Méliès, alors il a réduit les emprunts à une unique scène. Mais, étant donné le nombre de films faisant intervenir des alcooliques chez Méliès, il s'agirait plutôt d'un thème récurrent. D'ailleurs, la crise de délirium trémens est traitée de façon comique chez Méliès, contrairement à Zecca dont le film est moralisant. *Il y a un dieu pour les ivrognes* de Méliès, en 1908, est aussi comique.

Cet exemple montre que l'analyse de la pratique du plagiat entre Méliès et ses concurrents ne doit pas faire oublier que Méliès les a également plagiés. A

[402] *Idem.*
[403] Service des Archives du Film, *Idem.*
[404] Archives Gaumont Pathé.
[405] Lettre adressée à Louis Gaumont, en date du 15 avril 1958, fonds Gaumont, B50 LG 363, BIFI.
[406] Association « Les Amis de Georges Méliès », *éd., 158 scénarios de films disparus de Georges Méliès,* Paris, 1986, p.108.

(cc) BY-NC-ND

nouveau, la frontière entre réel plagiat, imitation et traitement d'un thème populaire n'est pas claire. *Une partie de cartes* constitue déjà un plagiat car le film reprend *La Partie d'Écarté* des frères Lumière[407]. Mais, il est vrai que les frères Lumière constituaient la seule référence en matière de vues cinématographiques. Il n'est donc pas étonnant que Méliès ait d'abord tourné le même genre de vues. On retrouve dans le catalogue de la Star – Film des vues de repas d'enfants, un sujet déjà abordé par les Lumière. Méliès tourne aussi *L'Arroseur arrosé* déjà proposé dans le catalogue Lumière. Ce sont des thèmes et des gags classiques que tous les producteurs connaissent : *Le Petit Français illustré* avait publié le gag de l'arroseur sous forme de bande – dessinée[408].
Il semble aussi que Hatot et Ducom aient tourné, pour le compte des frères Lumière, *Faust et Méphisto* en 1897 tout comme *Faust et Marguerite* de Méliès[409]. Il ne subsiste pas de copie du film de Méliès, ce qui rend impossible une comparaison. On ne peut dire si l'une des deux maisons de production a plagié l'autre. Quoi qu'il en soit, la maison Lumière a distribué aussi *Barbe – Bleue* filmé en 1897, c'est – à – dire quatre ans avant la version de Méliès. Une analyse comparée reste à effectuer si le film Lumière est encore existant. Ce film a été exploité jusqu'en 1903 : il est donc fort possible que Méliès l'ait vu ou en ait entendu parler. Abel mentionne en outre une *Exécution de Jeanne d'Arc* qu'il attribue à Hatot en 1897. Méliès a écrit un article dans lequel il affirme avoir tourné la première version des aventures de Jeanne d'Arc mais son film n'est tourné qu'en 1900. Toutefois, cet article montre combien il s'agissait d'un sujet populaire qui a été beaucoup repris. Il n'est donc pas sûr, en l'absence d'une analyse comparée, que Méliès ait plagié Hatot.

En revanche, il est certain qu'il a plagié *Histoire d'un crime* de Zecca de 1901. En effet, il tourne *Les Incendiaires* en 1906, qui reprend exactement la même structure que le film de son rival. Laurent Le Forestier montre que Méliès, après le succès du film de Zecca, a tenté de faire un film réaliste à son tour[410]. Il manque quelques tableaux à la version subsistante du film de Méliès mais la comparaison reste frappante[411]. Tout d'abord, le résumé du catalogue de Pathé mentionne une *scène dramatique en 6 tableaux.* En effet, le film se divise de la sorte : un cambrioleur surpris tue le témoin, l'assassin est appréhendé dans un bar, il est confronté au cadavre de sa victime; puis, il rêve de sa vie antérieure en cellule, il est emmené pour sa toilette, il est guillotiné. Le film de Méliès lui ressemble :

> « Des bandits ont mis le feu à une ferme. Leur repaire est assiégé par les gendarmes. Ils s'enfuient, mais l'un d'eux est arrêté et emprisonné. Dans sa cellule, il voit la guillotine dans un cauchemar. On vient lui annoncer que son pourvoi en grâce est rejeté, on l'emmène et nous assistons à l'exécution capitale : sa tête tombe dans le panier à son, et son corps est emporté dans une malle en osier[412] ».

Le scénario est donc quasiment le même chez Zecca et Méliès : seul le motif du crime est différent. Toutefois, c'est encore le style qui distingue les deux. Celui de Zecca est plus rapide, ses scènes sont moins longues et enchaînées rapidement. Beylie affirme qu'il s'agit d'un style journalistique et

[407]Sadoul affirme que les frères Lumière se sont inspiré d'un tableau de Van Gogh dans *Georges Méliès.*
[408]*Le Petit Français illustré,* 3 août 1889, cité dans R. Abel, *Ibidem.*
[409]Les informations de ce paragraphe sont issues de J. Mitry, *Ibidem,* p. 119.
[410]Laurent Le Forestier, *Op. Cit.,* « Tentatives d'uniformisation de la production ».
[411]Pour le titre des tableaux manquant, voir service des Archives du Film, *Op. Cit.,* p. 252.
[412]*Idem,* p. 250.

(cc) BY-NC-ND

donc brutal[413]. Le film enchaînerait les faits comme un journaliste dans son article. L'assassinat, l'arrestation et la confrontation au cadavre se déroulent vite pendant que Méliès s'attarde sur l'incendie d'une ferme par une bande et l'attaque des gendarmes pendant trois minutes. Les prisonniers de Méliès et Zecca sont tous les deux condamné à mort mais leurs rêves dans la cellule diffèrent beaucoup[414]. En effet, Zecca se révèle être plus fin que Méliès. Il fait rêver son personnage de sa vie passée et de sa déchéance. Il montre ainsi deux scènes en même temps et le caractère de son personnage principal. La scène se déroule en arrière – plan, au – dessus du dormeur. Elle semble être projetée sur une toile. Méliès se contente de faire rêver son prisonnier à la guillotine qui apparaît peinte sur le mur au – dessus du dormeur. Il y a donc une influence manifeste de Zecca mais Méliès traite la situation à sa manière. Son prisonnier est beaucoup plus expressif : il grimace, fait des soubresauts de terreur, boit pour se donner de la contenance. La scène d'exécution est également traitée différemment. Elle est beaucoup plus longue chez Méliès. Chez Zecca, le condamné est emmené, ligoté et il a un recul d'horreur devant la guillotine. Le film s'arrête dès que le spectateur voit la tête tomber dans la malle. Les seuls détails morbides se retrouvent dans la position de la guillotine placée face à la caméra en arrière – plan et dans l'attitude des témoins de l'exécution qui abaisse leurs chapeaux. Méliès multiplie encore les soubresauts du prisonnier devant le prêtre et la feuille qui annonce le rejet de son pourvoi en grâce. Il fait de nombreuses grimaces de terreur pendant qu'on le ficèle. Ensuite, Méliès s'étend encore sur la préparation de la guillotine avant l'entrée du condamné. Ceci accroît l'horreur du film. Le cadre de la guillotine est consolidée au maillet, le bourreau vérifie deux fois que la lame glisse bien, un témoin vérifie que le cadre enserrant le cou glisse aussi. Pendant ce temps, les policiers au fond discutent négligemment. La planche, la malle et le pot destiné à recevoir la tête sont mis en place puis l'exécution a enfin lieu. Elle se passe de nuit car les lampadaires peints brillent. La malle se trouve placée devant la caméra et non pas cachée par la guillotine comme chez Zecca : ce détail confère encore plus de gravité et d'horreur à la scène. Méliès fait faire également un soubresaut au prisonnier mais la corde n'est pas tirée tout de suite : les exécutants prennent le temps de bien placer et maintenir le condamné. Après la mort du prisonnier, le film continue. Le corps est placé dans la malle, bien en vue des spectateurs, la tête est sortie du panier ruisselante pour être placée avec le corps. Enfin, la malle est placée dans un fourgon et la guillotine est lavée. Ainsi, le plagiat de Méliès est évident. Mais il a un style propre dont une des caractéristiques est le souci du détail, ce qui rend son film plus percutant. D'ailleurs, une anecdote raconte que le Préfet de police a fait interdire la scène de l'exécution car des femmes s'évanouissaient de peur en la voyant. Le catalogue français ne mentionne donc pas tous les numéros des tableaux du film : il s'arrête au numéro 837, avant l'exécution[415].

Méliès a également plagié Gaston Velle. *Les cartes vivantes* de 1905 reprend *Les métamorphoses du roi de pic* tourné en 1903. Le catalogue Pathé explique la scène :

> « Un illusionniste fait grandir le roi de pique et joue avec lui. Une discussion s'élève et l'illusionniste le remet dans sa forme initiale et le remet dans le

[413]C. Beylie, « Méliès à travers ses écrits », dans Madeleine Malthête – Méliès, *La naissance du spectacle cinématographique,* Paris, Klinsieck, 1984.
[414]Voir images 10 et 11 en annexe 2.
[415]Service des Archives du Film, *Idem,* p. 252.

(cc) BY-NC-ND

> jeu. Il jette ce jeu sur la table d'où il en sort un château de cartes. Méliès a repris ce tour des cartes – qui – grandissent – par – magie »[416].

Il donne vie à la Reine de Cœur et au Roi de Trèfle. Ce tour a été inventé par Gaston Velle et Méliès l'avait vu lorsque le prestidigitateur avait travaillé au théâtre Robert Houdin[417]. Les films de Velle et Méliès reprennent donc le même truc[418]. Velle fait apparaître le Roi de Pique, après avoir battu savamment les cartes et fait disparaître une partie du paquet dans la poche intérieure de la veste. Il agrandit la carte jusqu'à ce qu'un roi vivant apparaisse assis à côté du prestidigitateur. Quant à Méliès, il sort le neuf de pique d'un paquet et l'agrandit. Puis il le projette sur un écran blanc. Il fait ensuite apparaître à la même place une Dame de Cœur qu'il rend vivante. Méliès la remplace par le Roi de Trèfle qui s'échappe de lui – même de sa carte. La mise en scène de son propre corps distingue Méliès de Velle. Les deux prestidigitateurs apparaissent à l'écran, saluant le public comme s'ils étaient de connivence avec lui. Mais, Méliès conclut son film par des disparitions et réapparitions de lui – même : Il surgit du costumes du Roi de Trèfle, saute en direction de l'écran blanc et disparaît sans l'abimer. Enfin, il sort à l'arrière de l'écran, sourit et quitte la scène. Velle reste dans son rôle de digne illusionniste. Il joue moins avec les possibilités qu'offre le cinématographe. La conclusion de son film est l'apparition d'un château de cartes. C'est donc la technique de l'illusionniste qui est magnifiée. Il s'agit plus d'un tour de magie que d'un film cinématographique.

On peut en conclure que le plagiat est une technique courante et très utilisée entre Méliès et ses concurrents, dans un sens comme dans l'autre. Mais une analyse poussée est nécessaire pour distinguer les vrais plagiats. Il ressort également de l'étude de ces exemples que le plagiat est parfois la reprise de bien peu d'éléments. L'influence de Méliès sur les autres producteurs de vues est considérable en ce qui concerne les genres de la féeries et des scènes à truc. Comparant l'influence de Zecca et Méliès, Jean Mitry affirme que Zecca fut le premier chef d'école de la cinématographie car Méliès a gardé ses secrets pour lui alors que Zecca a inventé le genre réaliste qui s'est répandu. Mitry ajoute :

> « Mais l'influence du maître de Montreuil fut plus considérable encore que la sienne. Outre ses imitateurs qui furent nombreux – à commencer par Zecca lui – même - , il eut en tout cas un disciple notoire, l'Anglais Robert – William Paul[419] ».

Toutefois, selon Abel, l'influence de Méliès s'étend à d'autres genres. *Le Couronnement d'Édouard VII* (1902) influence *L'Épopée napoléonienne* de Pathé (1903). La scène de couronnement devient un classique du film historique. Il s'agit d'une attraction : elle attire le même public que celui qui se rend au musée de cire ou dans les foires pour voir une reconstitution du tableau[420]. L'utilisation de l'apothéose se voit également dans les films comiques de poursuites qui sont pourtant un nouveau genre par rapport à la production de Méliès : *Le tour du monde d'un policier* de 1906, réalisé par Lépine, finit de la sorte. Le film retrace

[416]Nom du tour donné dans Service des Archives du Film, *Ibidem,* p. 213.
[417]*Idem.*
[418]Voir images 12 et 13 en annexe 2.
[419]J. Mitry, *Ibidem,* p. 225.
[420]Pour les influences de la culture parisienne sur le cinématographe, voir Vanessa R. Schwartz, « Le goût du public pour la réalité : le spectateur de cinéma avant la lettre », dans Pierre Benghozi et Christian Delage, *Dir., Une histoire économique du cinéma français (18995 – 1995) : Regards croisés franco – américains,* Paris, L'Harmattan, 2000.

(cc) BY-NC-ND

les pérégrinations d'un détective à travers le monde, à le recherche d'un banquier en fuite. Sauvé des peaux – rouges par ce dernier, le détective s'associe avec lui lors de la fondation de sa nouvelle banque. Le tableau final montre les deux associés debout autour d'un globe et, à leurs pieds, des hommes et des femmes parfois en habits exotiques posent[421]. Méliès devient donc un modèle en ce qui concerne les genres des films produits. Lorsque d'autres genres apparaissent et que le réalisme remporte du succès auprès du public, son influence laisse encore des traces.

Méliès est considéré comme le père de certains genres. Il a fondé l'esthétique de le féerie, de la scène à truc, du film historique entre autres. Mais des styles différents se développent chez les metteurs en scène de Pathé et Gaumont. Bien plus, on voit également combien il a lui même été influencé par certaines idées de ses concurrents. Ses relations avec les producteurs de vues attestent de ce jeu de plagiats et influences réciproques. Ses relations avec Pathé en sont l'exemple le plus simple. Pour ses contemporains, que ce soit pendant ou après sa carrière cinématographique, il est une figure fondamentale des pionniers. Même ses concurrents lui reconnaissent finalement la deuxième place après Louis Lumière dans la création du cinéma. Sa réputation a pour conséquence l'imitation, légale ou non, et tous les moyens qui vont avec.

2. UN HOMME DANS SA TOUR?

Méliès jouit d'un grand prestige dans la corporation cinématographique. Toutefois, ses interventions y sont rares. En effet, ses rôles semblent limités parmi ses pairs. Il est le témoin de la naissance de la corporation cinématographique mais il prend très peu position dans les débats l'intéressant. Trois domaines constituent notamment la corporation : les organismes tels que les chambres et les mutuelles, la presse, et les membres de l'univers du cinématographe. Il semble que deux époques se distinguent dans la formation progressive de la corporation. La première voit la participation de Méliès : le cinématographe devient un spectacle important et prisé du public. Durant la deuxième période, Méliès semble moins impliqué : le cinématographe s'autonomise par rapport aux autres spectacles, que ce soient les théâtres et les music – hall, ou encore les attractions foraines. La charnière entre ces deux périodes réside peut – être dans l'institutionnalisation du cinématographe.

Dans un premier temps, c'est la chambre syndicale qui est l'organe de la corporation. Elle regroupe essentiellement les producteurs et les distributeurs de vues. Méliès en est l'instigateur. Il crée la chambre syndicale des éditeurs de films en 1900[422], et non en 1897 comme l'affirme Noverre[423]. La carte de visite de Méliès porte d'ailleurs la mention « Président du Syndicat des Éditeurs de Films Cinématographiques »[424]. Méliès raconte les circonstances de la création de la chambre :

[421]Voir images 14 en annexe 2.
[422]Autobiographie, Fonds Méliès, B2 M14, BIFI.
[423]Maurice Noverre, *Le Nouvel Art Cinématographique,* Fonds Méliès, B2 M15, BIFI.
[424]Carte de visite, fonds Méliès, B5 M62, BIFI.

(cc) BY-NC-ND

> « C'est dans ce bureau du théâtre Robert – Houdin que je reçus la visite de quelques collègues, parmi lesquels Georges Mendel. Ce fut lui qui, prenant la parole au nom du groupe, me dit : *Certaines 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. »[425]

Les réunions ont lieu au théâtre Robert Houdin. A ce moment, il est le producteur de vues le plus important : Pathé et Gaumont n'attachent pas encore grande importance à la production et les frères Lumière cessent progressivement leur activité. Il est probable que les grandes maisons dont il est question, soient Pathé et Gaumont qui bénéficient de capitaux importants par leurs sociétés. De plus, Pathé n'adhère pas au syndicat. Le cinématographe connaît alors les débuts de l'engouement du public. Jacques Deslandes et Jacques Richard montrent combien l'idée du succès foudroyant du cinématographe est fausse[426]. S'appuyant sur le nombre de forains ayant investi dans le cinématographe, ils montrent que ce n'est qu'en 1900 que le cinématographe s'impose véritablement comme un spectacle de valeur. Seul 47 forains l'avaient acquis en 1899. L'Exposition Universelle de 1900 permet à un large public d'apprécier l'appareil. Le cinématographe commence donc à connaître le succès lorsque la chambre syndicale est créée. Seul les fabricants de vues y sont admis. Cela ne concerne pas les autres corps de la profession : les acteurs ou les opérateurs. Cela semble logique car il s'agit d'une association de défense des intérêts des éditeurs de vues, face à certains d'entre eux, si l'on en croit Méliès. Il ne reste pas de traces de l'activité du syndicat avant 1907. Un article du journal *Les Échos* affirme que Méliès quitte la présidence lorsque la chambre fusionne avec celle des loueurs et constructeurs d'appareils[427]. Toutefois, Méliès en reste le président jusqu'en 1912 lorsque la chambre syndicale fusionne avec celle de la photographie[428]. Un bulletin de la Société Française de Photographie et de Cinématographie[429]mentionne sa présidence à partir de 1903.

La crise du cinématographe, vers 1907, bouleverse la corporation et la chambre syndicale fait preuve d'une activité sans précédent. Le cinématographe est alors devenu un spectacle à part entière et non plus une simple attraction utilisée par le music – hall ou le théâtre. André Gaudreault souligne ce passage à un statut autonome[430]. Il rappelle que Mitry a proposé deux périodes dans le cinéma des premiers temps : l'oeuvre des pionniers se déroule de 1900 à 1908; puis de 1908 à 1914, il s'agit de la découverte du véritable cinéma. La date de charnière

[425]Cité dans M. Malthête – Méliès, *Ibidem,* p.232.
[426]Jacques Deslandes et Jacques Richard, *Ibidem,* p.139.
[427]Article non identifié, *Les Échos,* fonds Méliès, B2 M17, BIFI.
[428]Autobiographie, *Idem.*
[429]Bulletin non daté mais forcément postérieur à 1912, Fonds Méliès, B1 M9, BIFI.
[430]André Gaudreault et Denis Simard, « L'extranéité du Cinéma des premiers temps : bilan et perspectives de recherche » dans Jean A. Gili « et al. », *Les vingt premières années du cinéma français,* colloque international de la Sorbonne Nouvelle, 4 – 6 novembre 1993, Paris, PSN/AFRHC, 1996.

(cc) BY-NC-ND

entre ces deux périodes que nous avons mentionnées plus haut est fluctuente selon les historiens et les domaines d'étude. Il importe d'abord de revenir sur les causes de la crise de 1907 car elles déterminent elles aussi des dates possibles de charnière. Il s'agit d'un crise de surproduction qu'amplifie la décision de louer ses films prise par Pathé. L'industrialisation de la production et la nécessité de maintenir la concurrence avec ses rivaux ont ammené à produire plus. Or, la production devient médiocre et uniforme car les maisons de production se plagient. Les stocks de films ne se vendent plus. En outre, Pathé tente de créer un nouveau marché pour surmonter la crise en introduisant la location des bandes en 1907. Il s'agit de retrouver, face à la concurrence, sa position dominante dans la vente de films[431]. *Ciné – Journal* publie un article anonyme reprenant ces causes de la crise[432] :

> « Cette crise provient de plusieurs causes :
>
> 1° Manque d'entente entre les fabricants.
>
> 2° Concurrence stupide sans aucun profit pour qui que ce soit.
>
> 3° Création d'un commerce de location de bandes.
>
> 4° Surproduction de tous les fabricants ».

Cet article détaille bien la concurrence entre les maisons de productions qui a amené chacune d'elle à produire un panel large mais médiocre de genres de films :

> « Au contraire, tout le monde a voulu faire le même travail. Le résultat a été tel qu'on se copie les uns les autres pour arriver à produire des scènes mal jouées et, par conséquent, de moins en moins vendables ».

L'article se conclut par la constation que les maisons de production stockent de nombreuses bandes qui ne se vendent pas car le public en a assez de l'uniformité des films disponibles. La crise aurait donc un effet positif, celui de débarrasser le marché de ces stocks encombrants qui font chuter les prix. Le manque de qualité est souligné par Laurent Le Forestier dans la production de Pathé[433]. En effet, il montre combien les metteurs en scène sont soumis à des règles d'économie qui les empêchent d'innover esthétiquement. C'est le cercle vicieux de l'industrialisation : produire plus de films à moindre coût. Quelques rares films plus élaborés font figure de vitrine. En outre, Pathé tente avant tout de conserver sa position de première maison cinématographique au monde. Le Forestier montre que l'Angleterre passe au système de location des bandes en 1906. Pathé décide donc d'être le premier en France à instaurer le système, sachant qu'il ne subira pas les fluctuations du nouveau marché. La location existait déjà mais elle se limitait à certains établissements dont l'activité reposait uniquement sur la location et qui ne produisaient pas de films : cela permettait aux forains modestes de renouveller leurs programmes sans payer trop cher une nouveauté. Mais les pellicules étaient rentabilisées et donc circulaient en mauvaise état pour la plupart. Le système de Pathé est diffférent car il abolit totalement la vente au profit de la location. Argumentant qu'il permet ainsi au public de voir des bandes en meilleur état, il confie la location à cinq sociétés

[431]Pour l'analyse de la stratégie de Pathé, voir Laurent Le forestier, *Op. Cit.*
[432]*Ciné – Journal,* numéro 16, semaine du 3 décembre 1908.
[433]L. Le Forestier, *Ibidem,* chap. « Tentatives d'uniformisation de la production ».

(cc) BY-NC-ND

concessionnaires qui se répartissent le territoire français[434]et la Suisse. François Valleiry l'annonce dans *Phono – Ciné – Gazette*[435] dans un article très simple : peut – être ne veut – il pas effrayer les lecteurs. C'est le début de la constitution de réseaux de salles de cinéma rendue possible par la sédentarisation du cinématographe : selon Abel, les deux premières salles permanentes sont la salle du Boulevard Bonne Nouvelle et le Cinéma de Marseille qui ouvrent en 1904.[436] De plus, le 15 décembre 1906, l'Omnia – Pathé est la première salle à atteindre les 300 places. 1904 et 1906 sont donc également des années de passage entre les deux périodes du cinématographe.

S'ajoute à la crise, la constitution d'un cartel de maisons de production aux Etats – Unis autour de la figure d'Édison. En effet, ce dernier avait engagé une « guerre des brevets » en 1897 qu'il gagne en 1907. Il est donc reconnu comme l'inventeur des images animées et peut exiger un droit sur l'utilisation de tout appareil montrant ces images. Il choisit de créer un cartel de maisons cinématographiques américaines qui versent un droit contre la diffusion de leurs films dans son réseau de salle. Édison accepte uniquement ls sociétés étrangères de Méliès et Pathé dans le cartel. En ce qui concerne Pathé, il s'agit de bloquer son expansion mondiale. En effet, depuis 1906, les succursales de Pathé s'étendent jusqu'en Asie[437]. Quant à Méliès, il a une succursale aux États – Unis dirigée par son frère. Plutôt que d'essayer de les affaiblir en vain – il faut dire qu'à lui seul, Pathé produit plus que les États-Unis réunis en 1908 – Édison préfère intégrer ces deux maisons de production à son association. D'après Mitry[438], l'accord avec Édison se fait en novembre 1907. Il est signé en janvier 1908. Seul Pathé refuse et réserve sa réponse car la société Biograph, refusant l'arrêt de justice en faveur d'Édison, continue à rassembler plusieurs sociétés contre le cartel. Le 18 décembre 1908, le conflit s'arrête car la société Biograph abandonne les protestataires et la Motion Picture Patent Company est fondée. A nouveau, Pathé réserve son engagement avant de signer définitivement le 29 janvier 1909 lorsqu' Édison lui promet qu'aucune autre firme européenne, hors Méliès et lui, ne pourra désormais être admise au sein du cartel. Les sociétés indépendantes américaines et européennes s'inquiètent de ce pôle puissant de la cinématographie internationale. Parmi elles, Gaumont est en deuxième place en France et est passé à la location en 1908.

Enfin, un dernier élément vient compléter la situation créée par la crise et le développement du cartel. Il s'agit du monopole presque total sur la pellicule que détient la société Eastmann. Grâce à ce monopole, Eastmann peut interférer dans toutes les décisions concernant la cinématographie dans le monde. D'ailleurs, il pousse Édison à accepter Méliès et Pathé dans le cartel[439]. Ses relations sont en effet tendues avec Pathé car celui – ci menace de produire lui – même sa pellicule. Or, il s'agit de la première maison de production au monde. Toutes les sociétés de production craignent Eastmann car il pourrait s'allier au cartel et refuser de fournir de la pellicule aux indépendants. Chaque camp essaye donc d'entretenir de bonnes relations à son égard.

Méliès se trouve au centre de toutes ces préoccupations. En tant que Président de la chambre syndicale des éditeurs de film, il doit répondre aux préoccupations de ses pairs. De plus, son entrée dans le cartel d'Édison le place en concurrence avec d'autres sociétés françaises qui s'y opposent. Il organise

[434]Il s'agit de Cinéma – exploitation, Omnia, Cinéma – monopole, Cinéma – théâtre et Cinéma – National.
[435]François Valleiry, *Phono – Ciné – Gazette,* numéro 61, 1er octobre 1907.
[436]R. Abel, *Ibidem.*
[437]*Idem.*
[438]J. Mitry, *Ibidem.*
[439]*Idem*

(cc) BY-NC-ND

donc deux Congrès internationaux pour débattre des trois sujets de débat : la location et la crise, le cartel, la position d'Eastmann. Malgré son implication, Méliès ne semble pas avoir eu beaucoup d'influence sur les décisions prises lors des congrès. C'est son frère, Gaston, qui gère les négociations avec Édison. De plus, il ressort de l'exposé des trois sujets de discorde dans le monde la cinématographie, que Pathé est au centre des trois. De fait, son influence est décisive pour les congrès. Selon Sadoul, Méliès n'a qu'un rôle de figuration[440] : il ne fait qu'entériner les mesures. Un premier congrès se tient à partir du 9 mars 1908, à la demande de l'anglais indépendant Urban, et réunit les producteurs européens pour débattre de la crise et du cartel. *Le Fascinateur* reste la seule trace de ce congrès qui n'aboutit à aucune mesure précise. Il rappelle dans un de ses articles présentant le deuxième congrès, les causes de cet échec[441] :

> « Le Congrès précédent tenu au mois de mars 1908, si mes souvenirs sont exacts, n'avait pas, à beaucoup près, donné le spectacle d'une telle unanimité, et l'on y avait fort remarqué l'abstention, de certaines grandes maisons[...] ».

L'article ne précise pas le nom des grandes maisons absentes du Congrès mais il s'agit certainement de Pathé entre autres, car il refuse aussi dans un premier temps, de participer au deuxième Congrès. Méliès ne réussit pas à calmer les appréhensions de ses pairs. Il affirme dans une autobiographie que dès 1907, il entre en conflit avec un producteur, qu'il ne nomme pas, qui souhaite mettre en place un prix unique au mètre pour les films[442]. Il cite la même anecdote dans ses mémoires mais la situe durant un congrès, sans préciser la date. Son interlocuteur lance :

> « […] vous ne serez jamais qu'un « artiste » et rien de plus; moi je suis un « commerçant ». Vous, vous ne le serez jamais car vous ne comprenez pas que pour augmenter son chiffre d'affaire ce qui importe avant tout c'est d'avoir beaucoup de clients et, pour cela, de vendre au meilleur marché possible! »[443].

Ce discours ressemble à celui que pourrait tenir Pathé. Il est possible que ces propos soient les siens mais rien ne permet de l'affirmer. Quoi qu'il en soit, la réplique de Méliès est directe :

> « […] je dis, moi : le cinéma est un Art, car il est le produit de tous les arts. [...] en ce qui me concerne, ne croyez pas que je me considère comme rabaissé en m'entendant traiter dédaigneusement d' « artiste » car si vous, « commerçants », vous n'aviez pas des artistes pour vous les faire [les films], je me demande ce que vous pourriez vendre! »[444].

Si Pathé est à l'origine de cet échange, cela se déroule durant le deuxième Congrès. Ce dernier est crucial car d'importantes décisions y sont prises. Dans un premier temps, la réunion est sans cesse repoussée. *Ciné – Journal* se fait l'écho de ces difficultés. Pathé a plus d'importance que jamais. Il refuse tout d'abord de participer au Congrès auquel Méliès l'avait convié, en tant que Président. Le Congrès fixé en novembre est repoussé à nouveau. *Ciné –*

[440]G. Sadoul, *Op. Cit.,* p.74.
[441]« Le congrès des fabricants et éditeurs de films », *Le Fascinateur,* numéro 75, mars 1909, p. 88-89, extrait envoyé à Méliès par Noverre, fonds Méliès, B2 M24-25, BIFI.
[442]Georges Méliès, autobiographie, fonds Méliès, B2 M14, BIFI.
[443]Mémoires de Georges Méliès dans M. Bessy et Lo Duca, *Op. Cit.*
[444]*Idem.*

(cc) BY-NC-ND

Journal publie un article le même mois décrivant la situation au sein des fabricants et éditeurs de films [445]:

> « Quant à l'union des fabricants si divisés aujourd'hui, souhaitons qu'elle se fasse – sans que M. Eastman ait besoin de jeter dans la balance le poids de son pouvoir colossal [...] mais on pressent très bien que derrière des éclaireurs importants, la figure adroite de M. Charles Pathé se dessine avec autorité ».

On le voit, Pathé est la clé du Congrès qui ne peut se tenir sans lui. Les fonctions de Méliès ne sont pas mentionnées dans cet article et il n'est même pas nommé. *Ciné – Journal* continue de suivre les évolutions de la situation. Lorsque Pathé répond à l'invitation de Méliès, toute la presse publie la lettre et commente. Pathé y refuse de participer au Congrès et affirme que la crise est bénéfique car elle ruinera certaines maisons de production et permettra ainsi d'abaisser le nombre de concurrents[446]:

> « Ce n'est pas d'un malaise que notre industrie souffre : c'est une crise qui commence et qu'on pouvait, sans grande perspicacité, prévoir depuis quelques temps déjà. [...] La fabrication dépasse à peu près deux fois les besoins de la consommation.[...] Il faut, croyez – moi, attendre quelque peu : les conséquences du passé ne peuvent plus être évitées, quelles que soient les mesures que vous adoptiez. Ceux qui croient apporter un remède à la situation par un relèvement des prix de vente et par la suppression des loueurs, se trompent étrangement. Le mal est beaucoup plus profond, le situation inextricable. Elle ne se dénouera que par des catastatrophes et par la ruine inévitable et prochaine de certaiens sociétés plus financières qu'industrielles. »[447]

Cependant, le deuxième Congrès est enfin fixé au mois de février 1909 et finalement, Pathé accepte de s'y rendre sous la pression d' Eastman. Le Congrès se tient du 2 au 4 février, en présence de 31 sociétés selon Mitry[448]. *Ciné – Journal* élabore la liste des participants [449]:

> « *France :* Lux, Th. Pathé [Théophile Pathé, frère de Charles et Émile], Méliès, Stella, Pathé frères, Raleigh et Robert, Éclair, Gaumont, Éclipse, Lion, Radios.
>
> Amérique : Vitagraph.
>
> Italie : Cinès, Ambrosio, Aquila, Luna – Comerio, Itala – Film, Pinerschi et Alberini.
>
> Angleterre : Williamson, Cricks et Martin, Clarendon, Paul, Warwick, Urban, Gaumont Limited.
>
> Allemagne : International Gesellschafts, Bioscope, Mutoscope, Meuter.
>
> Danemark : Nordisk.
>
> Russie : Drankoff. »

[445] *Ciné – Journal,* numéro 13, 12 novembre 1908.
[446] Voir reproduction de l'article en annexe.
[447] « La crise du cinéma : une lettre de M. Ch. Pathé », *Phono – Ciné – Gazette,* numéro 89, 1er décembre 1908.
[448] J. Mitry, *Ibidem.*
[449] *Ciné – Journal,* 2e année, numéro 29, 5-11 mars 1909.

(cc) BY-NC-ND

Eastmann et son traducteur, M. Smith, y assistent aussi. D'après Sadoul[450], Méliès préside mais c'est Pathé qui dirige réellement le Congrès. Méliès fait simplement adopter une mesure sur le format standard de la pellicule. Il fait adopter l'unification de la perforation. Méliès croit d'ailleurs qu'il « détermine ainsi l'essor définitif de l'industrie internationale du film »[451]. En revanche, Pathé fait adopter, par la majorité des participants, une mesure bien plus lourde de conséquence : la location des films. La mesure tarde à être appliquée car les forains, principaux clients des fabricants, s'insurgent contre la mesure. Ainsi, Méliès se trouve devant un dilemme. Ses principaux clients, les forains, refusent une mesure qu'il doit assumer en tant que Président du Congrès. Il passe à la location alors que ses pairs reculent et continuent à vendre d'après Sadoul. Mitry écrit d'ailleurs :

> « Leur décision de la veille allait à l'encontre de leurs propres intérêts; elle n'avantageait que les grosses maisons. Tant et si bien qu'en désaccord avec les modalité de la location un bon nombre d'entre eux révisèrent leur position et continuèrent plusieurs mois durant à vendre leurs films comme par le passé »[452].

Méliès, qui s'en tient à la décision prise, est contraint de renvoyer ses employés en mai. Laurent Le forestier affirme que la location et la vente coexistent jusqu'en 1910[453]. Auparavant, une réunion a lieu, début mars, au théâtre Robert Houdin, afin de trouver une solution à l'opposition des forains[454]. Encore une fois Méliès la dirige mais reste impuissant lorqu'elle périclite. En effet, comme pour ajouter à la confusion, le conflit entre Pathé et Eastmann explose. Il quittent la réunion qui est vidée de son sens par leur départ[455]. Malgré tout, les décisions sont rendues publiques et déclarées applicables au 15 mars 1909. *Ciné – Journal* les publie [456]:

> « Voici qui est enfin accompli. Les Éditeurs de Films ont décidé dans leur réunion de samedi dernier, au théâtre Robert-Houdin, de mettre en vigueur le régime commercial fixé par le Congrès à partir du 15 courant. C'est dire que la semaine prochaine, il n'y aura plus de films à vendre en France, Belgique, Autriche – Hongrie et Suisse. Il ne s'agit bien entendu que des nouveautés. Les vues en stock sont liquidées […]
>
> Désormais, dans les pays que je viens de citer, les films ne seront plus vendus au sens exact du mot mais *cédés.*[...] Par un accord qu'il aura dûment signé en prenant livraison de la marchandise, le client s'engagera à retourner le film *cédé sous conditions* dans un délai qui ne devra pas être supérieur à *quatre mois.* »

Méliès continue de défendre les décisions du Congrès. *Le Fascinateur* mentionne une missive qu'il a envoyée au journal *Kinémaune*[457]*.* Méliès ne semble pas y prendre la mesure de l'importance de la décision : « […] je suis réellement stupéfait, dit – il, de voir le monde des loueurs et des exhibiteurs parti

[450]G. Sadoul, *Ibidem,* p.72.
[451]*Ciné – Journal,* 17 avril 1909. Cité dans Georges Méliès, autobiographie, fonds Méliès, B2 M14, BIFI.
[452]J. Mitry, *Ibidem.*
[453]L. Le Forestier, *Ibidem,* p.81.
[454]Mitry affirme qu'elle se tient du 5 au 15 mars. Or, *Ciné – Journal* commente les résultats dans son numéro du 5 au 11 mars. Peut – être les résultats ont – ils été rendus publics pendant la réunion.
[455]J. Mitry, *Idem.*
[456]G. Dureau, « Un peu de sang froid : Une entente nécessaire », *Ciné – Journal,* 2e année, numéro 29, 5-11 mars 1909. C'est l'auteur qui souligne.
[457]*Le Fascinateur,* numéro 79, avril 1909, p.115. Envoyé à Méliès par Noverre, fonds Méliès, B2 M24-25, BIFI.

(cc) BY-NC-ND

en guerre contre les décisions du Congrès international ». La question de savoir si Méliès a réellement pesé l'importance des conflits au sein de la corporation, entre 1907 et 1909, reste ouverte. Il n'a pas géré lui – même son entrée dans le cartel d'Édison. Le premier congrès a été fortement demandé par le fabricant Urban et non par Méliès. Les résultats le mettent dans une situation délicate qui se solde par l'arrêt de la production pour sa marque. On peut dire que ces questions internationales ont changé le cours de sa carrière et y ont mis un terme avec la baisse de ses ventes aux forains. Il n'est pas sûr que Méliès ait saisi que le cinématographe changeait d'échelle. S'il comprend l'importance du Congrès de février 1909, il ne semble pas saisir que le temps des éditeurs qui diffusent leurs vues est révolu : désormais, la diffusion des films se fait à l'intérieur de réseaux car le cinématographe n'est plus une attraction mais un spectacle avec son organisation propre. Les propos tenus après la publication des décisions du Congrès de 1909 ne permettent pas de savoir si Méliès a une attitude naïve vis – à – vis des réactions ou s'il remplit simplement son devoir de Président, mais sans illusion. Quoi qu'il en soit, il a été propulsé au coeur de la corporation pendant ces trois années de problèmes. Cela semble inhabituel car nombreux sont ses proches qui affirment qu'il fréquentait peu le monde de la cinématographie.

En effet, les relations de Méliès avec les professionnels du cinématographe sont rares. Madame Méliès dit devant la Commission :

> « Il n'avait pas le temps d'avoir des amis dans le monde du cinéma. […] Il fréquentait très peu les gens du cinéma. […] Nous allions par hasard, une fois ou deux dans l'année à un banquet, ou à la fête du cinéma. »[458]

La production cinématographique était astreignante pour Méliès. Il n'avait guère le temps de s'occuper du théâtre Robert Houdin et il ne créait plus de trucs. Il est donc logique que Méliès ait aussi manqué de temps pour nouer des relations approfondies avec les professionnels de la corporation. André Méliès ajoute une autre raison à l'isolement de son père. Selon lui, Méliès n'allait pas au cinéma et ne connaissait pas la production de ses rivaux. Ce n'est qu'en 1929, lorsque le cinéma devient parlant, qu'il accepte de regarder un film. Par la suite, au Château d'Orly, Méliès assiste également à des séances[459]. « Il ne voyait que sa propre production » affirme André Méliès[460]. L'image de Méliès est donc celle d'un homme harassé de travail, mais aussi préoccupé uniquement par ses créations propres. Cela explique peut – être pourquoi il a peu repris les idées de ses concurrents : On l'a vu, seul un essai dans le genre réaliste avec *Les Incendiaires* consiste en une imitation du style de Zecca. Contrairement à Pathé et Gaumont, Méliès n'avait pas de stratégie vis – à – vis de ses rivaux et se contentait de produire.
Son rôle dans l'utilisation massive des professionnels du cinématographe est encore plus frappant car, en dehors des éditeurs et fabricants dont il faisait partie, Méliès ne semble pas s'être intéressé aux autres corps de métier du cinéma. S'il généralise l'emploi de professionnels du spectacle dans les films, il ne semble pas avoir pris part à l'évolution de leur statut. Il en va de même pour

[458]Rapport de la Commision de recherche historique, fonds Méliès, B5 M61, BIFI.
[459]M. Malthête – Méliès, *Op. Cit.*
[460]Entretien enregistré entre André Méliès et plusieurs historiens au colloque d'août 1981. Témoignage reproduit dans le bulletin *Les Amis de Georges Méliès,* numéro 21, 2e semestre 1992, p.30.

(cc) BY-NC-ND

les opérateurs, les cascadeurs et les metteurs en scène. Dans ce dernier cas, cela est logique car il est le seul metteur en scène à Montreuil jusqu'en 1908. Il est vrai aussi que les acteurs spécialisés dans le cinématographe ne se rencontrent qu'à la fin de la carrière de Méliès, ainsi que nous l'avons déjà souligné. Leur mouvement est donc tardif. Quant aux opérateurs, ils sont en concurrence avec les metteurs en scène et leur rôle dans la création d'un film est minimisé. Abel souligne que ces employés du cinéma ne sont pas syndiqués[461]. Or, ces divers corps de métier commencent à revendiquer des droits et des institutions les représentant. On l'a vu, le syndicat des Éditeurs de Films ne rassemble que les éditeurs et fabricants.
Quoi qu'il en soit, Méliès ne prend pas part à ces changements. En revanche, d'autres maisons de production sont impliquées. Tout d'abord, le contexte est celui d'un cinématographe vu comme un spectacle et qui, dès lors, tente de devenir un art. Deslandes et Richard affirment en effet qu'à partir de 1906, le cinématographe a cessé d'être une simple attraction car il se sédentarise[462]. Abel ajoute que cette même année, le cinématographe cherche à être un art[463]. C'est pourquoi le débat sur la qualité de la production est vif durant ces années et durant la crise.

Les acteurs commencent à se spécialiser dans le cinématographe. Ils ne sont plus entre l'univers du spectacle et celui de la cinématographie. Cela implique plusieurs changements dans leur travail et donc des règles différentes. Tout d'abord, les acteurs sont longtemps restés anonymes, contrairement aux usages dans les théâtres ou les music - hall. Certains refusaient d'être reconnus mais de manière générale, seul le nom de la maison de production apparaissait à l'écran. Méliès lui – même témoigne de cet anonymat complet. Dans un article à propos de *Jeanne d'Arc*, il écrit :

> « […] pour ce qui est des interprètes, ils étaient tous, à cette époque, moi le tout premier, complètement anonymes (tout au moins pour le public). Seul le titre de la pièce était projeté. Nous évitions ces longues énumérations actuelles […] ainsi que les réclames. »[464]

Il confirme cet anonymat dans une lettre à Merritt Crawford[465]. Renée Carl affirme que les affichistes de Gaumont avaient l'ordre de ne pas reproduire fidèlement le visage des acteurs afin qu'ils ne soient pas identifiables[466]. Méliès écrit en 1926 dans *Ciné – Journal*[467] que tous les interprètes étaient anonymes car tout le monde pouvait jouer. On voit bien que la réduction du nombre d'acteurs capables de jouer, et donc la spécialisation dans le cinématographe, nécessitait un autre traitement. C'est la maison Gaumont, et non Méliès, qui innove dans le domaine, malgré le désaccord de son directeur. Le metteur en scène Léonce Perret décide d'enfreindre les règles et fait figurer les noms du réalisateur et des interprètes au générique : Cela se passe au début des années 1910 d'après Isabelle Aimone. Renée Carl évoque ce bouleversement dans le statut des acteurs :

---

[461]R. Abel, *Ibidem.*
[462]J. Deslandes et J. Richard, *Op. Cit.,* p.475.
[463]R. Abel, *Ibidem.*
[464]Article non – identifié, fonds Méliès, B2 M17, BIFI.
[465]« There was not yet « stars » amongst the artists, their name was never known nor written [...] and the name Méliès, itself, did not appear on the screen[...] ». Lettre de réponse au questionnaire de Merritt Crawford, fonds Méliès, B2 M48, BIFI.
[466]Renée Carl, « Souvenirs à la mémoire de Louis Feuillade », cité dans I. Aimone, *Op. Cit.*
[467]Georges Méliès, « En marge de l'histoire du cinématographe », *Ciné – Journal,* numéro 888, 3 septembre 1926.

(cc) BY-NC-ND

> « Alors l'heureuse influence de Perret se fit sentir. Il organisa un coup d'Etat! Le vendredi, au Gaumont – Palace, changement de programme.
>
> Ce soir – là, la famille Gaumont, les metteurs en scène, les vedettes ne manquaient jamais d'assister au spectacle. Au cours d'une soirée mémorable, quelle fut notre stupéfaction de voir apparaître le titre du film de la production Perret suivi des noms des deux protagonistes : le sien et celui de Suzanne Grandais. Ce fut une révolution! Le « précédent » était créé. Après maints pourparlers, les artistes obtinrent la légitime satisfaction de lire leurs noms sur les écrans, satisfactions que nous désirions depuis longtemps.Louis Feuillade n'aurait jamais osé pareille innovation dans la crainte de déplaire au « patron ». Pour tout dire, je crois bien qu'il était le principal obstacle à cette mesure. La preuve en est que Gaumont laissa faire Perret...et les autres. »[468]

Le réalisateur est donc associé à la cause des acteurs dans l'exemple de Léonce Perret. La pratique se généralise parmi les maisons de production à partir de 1912[469]. Les noms des acteurs se multiplient sur les affiches et les programmes. Cela permet le développement définitif des stars. On ignore la raison qui poussait Gaumont à refuser de lever l'anonymat des acteurs. Peut – être était – ce la même que chez Méliès : ils ne semblaient pas leur accorder une grande importance dans la production du film. Ils ne semblaient avoir conscience du besoin que les acteurs éprouvèrent à un certain moment de se voir reconnus.
En tous cas, ce sont les professionnels eux – mêmes qui modifient leurs statuts. Les responsables de la corporation, c'est – à – dire le syndicat car il est l'unique institution cinématographique pendant longtemps, ne font rien. D'après le témoignage de Renée Carl, les acteurs s'inquiètent en particulier pour leur subsistance lorsque la vieillesse les contraint à ne plus tourner. Elle montre notamment qu'ils n'ont aucune forme d'assurance[470]. Ce n'est qu'avec la création de la chambre syndicale de la cinématographie en 1912 que les artistes se voient associés à la corporation et que ces questions se débattent. Une Amicale des artistes les fédère. Méliès n'a plus ses fonctions de Président à ce moment : cela ne le concerne donc pas. Il est encore moins présent dans le l'univers de la cinématographie lorsqu'une caisse de secours, ouverte bien sûr aux acteurs, est créée en 1915[471]. Néanmoins, les usages de Méliès et de ses concurrents envers les acteurs ne changent pas. En témoigne le règlement qui régit les relations entre les acteurs et les éditeurs. Ce réglement est édité par la section des éditeurs de la chambre syndicale[472]. Mais cela intervient en 1917 seulement. Les usages prévalent donc longtemps avant que le statut des acteurs ne soit entériné légalement. Le système du cachet est repris, à la demi – journée et plus rarement pour la journée entière. Le nombre d'heures dues par l'artistes (quatre le matin et quatre l'après – midi), les horaires, les sanctions en cas de retard (1% du salaire en moins par minute de retard) sont fixés. Le règlement prévoit aussi les cas de voyage, les besoins de retourner une scène et la disponibilité des acteurs dans ces conditions. Si Méliès n'a pas participé à l'élaboration du

[468]Renée Carl, mémoires intitulés « Le dieu cinéma », musée Gaumont, cité dans Philippe d'Hugues et Dominique Muller, *dir., Gaumont : 90 ans de cinéma,* Paris, Ramsay/ La Cinémathèque Française, 1986, p.58.
[469]I. Aimone, *Idem.*
[470]Renée Carl, *Pour Vous,* 15 juin 1938, fonds Gaumont, B 53 LG 397, BIFI.
[471]I. Aimone, *Op. Cit.*
[472]« Règlement entre éditeurs et artistes » diffusé par la section des éditeurs de la chambre syndicale de la cinématographie, fonds Morlhon, B18 Morlhon 139, BIFI. Camille de Morlhon était le président de la chambre syndicale en 1917.

(cc) BY-NC-ND

statut des acteurs professionnels, il leur a légué son système de travail, amélioré sur certains points par ses concurrents. Le cachet, instauré par Méliès, survit aux contrats à l'année ou au film qui se multiplient. Ces derniers ne sont même pas mentionnés dans le règlement d'ailleurs. La partition en demi – journée vient des usages de Pathé.

La situation des opérateurs s'inscrit dans les mêmes revendications d'un statut et d'un organe de représentation au sein de la corporation de la cinématographie. Cette fois, Méliès ne tient absolument aucun rôle. Ce sont les opérateurs eux – même qui prennent en main leur profession. Le principal problème est celui de leur reconnaissance dans la production du film. En effet, durant très longtemps, les membres de la cinématographie ont débattu sur leur statut d'artistes. Le cinéma devenant un art, il fallait désigner la figure du créateur, c'est – à – dire de l'auteur. Nous avons déjà mentionné ce conflit avec les metteurs en scène pour la paternité partagée du film et la nécessité de créer un diplôme d'opérateur. La presse est particulièrement riche en témoignages. On trouve un cas particulier dans *Phono – Ciné – Gazette,* numéro 20 en 1908. L'article de François Salleiry, intitulé « Une innovation » fait mention d'une école d'opérateurs créée à Paris. L'article poursuit en faisant l'éloge de ce métier et de son avenir, défendant ainsi la thèse que le cinématographe crée des métiers véritables.[473] Curieusement, cette école dont on ne connaît pas le fondateur, n'est plus mentionnée par la suite. Seul *L'Écho du cinéma*[474], par la plume du journaliste Fouquet, rappelle cette expérience tentée puis abandonnée par une des grandes maisons d'édition. L'anonymat reste complet. Le 1er mars 1912, le premier numéro du journal *Le Cinéma* affirme à nouveau la nécessité de créer une école d'opérateur. Le 19 juillet de la même année, *Le Cinéma et l'Écho du cinéma réunis,* numéro 21, énumère les qualités d'un opérateur – parmi lesquelles, le sang - froid qui évite l'incendie, la propreté, les connaissances en électricité – et se prononce en faveur d'un examen et d'un certificat délivré par la Préfecture de police. Le 20 septembre, *Le Cinéma et l'Écho du cinéma réunis* publie dans son trentième numéro, un article sur la prise de vue par l'opérateur. On peut noter que le débat sur le diplôme dépasse de beaucoup la période étudiée ici puisqu'il est encore à l'ordre du jour du Congrès international du cinématographe en 1926[475].
Cependant de nettes avancées ont lieu bien avant. Les opérateurs tentent à de nombreuses reprises de constituer un syndicat. *Phono – Ciné – Gazette* mentionne souvent la constitution d'un syndicat des opérateurs et les réunions qui s'en suivent. En mars 1907, un premier syndicat voit le jour[476] sous le nom de Syndicat des opérateurs cinématographistes. Il prévoit d'instituer un diplôme de capacités. Mais le syndicat semble s'être effondré car il renaît en décembre 1908, en affirmant vouloir toujours intaurer un système de diplôme[477]. Quant à *Ciné – Journal,* la revue mentionne la création du Syndicat des opérateurs cinématographistes le 22 avril 1908[478] : peut - être s'agit - il d'une tentative intermédiaire de recréation. La revue suit également les activités de l'organisme. Il mentionne l'appel à la réunion des opérateurs le 2 décembre 1908[479] et publie

[473]Article reproduit en annexe 3.
[474]Fouquet, *L'Écho du cinéma,* numéro 3, 1912.
[475]*Compte – rendu officiel du Congrès international du cinématographe,* tenu à Paris du 27 septembre au 3 octobre 1926. RES 1811, BIFI.
[476]*Phono – Ciné – Gazette,* numéro 50, 1er avril 1907.
[477]*Phono – Ciné – Gazette,* numéro 90, 15 décembre 1908.
[478]*Ciné – Journal,* numéro 4, 5 septembre 1908.
[479]*Idem,* numéro 15, 26 novembre 1908.

(cc) BY-NC-ND

un compte – rendu des discussions : à nouveau, un diplôme est en cours d'adoption[480].
Plus originale est l'annonce de la création d'une mutuelle propre aux opérateurs. *Le Cinéma* publie l'appel à réunion pour discussions préliminaires[481]. On le voit, les opérateurs ont les mêmes préoccupations que les acteurs quant à leurs vieux jours. Ils cherchent également à être reconnus pour leur travail et donc à lever l'anonymat dont les acteurs ont réussi à se débarrasser. Mais ils y réussissent bien tardivement. Encore une fois, c'est après la première guerre mondiale que les syndicats parviennent à faire évoluer la situation. Pierre Trimbach dit ainsi :

> « Ce n'est qu'après la guerre que le syndicat des opérateurs exigea que sur les films figure le nom de l'opérateur comme y figurait celui des artistes et du metteur en scène »[482].

Méliès n'a absolument aucune part dans ce processus de reconnaissance et lorsqu'il aboutit, sa carrière est terminée. Il n'apporte donc guère plus qu'un savoir technique aux opérateurs de cinéma.

Dernière partie de la corporation cinématographique, la presse voit les interventions de Méliès. Elles semblent peu nombreuses mais le manque de sources participe de cette impression. Il est donc possible qu'il soit plus intervenu à travers les journaux. Toutefois, l'analyse de son rôle à la chambre des éditeurs et dans l'évolution des professionnels du cinématographe, qui précède, montre qu'il a peu l'habitude de s'engager dans des débats. Il y a donc tout lieu de penser qu'il est resté discret dans la presse corporative durant sa carrière. Or, la presse cinématographique est un organe important de la corporation. Elle aurait pu être son lien avec elle. En effet, elle se développe en 1905 avec *Phono – Ciné – Gazette* dont le premier numéro paraît le 1er avril sous le nom de *Phono – Gazette.* Selon André Gaudreault, il s'agit d'un phénomène important car le cinématographe est représenté par des journaux qui lui sont propres et qui n'appartiennent plus à d'autres séries culturelles telles que la presse foraine avec *L'industriel forain*[483]. Le phénomène est d'ailleurs général dans le monde à partir des années 1907 et 1908. D'autres journaux naissent en France. Parmi eux, *Ciné – Journal* démarre le 15 août 1908. La revue se veut « l'organe hebdomadaire de l'industrie cinématographique » d'après le sous – titre : elle revendique donc un rôle dans les relations internes à la corporation cinématographique. Enfin *Le Cinéma* et *L'Écho du cinéma* naissent en 1912 et se rangent parmi les revues les plus importantes : elles fusionnent le 23 août 1912.

Les mentions ou les articles de Méliès sont rares dans la presse cinématographique. Pourtant, il partage plusieurs idées développées par les journaux. En ce qui concerne les professionnels, ses écrits recoupent certains articles. Nous avons déjà cité François Valleiry dont les avis rejoignent ceux de Méliès quant aux qualités nécessaires aux acteurs. Même avec la crise et les deux congrès, qui sont décrits et suivis par les journaux, Méliès n'est guère cité. Nous avons déjà mentionné *Phono – Ciné – Gazette* qui publie une lettre de

[480] *Idem,* numéro 16, 3 décembre 1908.
[481] *Le Cinéma,* numéro 12, 17 mai 1912.
[482] Pierre Trimbach, *Le cinéma il y a 60 ans : Quand on tournait la manivelle ou les mémoires d'un opérateur de la Belle Époque,* Paris, Éditions CEFAG, 1970, p.87.
[483] A. Gaudreault, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe,* Paris, CNRS Éditions, 2008.

(cc) BY-NC-ND

Pathé à Méliès sans même donner le nom du destinataire. Il est possible que cela soit évident pour les lecteurs car Méliès occupe les fonctions du Président des fabricants. Seul un article de François Valleiry, publié en réponse à celui de Méliès dans *L'Illustration,* cite son nom. Néanmoins, Méliès est présenté comme le Président du Syndicat des Illusionnistes de France et non comme celui de la chambre syndicale des éditeurs et fabricants de films, alors même que l'article traite du cinématographe et que le premier Congrès avait eu lieu[484].
Ciné – Journal, dans son compte – rendu des décisions du second Congrès, est plus élogieux[485] :

> « A côté de lui [Pathé], nous avons eu dans M. Méliès le président idéal, souriant et affable comme il convient […] ».

Ce sont là les uniques mentions de Méliès dans la presse cinématographique entre 1905 et 1908. Il ne semble y avoir publié aucun article. Il est frappant que Méliès ait privilégié un journal extérieur à la corporation, *L'Illustration,* lors d'une rare prise de position contre la divulgation des coulisses du cinéma. Et ce sont aussi des journaux extérieurs à la corporation qui parlent de Méliès. Ainsi, *Le Fascinateur* traite plusieurs fois de la crise, du second Congrès et de ses conséquences. Son titre exact est *Le Fascinateur de la bonne presse* et il naît en 1908 selon Maurice Noverre[486]. En mars 1909, l'auteur d'un article écrit :

> « S'il est une question d'actualité, dans le monde du film, c'est assurément le Congrès qui vient de se tenir à Paris les 2,3, et 4 février [...] »[487].

Un mois plus tard, un journaliste écrit :

> « […] certaines décisions dudit congrès n'iraient pas sans soulever les protestations des loueurs […] l'honorable président de la Chambre syndicale des éditeurs, M. Méliès, vient d'envoyer à notre confrère Kinémaune une longue missive tendant à rassurer les loueurs. »[488]

Outre la crise et les Congrès, le nom de Méliès n'apparaît pas dans les journaux corporatifs avant 1912, alors qu'il s'agit de la fin de sa carrière. *L'Écho du cinéma* mentionne ses films dans les nouveautés de la semaine : *Un bienfait n'est jamais perdu* par exemple[489]. La même année, Méliès publie un long article intitulé « Le Merveilleux au Cinéma ». C'est la seule trace d'un article de sa main durant sa carrière cinématographique et dans un journal corporatif. Publié sur plusieurs numéros de la revue, l'article retrace l'apport de Méliès au cinématographe et se veut une défense de la qualité des films contre la production de masse[490]. Méliès écrit ainsi :

> « Faites du drame, de la comédie, du roman, de la féerie, de la fantaisie outrancière, des voyages impossibles, de la grosse farce, faites tout ce que

[484]François Valleiry, « Doit – on le dire? Réponse à M. Méliès, Président du Syndicat des Illusionnistes de France », *Phono – Ciné – Gazette,* numéro 78, 15 juin 1908.
[485]G. Dureau, « Un peu de sang froid : une entente nécessaire », *Ciné – Journal,* 2e année, numéro 29, 5-11 mars 1909.
[486]Lettre de Maurice Noverre à Méliès, en date du 9 août 1929, fonds Méliès, B2 M24-25, BIFI.
[487]« Le Congrès des fabricants et éditeurs de film », *Le Fascinateur,* numéro 75, mars 1909, p. 88-89. Envoyé par Noverre à Méliès le 1er janvier 1930, fonds Méliès, B2 M24-25, BIFI.
[488]*Le Fascinateur,* numéro 76, avril 1909, p.115. Envoyé par Noverre à Méliès le 1er janvier 1930, fonds Méliès, B2 M24-25, BIFI.
[489]*L'Écho du cinéma*, numéro 4, 10 mai 1912.
[490]Article publié vraisemblablement dans trois numéros, les 5, 6 et 7 de la revue *L'Écho du cinéma.* Mais le numéro 6 est introuvable et n'a donc pu être consulté.

(cc) BY-NC-ND

> vous voudrez, mais que dans chaque genre, la *note artistique*, la *recherche,* le *soin dans l'exécution et dans le jeu* éclatent à tous les yeux. »[491]

L'absence de Méliès dans la presse corporative a d'autres raisons que la discrétion. Tout d'abord, la presse tente de faire du cinématographe un art à partir de 1908[492]. Cela passe par la promotion de grands films, c'est – à – dire joués par des acteurs de théâtre. Or, Méliès représente l'ancienne école pour laquelle l'art tenait dans le spectacle. Mitry décrit bien cette idée :

> « Et puisqu'il n'y avait pas encore d'art cinématographique – pas plus que d'art photographique - , faire de l'art au cinéma ou faire du cinéma un art, cela consistait à composer un spectacle relevant tant soit peu de l'art et à l'enregistrer au moyen de la caméra. Ce fut le principe générateur de toute l'oeuvre de Méliès et du travail de beaucoup d'autres après lui. S'il devait s'avérer faux, c'était du moins, en 1898 et jusque vers 1905, le seul concevable pour peu qu'on veuille intéresser le public[...] »[493].

A partir de 1908, Méliès ne reflète donc plus l'art cinématographique tel que ses contemporains le concoivent. Ses films sont vus comme des divertissements pour les enfants et leurs bonnes. D'ailleurs Méliès en convient dans le discours donné au gala de 1929. Après 1908, le cinématographe cherche une légitimité dans le public bourgeois : il lui faut une autre qualité, plus officielle, sanctionnée par des artistes reconnus. C'est peut – être une des raisons qui font que Méliès est peu cité dans les journaux, malgré le développement d'une conception artistique du cinématographe qu'il n'a cessé de prôner.
A sa place, une autre figure prend de l'importance : il s'agit de Pathé. En effet, Pathé est au centre, comme nous l'avons dit, des événements entre 1907 et 1909. Il gère aussi la plus grande maison de production en France et au monde. Enfin, il est à l'origine du changement d'organisation du cinématographe. Avec la location qu'il met en place en juillet 1907, il révolutionne la diffusion des films. La presse parle beaucoup plus de lui que de Méliès. *Phono – Ciné – Gazette* est en tête. Il est vrai que la revue est connue pour soutenir Pathé. Son directeur, Edmond Benoît – Lévy entretient de bonnes relations avec Charles Pathé. Ainsi, un encart annonce :

> « Pendant son séjour au Mont – Dore, M. Charles Pathé est tombé gravement malade d'une fluxion de poitrine. Nous sommes heureux de rassurer ses nombreux amis[...] »[494].

Bien plus, la revue fait l'éloge des décisions de Pathé. François Valleiry, collaborateur régulier, annonce le système de location dans un article simple, sans fard et il décrit le fonctionnement[495]. Mais cette innovation revient souvent dans les articles de la revue. Edmond Benoît – Lévy est l'auteur d'un article sur les droits d'auteur du film dans lequel il fait l'éloge de la location : « La nouvelle combinaison de la Compagnie Pathé – combinaison qu'on peut discuter mais devant laquelle il faut s'incliner[...] »[496]. Un autre article mentionne la location en

[491]C'est l'auteur qui souligne. Georges Méliès, « Le Merveilleux au Cinéma », *L'Écho du cinéma,* numéro 5, 17 mai 1912.
[492]Philippe Restoueix, « A l'origine du « 6ème art » : la constitution du discours sur le cinéma pensé comme art, à travers les revues spécialisées avant 1914 », dans Jean A. Gili, *Op. Cit.*
[493]J. Mitry, *Ibidem,*p. 120.
[494]*Phono – Ciné – Gazette,* numéro 35, 1er septembre 1906.
[495]François Valleiry , *Phono – Ciné – Gazette,* numéro 61, 1er octobre 1907.
[496]Edmond Benoît Lévy, *Phono – Ciné – Gazette,* numéro 62, 15 octobre 1907.

(cc) BY-NC-ND

précisant que les cinq sociétés concessionnaires sous – louent[497]. Puis le numéro suivant voit encore un article de François Valleiry sur le bien fondé de la location[498]. Cela revient avec la louange de l'organisation de la diffusion par cinq sociétés concessionaires :

> « Quelle aubaine pour les personnes qui voudront obtenir la sous – commission du « Cinéma - Pathé » et qui, ainsi, pourront avec une mise de fonds insignifiante, réaliser une véritable fortune. »[499]

Enfin, la lettre envoyée par Pathé en réponse à l'invitation de Méliès au Congrès, est publiée[500]. Même d'autres journaux corporatifs, plus impartiaux, parlent plus de Pathé que de Méliès. *Ciné – Journal* semble plus juste et affirme après la publication de la lettre si débattue:

> « Nous avons le regret de constater aujourd'hui que, malgré l'attentive sollicitude du Président de la Chambre syndicale, ils [les pourparlers] n'ont rien changé à la situation. La maison Pathé – frères reste sur ses positions orgueilleuses dans un splendide isolement. [501]».

Toutefois, après le Congrès, un article de G. Dureau, le directeur, affirme :

> « Aussi n'ai – je aucune difficulté à rendre hommage à M. Charles Pathé pour l'attitude excellente qu'il a eue dans ce Congrès. Je n'ai jamais cessé de répéter que sa présence y était nécessaire : je ne pouvais espérer qu'elle serait plus aimable et plus franchement utile. »[502].

L'éloge est appuyé par rapport à la mention de Méliès que nous avons déjà citée. La figure de Pathé éclipse donc celle de Méliès dans la presse. Cette mise en retrait, ajoutée au peu de prises de position et au recul progressif du genre de films de Méliès, explique aussi l'oubli progressif dans lequel il tombe à partir de 1912.

En effet, son implication limitée dans la corporation fait que ses quelques apports ont été oubliés. On ne lui donne pas non plus de rôle dans les nouvelles institutions qui se créent. Or, elles se multiplient : le Syndicat Français des Directeurs de Cinématographe d'Edmond Benoît – Lévy est crée en 1912, l'Association de la presse cinématographique est fondée en 1913[503] et, surtout, la Chambre syndicale française de la cinématographie naît en 1912 lorsque l'ancienne fusionne avec celle de la photographie. *L'Écho du cinéma* annonce le projet d'une nouvelle chambre qui prend le nom complet de « Chambre syndicale de la cinématographie et des industries qui s'y rattachent »[504]. Peu après, la nouvelle devient officielle[505]. Méliès n'obtient de fonction dans aucune de ces institutions. Le bureau de la chambre syndicale est uniquement formé de ses concurrents : Pathé, Gaumont et Lumière[506]. Pathé et Gaumont côtoient aussi Benoît – Lévy au syndicat de la presse dont ils sont les Présidents d'honneur[507]. Il est possible que Méliès ait refusé une offre de la corporation

[497] *Idem,* numéro 69, 1er février 1908.
[498] François Valleiry, *Idem,* numéro 70, 15 février 1908.
[499] *Idem,* numéro 74, 15 avril 1908.
[500] *Idem,* numéro 89, 1er décembre 1908.
[501] *Ciné – Journal,* numéro 15, 26 novembre 1908.
[502] G.Dureau, « Un peu de sang froid : une entente nécessaire », *Ciné – Journal,* numéro 29, 2e année, 5-11 mars 1909.
[503] R. Abel, *Ibidem.*
[504] *L'Écho du Cinéma,* numéro 12, 5 juillet 1912.
[505] *Le Cinéma et L'Écho du Cinéma réunis*, numéro 21, 19 juillet 1912.
[506] *Idem,* numéro 30, 20 septembre 1912.
[507] Mémoires de Charles Pathé, *Op. Cit.,* p.260.

(cc) BY-NC-ND

mais c'est très peu probable car il en serait resté une trace dans la presse ou dans ses écrits : Méliès n'aurait vraisemblablement pas manqué de citer un tel événement. De plus, comme nous l'avons dit, il est peu à peu oublié, d'autant plus que la Star – Film ne produit plus. Méliès ne tourne que cinq films pour Pathé.
Outre l'absence de Méliès dans les hauts rangs de la corporations, ses anciennes fonctions sont oubliées. *Le Cinéma et l'Écho du cinéma réunis* annonce la tenue d'un deuxième Congrès international durant l'été 1913[508] alors que deux ont déjà été réunis sous la présidence de Méliès en 1908 et 1909. Vraisemblablement, le Congrès de 1908 n'a – t – il pas été vu comme une véritable rencontre internationale car il n'a réuni que des pays européens et n'a pas eu de résultats. Toutefois, cette tendance à effacer l'existence des deux premiers Congrès trouvent son aboutissement après la première guerre mondiale. Le Congrès international de 1926 se veut le premier[509]. Méliès s'insurge dans sa correspondance avec Noverre contre ses contemporains qui refusent de reconnaître les deux Congrès précédents. C'est la raison pour laquelle Noverre lui envoie les extraits précités du *Fascinateur* qui prouvent la réunion de ces Congrès[510].

Méliès semble donc être bien un homme dans sa tour. Il a eu un rôle dans la corporation : il a participé à sa naissance et accompagné l'embryon. Mais les institutions s'organisent véritablement alors que Méliès s'efface. Après la Première Guerre mondiale, elles s'installent définitivement et règlementent la cinématographie. Les professionnels ont alors oublié Méliès. Comme il le dit lui – même, beaucoup le croyaient mort. D'autres, tels Pathé et Gaumont, en profitent et sont reconnus. Il semble que Méliès n'ait pas accordé beaucoup d'importance au changement d'échelle du cinématographe et sa discrétion dans la presse a contribué à le marginaliser.

[508] *Idem,* numéro 26, 23 août 1912.
[509] *Compte – rendu officiel du Congrès du cinématographe,* Paris, 27 septembre – 3 octobre 1926. RES 1811, BIFI.
[510] Fonds Méliès, B2 M24-25, BIFI.

(cc) BY-NC-ND

Conclusion

Georges Méliès n'est pas un modèle pour les professionnels du cinématographe. Bien qu'il soit à l'origine de leur importance, il n'a pas su suivre toutes les évolutions du cinématographe. Ce dernier change de statut : D'un appareil scientifique, il devient un loisir puis un art. Méliès a pérennisé le cinématographe et a renouvelé l'intérêt du public. Mais, il est resté à l'étape d'un loisir. Bien qu'il ait toujours défendu le côté artistique de ses vues, il n'a pas su créer de l'art. Au contraire, il filmait un spectacle dont le genre était connu du théâtre[511] et ne le créait pas.
Néanmoins, Méliès a permi au métier d'opérateur de survivre grâce à l'intérêt du public pour ses films. Il a aussi crée le métier d'acteur de cinématographe. Dans les deux cas, il a transmis un savoir – faire riche en trucages. Pathé et Gaumont profitent de cette création d'un marché nouveau et pérenne. Méliès fut le premier à créer une troupe alors que ses concurrents n'engageaient des professionnels que de façon temporaire. Mais, l'incapacité à saisir l'autonomie qu'acquiert le cinématographe – il n'est plus un simple loisir de foire, il devient un spectacle à part entière avec ses propres bâtiments et ne dépendant plus d'un autre art[512] – empêche Méliès de comprendre les changements dus à l'industrialisation, dont le besoin de reconnaissance des professionnels.
Il emploie des professionnels par nécessité car il a besoin de beaucoup d'acteurs et de personnes tournant la manivelle pendant qu'il met au point la mise en scène. Il donne l'impression que seul le metteur en scène est important. Le fait qu'il régisse toute la production et qu'il fasse l'éloge des films avec une mise en scène de qualité le montre. Il parle beaucoup de lui et peu des autres, sauf pour expliquer comment il les fait travailler. Ses acteurs viennent d'autres arts : Méliès ne semble donc pas penser qu'ils ont aussi besoin d'une reconnaissance dans le domaine du cinématographe. Il en va de même pour les opérateurs.

Pathé et Gaumont se sont vite différenciés de Méliès, tant leurs objectifs étaient différents. Il est vrai qu'ils ne se sont engagés dans la production que lorsqu'ils furent prêts. Ils avaient une stratégie. Ils ont commencé à donner de l'importance à la production bien plus tardivement que Méliès, mais ils avaient des objectifs économiques clairs et ont tout de suite suivi des stratégies qui ne tolèrent pas d'écart. Les acteurs, par exemple, furent tous des professionnels et aucun amateur ne resta dans les troupes. Ces dernières furent clairement distinguées et chaque metteur en scène eut la charge d'un genre propre de films à tourner. Pathé et Gaumont avaient démarrer la production pour en faire une industrie : leurs structures furent donc beaucoup plus strictes qu'à Montreuil. Ceci a inscrit Pathé et Gaumont au rang des cinématographistes les plus célèbres, faisant de l'ombre à Méliès. La timidité dans la presse et l'obsession pour son propre travail achevèrent de faire perdre pied à ce dernier.
Ainsi, s'il y a eu un modèle Lumière, dont il s'est inspiré, Méliès n'en a pas crée un autre. Il est un pionnier, reconnu en tant que tel, mais pas un modèle. Lumière a crée un modèle que personne ne conteste : ce n'est pas le cas de Méliès imité de façon passagère. C'est une différence de durée qui distingue le

[511]Georges Sadoul fait une longue analyse de la féerie dans son ouvrage *Georges Méliès.* Selon lui, Méliès représente le dernier avatar de ce genre. Les normes des films de Méliès reprennent parfois celles des genres utilisés : les tours de prestidigitation en sont un exemple. André Gaudreault affirme que Méliès, bien que pionnier, est avant tout le dernier à faire du théâtre comme au 19e siècle.
[512]André Gaudreault développe cette idée dans *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*.

(cc) BY-NC-ND

pionnier du modèle. Méliès a été imité en ce qui concerne la production et l'organisation. Ses idées furent en accord avec les besoins de la cinématographie pendant un moment. Les professionnels – rivaux, opérateurs et acteurs – trouvèrent en lui une source de savoir mais elle fut brève. On l'a vu, les causes sont à la fois propres à Méliès – il garda la main mise sur la production – et extérieures à lui. Il fut dépassé trop rapidemment pour pouvoir faire école. Sa production s'arrête après lui, personne ne reprend les genres de la féeries ou de l'actualité reconstituée. Ses professionnels, dans l'ensemble, ne font pas carrière. A l'inverse, des écoles se créent chez Pathé et Gaumont. Zecca est à l'origine de celle du réalisme par exemple. Perret inaugure la recherche esthétique sur la lumière à l'écran. Les professionnels, même si la guerre arrête beaucoup de carrières, sont parfois célèbres. On a beaucoup parlé de la position dominante de Pathé. On pourrait croire qu'il est devenu le modèle dominant en prenant les décisions qui font changer d'échelle au cinématographe comme la location ou la création de réseaux de salles entre autres.
Quoi qu'il en soit, il reste quelques aspects de l'influence de Méliès sur les professionnels qui n'ont pas pu être abordés. Les informations manquent du côté de ses concurrents. Dans le cas de Pathé, ses mémoires pourtant décriés sont la principale source d'information. Il faudrait rechercher des écrits de ses employés, que ce soit des articles ou des lettres. Pour Gaumont, les informations sont certes plus nombreuses, mais il serait intéressant de pousuivre les recherches dans les mémoires de ses metteurs en scène dont beaucoup n'ont pas été édités. C'est la relation entre Méliès et Alice Guy – Blaché qui est un des points les plus importants à éclaircir.

(cc) BY-NC-ND

Sources

Sources localisées à la Bibliothèque nationale de France

-*Passez muscade*, éd. Reliée., 1927-1934. Nouvelle numérotation à partie de 1931.

-*L'industriel forain*: *propriété de l'Union Syndicale (Patronale) des Industriels Forains,* 1903 – 1906, 21ème à 24ème année.

-Bulletin *Les Amis de Georges Méliès,* 1982 – 2001, semestriel. Édition parallèle assurée par le journal *L'Illusionniste* à partir du numéro 5, pour l'Association Les Amis de Georges Méliès. L'éditeur passe du numéro 7 au numéro 9 par erreur.

Sources localisées à la Bibliothèque du film de la Cinémathèque Française

-*Phono-gazette* puis *Phono-ciné-gazette : revue du phonographe et du cinématographe* à partir du numéro 13*,* bimensuel, 1905-1908.

-*Ciné-Journal: organe hebdomadaire de l'industrie cinématographique*, année 1908.

-*Ciné-Journal : le journal du film* le 27 août, le 3 sept, le 10 sept et le 17 sept 1926.

-*Le Cinéma: grand journal hebdomadaire absolument indépendant*, (1912-1913), et L'Écho *du cinéma* à partir d'avril 1912.
Fusion donnant *Le Cinéma et l'Écho du cinéma réunis*, le 19 juillet 1912, au numéro 21.

-Fonds Méliès, Boîte 1 à 7.
Réunion de la collection personnelle de Georges Méliès, augmentée par ses proches et descendants, et des documents amassés par la Cinémathèque Française.

-Fonds Gaumont, Boîtes 50 à 53.
La majorité des documents a été réunie par Louis Gaumont, le fils de Léon Gaumont, afin de servir à une exposition.

-Règlement entre les éditeurs de vues et les artistes, diffusé par la Chambre syndicale de la cinématographie en 1917. Fonds Camille de Morlhon, B18 – 139. Camille de Morlhon est le Président de la chambre de la cinématographie en 1917.

-Compte – rendu officiel du congrès international du cinématographe. Ouvrage en accès réservé, RES 1811.

(cc) BY-NC-ND

Autres lieux

-Charles Pathé, *Souvenirs et conseils d'un parvenu,* [s.l.], [s.e.], à compte d'auteur, 1926, et *De Pathé – frères à Pathé – Cinéma,* Nice, [s.e.], « pour les amis de Charles Pathé, 1940.
Ces deux ouvrages sont réédités par Pierre Lherminier dans *Écrits autobiographiques,* Paris, L'Harmattan, 2006. Bibliothèque universitaire de Bron.

-Gilson Paul, « Georges Méliès, inventeur », *La revue du cinéma*, 1ère série, 4, 15 octobre 1929, rééd. anast. du cinquantenaire, Paris: Pierre Lherminier, 1979, préf. Jean-Paul Le Chanois et Jacques Doniol-Valcroze, P049, Bibliothèque Raymond Chirat, Institut Lumière.

-Méliès Georges, *Cinéma* n° 40 à 44, 1938, rééd. Bessy Maurice, Lo Duca, *Georges Méliès: mage*, Paris: Jean-Jacques Pauvert, éd. Du Centenaire (1861-1961), 1961.

-Temple F-J « et al. », *Paul Gilson: hommage et contribution bio-bibliographique*, Lausanne: Éditions Le Front Littéraire, avril 1983.
Cet ouvrage contient des lettres de Méliès adressées à Paul Gilson.

Filmographie sélective de Georges Méliès

Les films suivants sont mentionnés dans cet ouvrage. Ils font partie de ceux qui ont survécu et ont été localisés. Ils représentent les genres divers abordés par Méliès. Certains films sont composés de tableaux : c'est pourquoi, ils se trouvent sous plusieurs numéros du catalogue. Les informations quant à l'emplacement des films cités se trouvent dans l'ouvrage du Service des Achives du Film[513] mais il faut y ajouter les bandes détenues par la société Lobster Film.

-Méliès Georges (réal.), *Une partie de cartes,* pas de générique,1'07 minute, noir et blanc, n°1 catalogue Star-Film, 1896, British Film Institute.
Acteurs : La bonne de la famille Méliès, Octavie Hunier; Méliès; deux amis de Méliès.

-Méliès Georges (réal.), U*ne nuit terrible,* pas de générique, 1'07, noir et blanc, n°26 catalogue Star – Film, 1896, Lobster Film.

-Méliès Georges (réal.), *Escamotage d'une dame chez Robert Houdin*, pas de générique, 1'15 minute, noir et blanc, n°70 catalogue Star-Film, 1896, British Film Institute, copie déposée au Service des Archives du Film du CNC.
Acteurs : Méliès dans le rôle du prestidigitateur; Jehanne d'Alcy interprétant la dame escamotée.

-Méliès Georges (réal.), *La prise de Tournavos*, pas de générique, actualité, 0'56 minute, noir et blanc, n°106 catalogue Star-Film, 1897, Lobster Film.

-Méliès Georges (réal.), *Entre Calais et Douvres,* pas de générique, 1'09 minutes, noir et blanc, n°112 catalogue Star – Film, 1897, British Film Institute, copie déposée au Service des Archives du Film du CNC.

[513]Service des Achives du Film, *Essai de reconstitution du catalogue français de la Star – Film* suivi d'une *Analyse catalographique des films de Georges Méliès recensés en France,* 1981.

(cc) BY-NC-ND

Acteurs : Georgette, la fille de Méliès, dans le rôle d'une petite fille; le statuaire, Monsieur Grapinet, dans le rôle de l'homme aux jumelles; Méliès.

-Méliès Georges (réal.), *Après le bal,* pas de générique, 1'11 minutes, noir et blanc, n°128 catalogue Star – Film, 1897, British Film Institute, copie déposée au Service des Archives du Film du CNC.
Acteurs : Jehanne d'Alcy dans le rôle de la mondaine; Jeanna Brady dans celui de la domestique.

-Méliès Georges (réal.), *Visite sous-marine du « Maine »*, pas de générique, 0'51 minute, noir et blanc, n°147 catalogue Star-Film, 1898, British Film Institute, copie déposée au Service des Archives du Film du CNC.

-Méliès Georges (réal.), G*uillaume Tell et le clown,* pas de générique, 1 minute, noir et blanc, n°159 catalogue Star – Film, 1898, pas de localisation.

-Méliès Georges (réal.), *La Lune à un mètre,* pas de générique, 3'11 minutes, noir et blanc, n°160-162 catalogue Star – Film, 1898, British Film Institute, copie déposée au Service des Archives du Film du CNC.
Acteurs : Jehanne d'Acy dans le rôle de Phoebé; Méliès dans celui du savant.

-Méliès Georges (réal.), *Un homme de tête,* pas de générique, 1'05 minutes, noir et blanc, n°167 catalogue Star – Film, 1898, Lobster Film.
Acteurs : Méliès.

-Méliès Georges (réal.),*Le diable au couvent*, pas de générique, 3'09 minutes, noir et blanc, n° 185-187 catalogue Star-Film, 1899, Library of Congress de Washington.
Acteurs : Méliès dans le rôle du diable.

-Méliès Georges (réal.), *La danse du feu*, pas de générique, couleurs, 1'04 minute, °188 catalogue Star-Film, 1899, Lobster Film.

-Méliès Georges (réal.), *L'affaire Dreyfus*, pas de générique, actualité, 10'13 minutes, noir et blanc, n°207-215 catalogue Star-Film, 1899, British Film Institute, copie déposée au Service des Archives du Film du CNC.
Le tableau de l'entrevue entre Dreyfus et sa femme n'est pas de Méliès mais de Pathé[514].

-Méliès Georges (réal.), *Cendrillon*, pas de générique, 5'41 minutes, noir et blanc + couleurs, n°219-224 catalogue Star-Film, 1899, British Film Institute, copie déposée au Service des Archives du Film du CNC.
Acteurs : Méliès dans le rôle d'un nain dans la scène des horloges; Bleuette Bernon dans le rôle de la marraine; Carmelli interprétant le prince; Jehanne d'Acy dans le rôle de la mère du prince.

-Méliès Georges (réal.), *L'homme-orchestre*, pas de générique, 1'31 minute, noir et blanc, n°262-263 catalogue Star-Film, 1900, British Film Institute, copie déposée au Service des Archives du Film du CNC.
Acteurs : Méliès dans les rôles des sept musiciens.

[514]Service des Archives du Film, *Idem*.

(cc) BY-NC-ND

-Méliès Georges (réal.), *Le rêve du radjah ou la forêt enchantée,* pas de générique, 2'25 minutes, noir et blanc, n°281-282 catalogue Star – Film, 1900, Lobster Film.

-Méliès Georges (réal.), *Jeanne D'Arc*, pas de générique, reconstitution historique, 10'19 minutes, couleurs, n°264-275 catalogue Star-Film, 1900, Lobster Film.
Acteurs : Jeanne Calvière dans le rôle de Jeanne d'Arc à cheval.

-Méliès Georges (réal.), *La chrysalide et le papillon,* pas de générique, 1'59 minute, noir et blanc, n°332 – 333 catalogue Star – Film, 1901, British Film Institute, copie déposée au Service des Archives du Film du CNC.

-Méliès Georges (réal.), *Barbe – bleue,* pas de générique, 10'18 minutes, noir et blanc, n°361-370 catalogue Star – Film, 1901, British Film Institute, copie déposée au Service des Archives du Film du CNC.
Acteurs : Méliès dans les rôles de Barbe – bleue, d'un aide – cuisinier et du diable au 4ème tableau; Jehanne d'Alcy dans les rôle d'une femme assise au premier rang lors du mariage puis d'une des sept femmes pendues; Bleuette Bernon dans le rôle de la fée.

-Méliès Georges (réal.), *Le voyage dans la lune*, pas de générique mais carton mentionnant le titre et le copyright, 8' minutes, noir et blanc, n°399-411 catalogue Star-Film, 1902, British Film Institute (copie déposée au Service des Archives du Film du CNC) ou Museum of Modern Art de New – York.
Acteurs : Lallemant dans le rôle de l'officier de marine; Bleuette Bernon dans le rôle de Phoebé; Victor André; Delpierre; Farjaux; Kelm; Brunnet; Méliès; acrobates des Folies – Bergères pour les sélénites; danseuses du Châtelet pour les étoiles.

-Méliès Georges (réal.), *Le sacre d'Edouard VII*, pas de générique, 3'53 minutes, noir et blanc, catalogue Urban, 1902, British Film Institute, copie déposée au Service des Archives du Film du CNC.
Acteurs : un garçon de lavoir dans le rôle du roi; une danse du Châtelet pour la reine; le neveu de Méliès, Paul, dans le rôle d'un porteur d'épée du roi.

-Méliès Georges (réal.), *Le Mélomane*, pas de générique, 2' minutes, noir et blanc, n°479-480 catalogue Star-Film, 1903, Library of Congress de Washington.
Acteurs : Méliès dans le rôle du chef d'orchestre.

-Méliès Georges (réal.), *Faust aux enfers,* fragment*,* pas de générique, 6'42 minutes, noir et blanc, n°415-416 catalogue Star - Film, 1903, Library of Congress de Washington.
Acteurs : Méliès dans le rôle du diable.

-Méliès Georges (réal.), *Le rêve de l'horloger,* pas de générique, 2'41 minutes, noir et blanc, n°554-555 catalogue Star-Film, 1904, Library of Congress de Washington.
Acteurs : Méliès dans le rôle de l'horloger.

(cc) BY-NC-ND

-Méliès Georges (réal.), *La damnation du docteur Faust,* pas de générique, 4'28 minutes, noir et blanc, n°562-574 catalogue Star – Film, 1904, Library of Congress de Washington.
Acteurs : Méliès dans le rôle du diable.

-Méliès Georges (réal.), *Le voyage à travers l'impossible*, pas de générique mais carton mentionnant le titre en guise de générique et marque Consortium des grandes marques cinématographiques Pathé-Frères à la fin, 20'13 minutes, couleurs, n°641-659 catalogue Star-Film, 1904, don de la Cinémathèque tchécoslovaque.
Acteurs : Jehanne d'Alcy dans le rôle d'une paysanne à le fin du film; Fernande Albany dans le rôle de Madame Latrouille; May de Lavergne dans le rôle d'une infirmière; Méliès dans celui du Professeur Mabouloff.

-Meliès Georges (réal.), *Le raid Paris-Monte-Carlo en deux heures*, carton avec copyright à la fin, 10'17 minutes, noir et blanc, n°740-749 catalogue Star-Film, 1905, Academy of Motion Picture Arts and Sciences de Californie.
Acteurs : Fernande Albany dans le rôle de la grosse dame de l'octroi; le géant Antoni; le mime Little Tich dans le rôle d'un nain; Fragson dans le rôle du roi des belges; Galipaux interprétant son chauffeur; la troupe des Folies – Bergères dont Jane Yvon; Blondet; Maurel; Raiter; le mime Séverin.

-Meliès Georges (réal.), *Les cartes vivantes,* pas de générique,carton de titre en anglais et de copyright, 2'52 minutes, noir et blanc, n°678-679 catalogue Star – Film, 1905, Academy of Motion Picture Arts and Sciences de Californie.
Acteurs : Méliès dans le rôle du prestidigitateur.

-Meliès Georges (réal.), *La palais des mille et une nuits,* pas de générique, 21'05 minutes, noir et blanc, n°705-726 catalogue Star – Film, 1905, Academy of Motion Picture Arts and Sciences de Californie.

-Méliès Georges (réal.), *Les incendiaires*, pas de générique mais carton avec copyright, 7'26 minutes, noir et blanc, n°824-837 catalogue Star-Film, 1906, collection Schlesinger à la Library of Congress de Washington.
Acteurs : Manuel dans le rôle du condamné.

-Méliès Georges (réal.), *La cardeuse de matelas,* pas de générique, Carton de titre en anglais et de copyright, 4'15 minutes, noir et blanc, n°818-820, 1906, Academy of Motion Picture Arts and Sciences de Californie.
Acteurs : Bruneval dans le rôle du garçon de café; Manuel dans celui du clochard.

-Méliès Georges (réal.), *L'Hôtel des voyageurs de commerce ou les suites d'une bonne cuite,* carton de titre, 3'31 minutes, noir et blanc, n°843-845 catalogue Star – Film, 1906, pas de localisation.

-Méliès Georges (réal.), *Les quatre cents farces du Diable*, pas de générique mais un carton à la fin mentionnant le copyright, 17'00 minutes, teinté/couleurs, n°849-870 catalogue Star-Film, 1906, don de René Charles.

(cc) BY-NC-ND

-Méliès Georges (réal.), *Le tunnel sous la Manche ou le cauchemar franco-anglais*, pas de générique, 14'34 minutes, noir et blanc + couleurs, n°936-950 catalogue Star-Film, 1907, Museum of Modern arts de New – York.
Acteurs : Fernande Albany dans le rôle de la dirigeante de l'Armée du Salut.

-Méliès Georges ou Manuel(réal.), *Il y a un dieu pour les ivrognes*, pas de générique, 3'45 minutes, noir et blanc,n°1044-1049 catalogue Star-Film, 1908, Academy of Motion Picture Arts and Sciences de Californie.
Acteurs : Fernande Albany jouant une passante.

-Méliès Georges (réal.), *Le Locataire diabolique,* pas de générique, 7'01 minutes, couleur, n°1495-1501, 1909, Cinémathèque tchécoslovaque.
Acteurs : André, fils de Georges Méliès; Méliès; Lallemand dans le rôle d'un jeune militaire; Claudel pour le concierge; la bonne, Octavie Hunier, dans le rôle de la femme du concierge.

-Méliès Georges (réal.), *Les Hallucinations du baron de Münchausen*, pas de générique, cartons de tableau en français, 10'31 minutes, noir et blanc, catalogue Pathé, 1911, don de André Robert.

-Méliès Georges (réal.), *A la conquête du pôle*, pas de générique, cartons de titres et de tableau en allemand, 30'22 minutes, teinté, catalogue Pathé, 1912, Service des Archives du Film.
Acteurs : Fernande Albany dans le rôle de la présidente des suffragettes.

-Méliès Georges (réal.), *Cendrillon ou la pantoufle merveilleuse*, pas de générique, carton de titre en anglais, 23'45 minutes, noir et blanc, remonté par Ferdinand Zecca, catalogue Pathé, 1912, BIFI.
Acteurs : Louise Lagrange dans le rôle d'une des soeurs.

-Méliès Georges (réal.), *Le voyage de la famille Bourrichon,* pas de générique, 15'23 minutes, noir et blanc, texte d'introduction en anglais, cartons de titre et de tableau en français, catalogue Pathé, 1913, pas de localisation.

-Association « Les Amis de Georges Méliès » (éd.) , *158 scénarios de films disparus de Georges Méliès*, Paris : Association « Les Amis de Georges Méliès », 1986, 179 p.

-*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, 1981, 363p.

<u>Filmographie sélective de Pathé – frères</u>

Les films mentionnés ici sont ceux qui apparaissent dans le présent ouvrage et dont il reste une trace. Les vidéos sont numérisées sur le site internet des archives Pathé et Gaumont[515]. Certaines vidéos ne sont toutefois pas disponibles via ce site : il n'y a alors que la description du film. Les dates,

[515]www.gaumontpathearchives.com dans l'onglet « rechercher et voir ».

(cc) BY-NC-ND

contrairement à celles des films de Méliès, correspondent en générale à la première diffusion de chaque film, sauf indication contraire.

-Anonyme, *Une nuit terrible,* pas de vidéo, pas de durée, noir et blanc, muet, 1896.

-Berts (réalisateur?), *Félix Faure en Russie,* pas de générique, 8'50 minutes, noir et blanc, muet, août 1897.

-Berts (réalisateurs?), *Le procès d'Émile Zola,* pas de générique, 0'52 minute, noir et blanc, muet, 1898.

-Caussade (réalisateur?), *Le coupeur de tête,* vidéo non disponible, 0'45 minutes, noir et blanc, muet, 1898.

-Anonyme, *Five Ladies,* pas de générique, 3'18 minutes, teinté, muet, 1900.

-Ferdinand Zecca (réalisateur), *Les sept châteaux du diable,* carton de titre en italien 11'10 minutes, couleur, muet, 1901.
Costumes : maison L. Granier
Décors : Albert Colas

-Ferdinand Zecca(réalisateur), *À la conquête de l'air,* pas de vidéo, 0'36 minutes, noir et blanc, muet, 1901.
Acteurs : Ferdinand Zecca.

-Ferdinand Zecca(réalisateur), *La catastrophe de la Martinique,* 0'46 minutes, noir et blanc, muet, 1902, report d'après copie de la BIFI.

-Ferdinand Zecca (réalisateur), *Les victimes de l'alcoolisme,* carton de titre, carton avec le nom du réalissateur, cartons de tableaux, 3'40 minutes, noir et blanc, muet, 1902.

-Ferdinand Zecca (réalisateur), *Histoire d'un crime,* pas de générique, carton de titre trillingue (français, allemand, anglais), 6'40 minutes, noir et blanc, muet, 17 août 1902.

-Ferdinand Zecca (réalisateur), *Ali Baba et les quarante voleurs,* pas de générique, carton de titre et cartons de tableaux en français, 9'17 minutes, couleur, muet, décembre 1902.
Acteurs : danseuses de l'Opéra dans le tableau d'apothéose.

-Anonyme, *Auntie,* (Ma Tante), pas de vidéo, 0'52 minutes, noir et blanc, muet, prise de vue : 1902.
Acteurs : Dranem.

-Anonyme, *Cambrioleurs modernes,* carton de titre avec les mention des O'mers comme acteurs, 5'57 minutes, noir et blanc, muet, 18 décembre 1904.
Acteurs : Les O'mers.

(cc) BY-NC-ND

-Gaston Velle (réalisateur), *Métamorphoses du papillon,* pas de générique, 1'46 minutes, couleur, muet, 1904.

-Gaston Velle (réalisateur), *Un drame dans les airs,* pas de vidéo, 1'54 minutes, noir et blanc, muet, prise de vue : 1904.

-Gaston Velle (réalisateur), *Les métamorphoses du roi de pic,* carton de titre et copyright, carton mentionnant le sous – titre « Joueur illusionniste », carton de fin avec la marque du coq, numéro 1024 du catalogue Pathé, 3'40 minutes, noir et blanc, muet, 1903.
Acteurs : Gaston Velle dans le rôle du prestidigitateur.

-Anonyme, *Faust,* générique avec introduction, titre et nom du présentateur, 16 minutes, noir et blanc, muet, prise de vue : 1904.

-Ferdinand Zecca et Gaston Velle (réalisateurs), *Rêve à la lune,* pas de générique, carton de titre, 7'26 minutes, couleur, muet, 1905.
Acteurs : Ferdinand zecca dans le rôle de l'ivrogne.

-Lépine (réalisateur), *Le tour du monde d'un policier,* cartons de tableaux, 11'06 minutes, couleur, muet, 11 septembre 1906.
Acteurs : Georges Vinter
Photographie : Segundo de Chomon.

-Anonyme, *Cambrioleurs modernes,* pas de générique, 3'56 minutes, noir et blanc, muet, 1907.
Acteurs : Les Price.

-Albert Capellani, *Aladin ou la lampe merveilleuse,* carton de titre, 13'06 minutes, pochoir, muet, 17 novembre 1907.
Acteurs : Georges Vinter
Décors : Hugues Laurent
Photographie : Segundo de Chomon

-Ferdinand Zecca et Segundo de Chomon (réalisateurs), *L'Excursion dans la lune,* pas de générique, 3'20 minutes, couleur, muet, 1908.

-Segundo de Chomon (réalisateur), *La leçon de musique,* pas de vidéo, pas de durée, noir et blanc, muet, 1909.

Filmographie sélective de la société Léon Gaumont

Les films mentionnés ici sont ceux qui apparaissent dans le présent ouvrage et dont il reste une trace. Les vidéos sont numérisées sur le site internet des archives Pathé et Gaumont[516]. Certaines vidéos ne sont toutefois pas disponibles via ce site : il n'y a alors que la description du film. Les dates, contrairement à celles des films de Méliès, correspondent en générale à la première diffusion de chaque film, sauf indication contraire.

[516]www.gaumontpathearchives.com dans l'onglet « rechercher et voir ».

(cc) BY-NC-ND

-Alice Guy – Blaché (réalisateur), *Chez le magnétiseur,* carton de titre, 1 minute, noir et blanc, muet, 1898, rport d'après une bande de Lobster Film.

-Alice Guy – Blaché (réalisateur), *L'Aveugle fin de siècle,* carton de titre, 1 minute, noir et blanc, muet, 1898, report d'après une copie du Svenska Filminstitutet.

-Alice Guy – Blaché (réalisateur), *Danse serpentine*, pas de vidéo, 1'05, noir et blanc, muet, 1897.
Acteurs : Bob Walter.

-Alice Guy – Blaché (réalisateur), *Scène d'escamotage,* carton de titre, 0'59 minutes, noir et blanc, muet, 1898, report d'après une bande de Lobster Film.

-Alice Guy – Blaché (réalisateur), *Faust et Méphistophélès,* carton de titre, 1'50 minutes, noir et blanc, muet, 1903, copie d'après une bande Lobster Film.
Scénario : d'après l'opéra de Charles Gounod.

-Alice Guy – Blaché (réalisateur), *Le matelas épileptique,* carton de titre, 9'30 minutes, noir et blanc, muet, 1906.

(cc) BY-NC-ND

Bibliographie

Ouvrages généraux sur les débuts du cinéma et son historiographie

-Abel Richard, *The cine goes to town: French cinema 1896-1914*, Berkeley (Calif.), Los Angeles (Calif.), University of California press, 1998, 568 p.

-Benghozi Pierre-Jean et Delage Christian (dir.), Cornu Jean-François (trad.), *Une histoire économique du cinéma français (1895-1995): regards franco-américain*, Pari - s; Montréal: L'Harmattan, 1997 (Champs Visuels), 364 p.

-*Les cahiers de la cinémathèque* numéro 29 « le cinéma des premiers temps 1900-1906 », hiver 1979, Perpignan, coordonné par André Gaudreault 184 p.

-Deslandes Jacques et Richard Jacques, *Histoire comparée du cinéma,* Tome 1 : *De la cinématique au cinématographe (1826 – 1896),* Paris : Casterman, 1966, 325 p.

-Deslandes Jacques et Richard Jacques, *Histoire comparée du cinéma,* Tome 2 : *Du cinématographe au cinéma (1896 – 1906),* Paris : Casterman, 1966, 553 p.

-Delage Christian et Guigueno Vincent, *L'historien et le film,* Paris: Gallimard, 2004 (Folio Histoire), 362 -[16]p.

-Durteste Pierre, « Faut-il oublier Georges Sadoul? », dans *1895*, 44, décembre 2004, p. 29-46.

-Gaudreault André, *Cinéma et attraction: pour une nouvelle histoire du cinématographe*, suivi de Méliès Georges, *Les vues cinématographiques* (éd. Malthête Jacques), [Paris], C.N.R.S. Éditions, mai 2008, 252 p.

-Gaudreault André, Marie Michel, et Aumont Jacques (dir.), *Histoire du cinéma: nouvelles approches*, Paris: Sorbonne, 1989 (série langues et langages-19 Paris 3), 250 p.

-Gauthier Guy, *Un siècle de documentaire français* : *des tourneurs de manivelle aux voltigeurs du multimédia*, [Paris] : ARMAND COLIN, 2004 (Armand Colin cinéma), 235p.

-Marie Michel (dir.), *Cinéma des premiers temps*: *nouvelles contributions françaises*, Paris, IRCAV, Université Paris 3, juillet 1996 (Théorème 4), 140 p.

-Mitry Jean, *Histoire du cinéma: art et industrie,* vol. 1 (1895 - 1914), Paris: J. - P. Delarge, Éditions Universitaires, 1968 (Encyclopédie universitaire), 470 p.

Biographies de Méliès

-Franju Georges (réal.), *Le grand Méliès*, générique en début de film sous forme de succession de cartes de visites mentionnant les membres de la famille

(cc) BY-NC-ND

Méliès, noir et blanc, 37 minutes, 1952 Armor Films, dans coffret DVD « Méliès », Arte vidéo, 2008.

-Malthête Jacques et Mannoni Laurent, *L'Oeuvre de Georges Méliès,* catalogue de l'exposition tenue à la Cinémathèque française, Paris, Éditions de La Martinière/La cinémathèque Française, 2008, 359p.

-Malthête-Méliès Madeleine, *Méliès: l'enchanteur*, préf. René Clair de l'Académie Française, [Paris], Hachette littérature, 1973, 443- [34] p.

-Mény Jacques (réal.), *La magie Méliès*, couleur, 130 minutes, Sodaperaga-LaSept/Arte, MikrosImage, 1997, dans coffrett DVD « Méliès », Arte vidéo.
→Générique de fin avec Jacques Malthête pour conseiller historique et une liste des entretiens avec la famille (Madeleine Malthête-Méliès, Anne-Marie Quévrain-Malthête, Jacques Malthête) et des historiens (André Gaudreault, Paolo Cherchi Usai, Christian Fechner, Laurent Mannoni)

-Sadoul Georges, *Georges Méliès: présentation et bio-filmographie*, suivi d'un choix de textes et propos de Méliès,[Paris], Seghers, 1970, 3ème édition ,édition originale 1961, (Cinéma d'aujourd'hui), 204 p.

-Sadoul Georges, *Lumière et Méliès,* Paris : Lherminier, 1985 (Le cinéma et ses hommes) 279p.

Méliès et les débuts du cinéma

-Bastide Bernard et Gili Jean A. (dir.), *Léonce Perret*, Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma et Cineteca di Bologna / Il cinema ritrovato, 2003, 361 p.

-Deslandes Jacques, *Le boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, Paris: Éditions du Cerf, 1963 (7ème Art), 107 p.

-Gili Jean A., Lagny Michèle, Marie Michel et Pinel Vincent (dir.), *Les vingt premières années du cinéma français,* colloque international de la Sorbonne nouvelle du 4 au 6 novembre 1993, Paris: PSN et AFRHC, 1er trimestre 1996, 501 p.

-Hugues (D') Philippe et Muller Dominique, dir., *Gaumont : 90 ans de cinéma,* Paris : Ramsay/La Cinémathèque Française, 1986, 222p.

-Jacquier Philippe et Pranal Marion, *Gabriel Veyre, opérateur Lumière: autour du monde avec le cinématographe (correspondance 1896-1900)*, [Paris]: Institut Lumière/Actes sud, 1996 (1er siècle du cinéma), 286 p.

-Le Forestier Laurent, *Aux sources de l'industrie du cinéma: le modèle Pathé 1905-1908,* Paris:L'Harmattan AFRHC , avril 2007, 348 p.

-Le Forestier Laurent et Marie Michel (dir.), La firme Pathé – frères : 1896 – 1914, Paris : AFRHC, 4e Congrès DOMITOR, 15 – 19 décembre 1996, 2004, 445p.

(cc) BY-NC-ND

-Malthête Jacques, et Marie Michel (dir.), *Georges Méliès: illusionniste fin de siècle?*, Cerisy-la-salle, 13-22 août 1996, Paris: Klinsieck, 456 p.

-Malthête-Méliès Madeleine (dir.), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Cerisy-la-salle, 6-16 août 1984, Paris: Klinsieck, 239 p.

-Méliès Georges, « Les vues cinématographiques »,dans Aubry Roger, *Annuaire général et international de la photographie*, [Paris], Plon, 1907, réed. commentée par Jacques Malthête, dans Gaudreault André, *Cinéma et attraction: pour une nouvelle histoire du cinématographe*, [Paris], C.N.R.S. Éditions, mai 2008, 252 p.

-Rittaud – Hutinet Jacques, *Le cinéma des origines : les frères Lumière et leurs opérateurs,* Seyssel, Éditions du Champ Vallon, 1985, 251 p.

-Sadoul Georges, « L'invention du cinéma: 1832 - 1897 *»*, dans *Histoire générale du cinéma* , vol. 1, Paris : Les Éditions Denoël, [s.d.] (1ère édition 1948), 438 p.

-Sadoul Georges, *Le cinéma français*: *1890-1962*, Paris: Flammarion, 1981 (1ère éd. 1962), 275 p.

-Trimbach Pierre, *Le cinéma il y a 60 ans : Quand on tournait la manivelle ou les mémoires d'un opérateur de la Belle Epoque,* Paris : Éditions CEFAG, 1970, 159p.

-Veyre Gabriel, Jacquier Philippe (éd.), Pranal Marion (éd.), *Gabriel Veyre, opérateur Lumière: autour du monde avec le cinématographe (correspondance 1896-1900)*, Arles: Actes Sud, Lyon: Institut Lumière, 1996 (Cinéma Français), 286 p.

(cc) BY-NC-ND

Table des annexes

ANNEXE 1 : LA PRODUCTION À L'ÉCHELLE DES SOCIÉTÉS DE CINÉMATOGRAPHE.....130

ANNEXE 2 : LE RÔLE DE GEORGES MÉLIÈS AU SEIN DU MONDE DE LA CINÉMATOGRAPHIE.....137

ANNEXE 3 : ARTICLES.....144

(cc) BY-NC-ND

Annexe 1 : La production à l'échelle des sociétés de cinématographe

1. ANDRÉ MÉLIÈS DANS *UN LOCATAIRE DIABOLIQUE* DE 1909.

André Méliès interprète le petit garçon que le locataire fait sortir de la malle.

(cc) BY-NC-ND

2. DES OUVRIERS DE LÉON GAUMONT : PREMIERS ACTEURS.

Origine : Fonds Gaumont, B50 LG360
Les deux photographies sont en noir et blanc

REPRODUCTION INTERDITE

(cc) BY-NC-ND

3. LA DANSE DES HORLOGES DANS *CENDRILLON* DE 1899.

4. LE TABLEAU D'APOTHÉOSE FINAL DANS *CENDRILLON* DE 1899.

(cc) BY-NC-ND

5. LES SÉLÉNITES DU *VOYAGE DANS LA LUNE*

Acrobates des Folies – Bergères dans le rôle des sélénites.

6. LES ÉTOILES DU *VOYAGE DANS LA LUNE*

Les danseuses du Châtelet interprétant les étoiles.

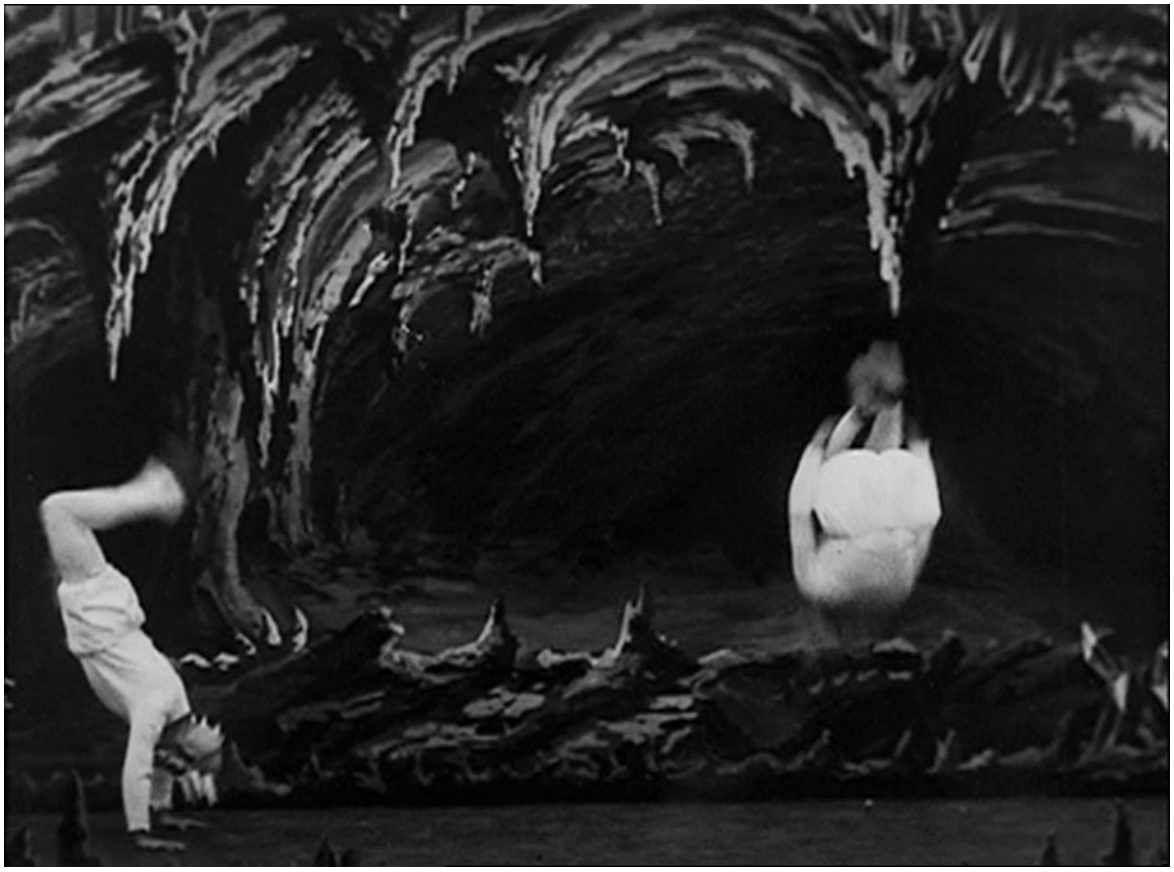
(cc) BY-NC-ND

7. LE GÉANT ET LE NAIN DU RAID PARIS – MONTE – CARLO EN DEUX HEURES

Little Tich dans rôle du nain et Antoni dans celui du géant (tous deux à droite de l'image).

(cc) BY-NC-ND

8. LES ACROBATES DU *CAKE WALK INFERNAL* DE 1903



(cc) BY-NC-ND

Annexe 2 : Le rôle de Georges Méliès au sein du monde de la cinématographie

LES PRATIQUES ENTRE CONCURRENTS

Images 1 : Premier carton de la marque Star

Le Château hanté de 1897.
La marque est visible au bas du pilier droit, à l'arrière – plan.

(cc) BY-NC-ND

LA CAS DU PLAGIAT

Image 2 et 3 : **les représentations de la lune**

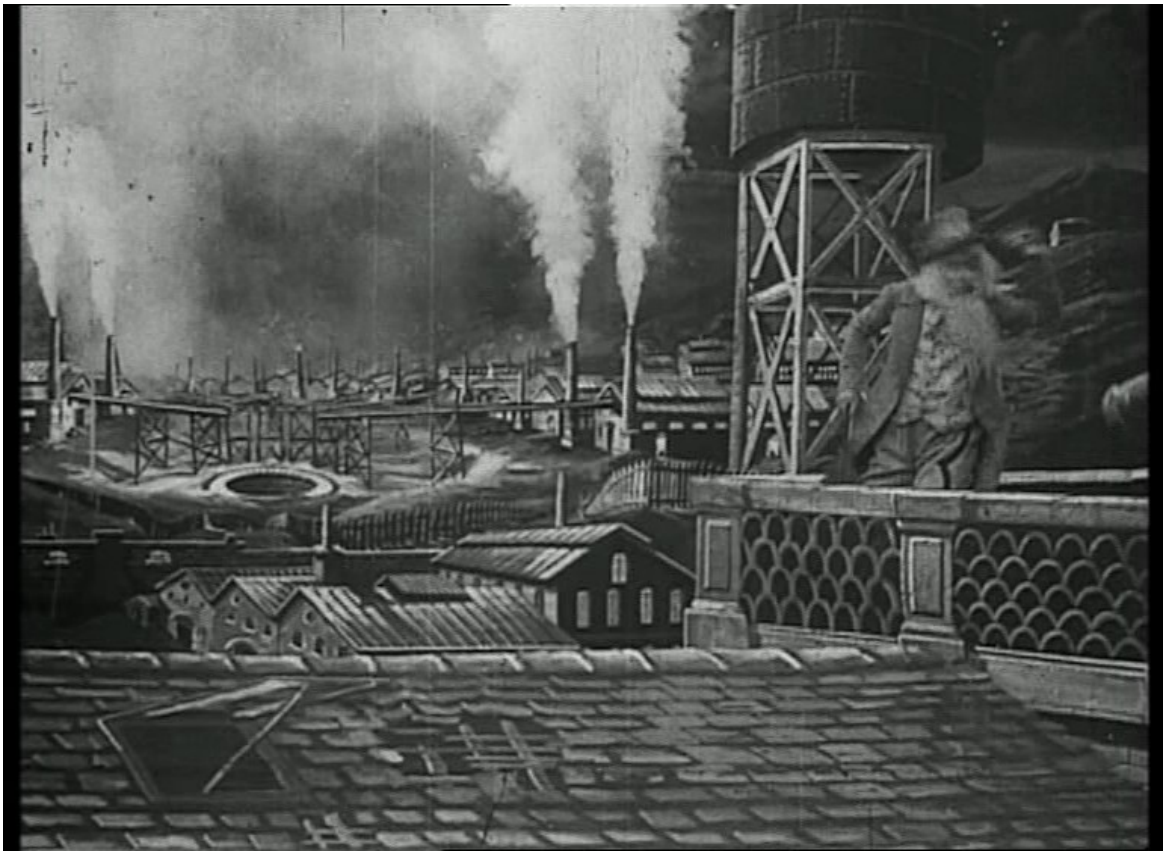
Le visage de la lune dans *Rêve à la lune* produit par Zecca et Velle en 1905.

Le visage de la lune dans *Le voyage dans la lune* de Méliès en 1902.

(cc) BY-NC-ND

Images 4 et 5 : L'usine de montage

Vue générale de l'usine dans l'*Excursion dans la lune* de Zecca et Segundo de Chomon en 1908.

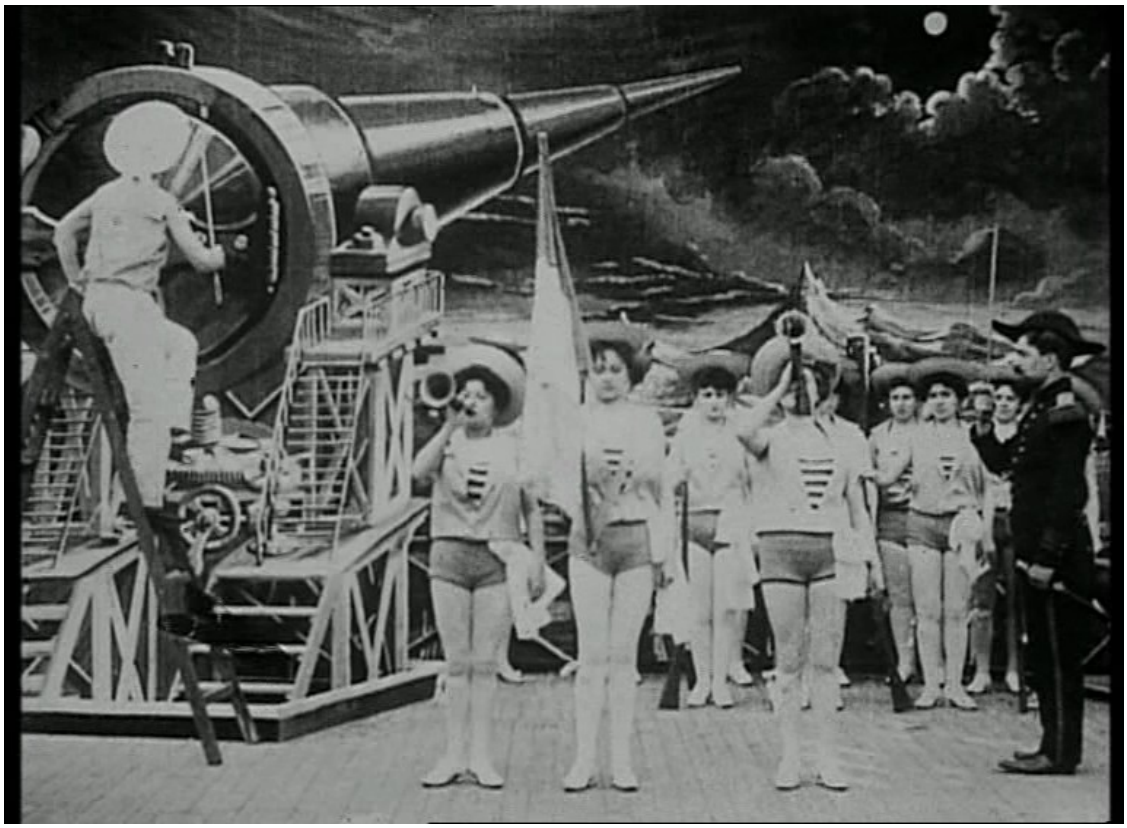


Usine de montage dans *Le voyage dans la lune* de Méliès en 1902.

(cc) BY-NC-ND

Images 6 et 7 : le départ

Des soldats assistent au départ des voyageurs dans l'*Excursion dans la lune* de Zecca et Segundo de Chomon en 1908.



Ce sont des femmes en costumes marins qui assistent au départ dans *Le voyage dans la lune* de Méliès en 1902.

(cc) BY-NC-ND

Images 8 et 9 : les effets de couleur

Danse du papillon dans *La métamorphose du papillon* de Velle en 1904.

Une apparition dans *La danse du feu* de Méliès en 1899.

(cc) BY-NC-ND

Images 10 et 11 : les rêves des prisonniers condamnés à mort

Rêve du condamné à mort, projeté sur un écran au – dessus du dormeur, dans *Histoire d'un crime* de Zecca (1901)

Rêve du condamné, peint sur une toile,
dans *Les Incendiaires* de Méliès (1906)

(cc) BY-NC-ND

Images 12 et 13 : les cartes géantes

Une partie de cartes entre le prestidigitateur et le roi de pic devenu vivant : *Les métamorphoses du roi de pic* de Gaston Velle (1903)

Le roi de trèfle sortant de sa carte : *Les cartes vivantes* de Méliès (1905)

(cc) BY-NC-ND

Annexe 3 : Articles

PHONO – CINÉ – GAZETTE, NUMÉRO 20, 1908.

UNE INNOVATION

Création d'une Ecole d'opérateurs cinématographiques

Il vient de se créer à Paris une Ecole d'opérateurs cinématographiques. Cette création, comme tant d'œuvres fécondes a passé presque inaperçue selon le désir de son fondateur qui pense qu'il s'agit de faire le plus possible de bien et le moins possible de bruit. Nous ne pouvons que lui souhaiter bonne chance et l'assurer que notre Revue lui prêtera largement son concours.

Cette Ecole manquait et pourtant sa création s'imposait depuis longtemps. Nous sommes fiers et heureux à la fois que ce soit Paris, la Ville Lumière — ceci dit sans peu de mots, — qui possède la première école de projections.

Notre Revue a eu le privilège d'être la première informée de la nouvelle fondation et peut offrir à ses lecteurs la primeur de renseignements inédits sur cette nouvelle Ecole dont l'enseignement va rendre de précieux services.

Nous pensons bien faire en résumant d'abord les idées qui ont servi de fil conducteur au fondateur des cours d'opérateurs cinématographiques, nous leur laisserons la forme même primesautière et pittoresque dans laquelle il les a exposées familièrement devant quelques amis.

La grande question — la question n'est pas celle d'Hamlet : Etre ou ne pas être. La question dis-je c'est d'être ou si vous le préférez de subsister. Pour subsister, il faut de l'argent — n'en fut-il plus au monde. Tout est là : avoir un métier, trouver un emploi. Le reste ne compte pas. Eh bien une industrie qui date de 1896 — la cinématographie puisqu'il faut l'appeler par son nom, remue chaque année déjà 200.000.000 fr. vous m'entendez ? deux cent millions de francs ; Charles Pathé, autorité considérable dans la matière, l'affirmait preuves en mains dernièrement (1), et ce chiffre de deux cents millions deviendra dans dix ans deux milliards.

Est-ce à dire que la terre va cesser de tourner et l'année d'avoir 365 jours, que tout le monde va se faire opérateur cinématographique ? — Non — dans la vie, tout se tasse, tout s'arrange, tout évolue en un mot et les plus grandes révolutions, les toutes vraies sont celles dont on ne s'aperçoit pas.

Le tout est de voir clair, l'avenir est au clairvoyant et aux travailleurs obstinés.

(1) Nous donnerons prochainement un travail statistique qui démontrera ce chiffre comme trop faible.

Jeunes gens, votre vie et votre bonheur dépendent de deux facteurs : votre clairvoyance pour choisir votre place sur la terre, votre énergie pour l'acquérir, l'augmenter et la conserver.

Une industrie nouvelle, colossale vient de naître, elle utilise deux cent mille personnes aujourd'hui, elle en utilisera des millions demain.

Jettez-vous corps et âmes dans cette voie nouvelle avec l'ambition légitime de vous élever échelon par échelon dans cette profession pleine de terres vierges à conquérir, de situations à se faire et à augmenter toujours.

Visez très haut et réfléchissez à ceci. Voici qu'une Ecole se crée où vous pourrez *gratuitement, le soir, en dehors de votre gagne-pain actuel* apprendre le métier d'opérateur cinématographique.

Au bout d'un certain nombre de mois, si vous l'avez mérité, vous obtiendrez gratuitement un diplôme *d'opérateur cinématographique.*

Vous pourrez alors vous proposer à ce titre pour gagner un minimum de cinq francs par soir qui s'ajoutera à votre gain actuel, vous pourrez vous proposer comme opérateur au mois et obtenir si vous êtes habile, consciencieux et travailleur, un minimum de deux cents francs par mois.

Vous voilà au premier échelon de la profession d'opérateur cinématographique, vous voilà en contact avec une industrie neuve, riche, florissante qui a devant elle un avenir indéfini de prospérité car elle est la forme d'avenir des trois choses qui dominent le monde :

L'Ecole ;
Le Journal ;
Le Théâtre.
Vous êtes le professeur de demain ;
Vous êtes le journaliste de demain ;
Vous êtes l'acteur de demain.

Jeunes gens, vous voilà au début de la vie, vous avez devant vous près d'un demi siècle peut-être à vivre si Dieu vous donne l'âge du psalmiste et vous pouvez déjà vous suffire à vous-mêmes.

Tous les diplômes de cette Ecole constitueront entre eux une association amicale ayant pour but de faciliter le placement de ses membres à titre absolument gratuit pour les membres de l'Association et pour ceux qui les emploient.

Voilà un faisceau de bonne volonté puissant signalant réciproquement aux intéressés les opérateurs libres et les places vacantes aux opérateurs.

Voilà donc une profession nouvelle organisée par l'aide mutuelle de ceux qui la pratiquent et dont les capacités techniques sont reconnues par un diplôme et la valeur morale par les certificats obtenus dans leur situation précédente.

(cc) BY-NC-ND

Votre Association deviendra plus puissante que celle des mécaniciens électriciens, instituteurs, journalistes, artistes, car vous êtes tout cela à la fois et vous êtes en plus l'avenir.

Jeunes gens, lancez-vous dans cette carrière sans hésiter et persévérez-y.

Voici pourquoi :

Vous serez une force dans le monde et une force pour vous-même, la raison en est simple.

Toutes les professions souffrent de l'absorption de l'individu dans le machinisme effrayant toujours grandissant où l'homme n'est qu'un rouage.

Il désespère d'arriver à être son maître. Le petit patronat accessible à tous, a été tué par la grande industrie.

Eh bien c'est vous qui allez le rétablir dans le monde ce qui est bien et le rétablir à votre profit ce qui est mieux !

En effet chaque opérateur devient le chef d'un poste qu'on lui confie ; il est déjà son maître dans le vrai sens et seul bon sens de ce mot, c'est-à-dire qu'il a sa responsabilité toujours visible, on voit si son travail est bon ou mauvais, on distingue sa valeur personnelle.

Et non seulement vous êtes le maître de votre poste où vous pouvez prouver votre habileté, votre dévouement par son bon entretien et par l'économie que vous faites réaliser à son propriétaire, en ayant bien soin des pellicules et en empêchant qu'elles se détériorent. Vous pouvez montrer vos facultés mécaniques en dehors des heures de projections en réparant vous-même les appareils et réalisant ainsi une grosse économie à votre patron. Vous pouvez prouver vos aptitudes commerciales, car les heures de projections ne constituent qu'une petite partie de la journée, en employant le temps libre à chercher des nouvelles séances de projections chez les tenanciers des spectacles publics, chez les particuliers, à traiter des affaires de publicité cinématographique..

Votre effort ne sera pas perdu, oublié, comme cela se pourrait dans la grande industrie, votre effort améliorera votre situation, car, dans ce monde ne comptez jamais que sur les services rendus par vous chaque jour, rendez-vous utile, indispensable, soyez le patron de votre patron. N'hésitez pas et allez-vous faire inscrire comme élève à l'Ecole des opérateurs cinématographiques, 16, rue Grange-Batelière.

Quant à ceux qui remplissent déjà les fonctions d'opérateurs, il leur suffira de passer un examen à l'Ecole pour obtenir le diplôme d'opérateurs et faire partie de l'Association des opérateurs diplômés, et jouir gratuitement de ses services de placement.

FRANÇOIS SALLEIRY.

ÉVOLUTIONS DE LA PROJECTION

dans l'Histoire

(Suite)

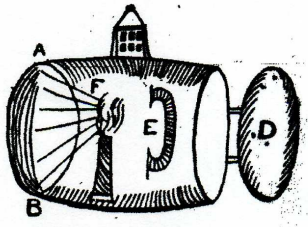
Dans une autre partie de l'*Ars Magna*, le P. Kirscher nous présente une lampe à réflecteur de son invention, qui, curieuse et primitive lanterne magique, se voit encore à Rome, au collège romain, au muséum Kirschenarium ; quelques auteurs y ont vu l'embryon de la lanterne magique ; la description qu'il en donne et la figure ci-dessous suffiront pour dissiper tout doute à ce sujet.

« Pour avoir une lanterne ingénieuse, qui peut faire voir des choses écrites à une très grande distance, de façon qu'on puisse les lire :

« Construisez une lanterne cylindrique, telle qu'elle est représentée ici. Placez à sa base un miroir concave ayant autant que possible une forme parabolique. Au foyer de ce miroir, fixez la flamme d'une chandelle et vous obtiendrez ce qui est nécessaire pour que cette lampe brille avec un éclat extraordinaire ; vous verrez, sans difficulté, pendant la nuit, les plus petites lettres d'un livre, aussi bien que si vous les examiniez avec un télescope.

« Les personnes qui verront cette flamme à distance pourront penser que c'est un grand feu. Si les côtés intérieurs du cylindre sont garnis avec de l'étain poli en forme d'ellipse, ils augmenteront la lumière.

La figure ci-dessus démontre suffisamment l'invention : E représente la poignée, D l'ouverture, F la flamme de la cheminée, A et B le miroir divergent ».



S'il restait encore un doute relativement à la paternité de la lanterne magique attribuée au P. Kirscher, le passage suivant, que nous tirons de l'*Ars Magna*, suffirait à le dissiper.

« Je me souviens, dit-il, d'avoir vu représenter par cette méthode, dans un lieu obscur, le crucifiement de Notre-Seigneur, et j'ai lu dans un auteur digne de foi que c'était également d'après cette méthode qu'un mathématicien évoqua les empereurs romains, de Jules-César jusqu'à Maurice, devant Rodolphe II (de Hasbourg ».

La chose est entendue. Le P. Kirscher n'a pas inventé la lanterne magique ; c'est tout au plus s'il y a apporté d'heureux perfectionnements. Son seul mérite, c'est d'avoir donné à la lanterne magique le nom qu'elle porte.

Examinons maintenant la lanterne du P. de Chasles.

Le P. de Chasles (Millet) naquit à Chambéry en 1621 ; vers 1644, il passa, en qualité de missionnaire, quelques années en Turquie, puis il revint à Lyon et à Chambéry. Son existence se termina dans le rectorat deux collèges de ces villes ; il mourut en 1704, c'est-à-dire deux ans avant le P. Kirscher.

D'une érudition moins factice, le P. de Chasles a fourni une carrière beaucoup plus féconde que le P. Kirscher ; ses travaux, dégagés de ce vernis et de ce clinquant mytérieux qui étaient particuliers à ce dernier, ont longtemps fait école.

Pendant que paraissait l'*Ars Magna*, le P. de Chas-

(cc) BY-NC-ND

LETTRE DE PATHÉ À MÉLIÈS À PROPOS DE LA CRISE CINÉMATOGRAPHIQUE

LE BOIS SACRÉ

L'ombre de trois cyprès sur le gazon progresse
Et tandis qu'au lointain, s'argente un ciel de [Grèce.
Près d'une eau qui s'écoule en creusant des [lisières,
Les dieux se sont assis en un bois d'oliviers.
C'est le dernier des bois sacrés ; la mer tranquille
S'allonge ; au fond, du blanc autour d'une [presqu'île.
Et l'on voit, dès qu'ils sont secoués d'un peu d'air
Les coqueis oliviers blanchir comme la mer.

On acquiesça avec condescendance.

La pièce capitale fut très évidemment *L'Assassinat du duc de Guise*, tableaux d'Histoire de M. Henri Lavedan, musique inédite de M. C. Saint-Saëns. Au premier rang des interprètes, dont Mmes Robinne et Bovy et M. Albert Lambert composaient la glorieuse phalange, M. Le Bargy se montra particulièrement remarquable dans un genre nouveau pour lui.

Sous la direction expérimentée de M. Fernand le Borne, dont la musique parut fort goûtée, ainsi, du reste, que celle de Paul Vidal, la partie musicale fit la meilleure impression et contribua au très chaleureux accueil réservé par un public de choix à cette première apparition des Visions d'Art.

P. R.

La Crise du Cinéma

Une lettre de M. Ch. Pathé

On entend parler quelquefois de la crise du cinématographe par des gens qui n'en connaissent pas le premier mot... surtout par des gens qui craignent que le cinéma ne porte atteinte à l'avenir du théâtre.

Ce n'est pas de cette prétendue crise qu'il va être question, mais de la crise des fabricants ! Crise réelle et profonde que nous avons annoncée il y a longtemps déjà, quand nous avons dit que le film n'était pas une marchandise comme une autre et que la vente serait remplacée par la location.

Les fabricants de films ayant demandé à M. Ch. Pathé d'adhérer à leur association, l'éminent directeur de la Compagnie générale leur a répondu par une lettre très énergique dans sa brièveté et dans sa précision.

L'importance de ce document est telle que nous n'hésitons pas à le publier ; cette lettre n'était pas destinée à la publicité, mais assez de personnes en ont eu connaissance pour qu'elle ne constitue pas non plus un document secret.

Voici donc la lettre dont il s'agit et qui était adressée au fabricant de films le plus ancien et le plus réputé :

Paris, 23 novembre 1908.

Monsieur,

Je défère au désir que vous m'exprimez, en votre lettre du 11 courant, de vous résumer la réponse que je vous ai donnée à la démarche qu'on vous avait chargé de faire auprès de la Compagnie.

Nous ne sommes pas libres ; les traités que nous avons avec diverses sociétés ne nous permettent pas d'entrer dans l'association des fabricants, — et puis, quels avantage croyez-vous retirer de notre adhésion ? Aucun.

Ce n'est pas d'un malaise que notre industrie souffre : c'est une crise qui commence et qu'on pouvait, sans grande perspicacité, prévoir depuis quelque temps déjà. Le remède viendra de l'excès du mal ; le médecin n'y pourrait plus rien, c'est le chirurgien qui fera la part du feu. — Je m'explique.

La surproduction, en matière de fabrication de films, dépasse à mon avis de beaucoup celle que le monde des affaires a pu constater dans l'automobile l'an dernier. La fabrication dépasse à peu près deux fois les besoins de la consommation. Espérez-vous trouver dans vos membres un esprit de sacrifice assez grand pour qu'on puisse solliciter quelques suicides ?...

Il faut, croyez-moi, attendre quelque peu ; les conséquences du passé ne peuvent plus être évitées, quelles que soient les mesures que vous adoptiez. Ceux qui croient apporter un remède à la situation par un relèvement des prix de vente et par la suppression des loueurs, se trompent étrangement. Le mal est beaucoup plus profond, la situation est inextricable. Elle ne se dénouera que par des catastrophes et par la ruine inévitable et prochaine de certaines sociétés plus financières qu'industrielles.

L'association que vous représentez n'a aucun intérêt à différer ces chutes qui, en éclaircissant ses rangs, pourront faciliter des rapprochements auxquels nous ne manquerons pas de nous intéresser. En attendant, le recueillement et l'abstention s'imposent.

Recevez, etc.

Ch. PATHÉ.

On conçoit l'émotion que la lecture de cette lettre a provoquée, émotion qui n'est pas près de se calmer. Nous reparlerons de la « crise des fabricants ».

A TRAVERS LA PRESSE

La Vie à Paris

Notre éminent confrère, M. Jules Claretie, de l'Académie Française, s'occupe cette semaine, dans sa chronique hebdomadaire, du *Temps* du cinématographe. Il s'exprime en ces termes :

Et quand je pense que ce cortège funèbre sera demain un des « numéros » sensationnels d'un cinématographe ! Car nous avons fait du chemin : tout ne finit plus par des chansons maintenant, comme au temps de Beaumarchais ; non, tout finit par des scènes cinématographiques. C'est l'aboutissement inévitabe de tout événement contemporain. On aurait cinématographié l'arrivée du prince de Bülow chez l'empereur Guillaume que je n'en serais pas étonné. Le drame, la comédie, la vie, l'histoire, tout appartient au cinématographe. Nous avons vu le président Roosevelt à la tête de ses compagnons pendant la guerre de Cuba; nous allons voir le président Taft haranguant ses électeurs du haut d'un wagon-tribune. La reddition de Port-Arthur, le couronnement du roi d'Espagne, l'assassinat du roi de Portugal, tout est devenu matière à images cinématographiques. L'affaire Dreyfus, l'éternelle affaire, est cinématographiée et offerte de par le monde à la curiosité publique.

Quand on n'a pas la réalité sous les yeux, on *truque* la vérité et on fabrique de l'histoire avec des figurants de théâtre. Dans un des tableaux de la guerre japonaise on n'avait oublié qu'une chose : le paysage ! Et le public stupéfait assistait à un combat entre les sujets du mikado et les grenadiers du tsar qui avait pour fond — devinez quoi? — le champ de courses de Chantilly dont on apercevait les tribunes encadrant brusquement la bataille. Etrange décor pour une tuerie asiatique !

J'aime le cinématographe, surtout lorsqu'il m'apporte ce que Victor Hugo appellerait des *choses vues*, des *scènes de voyage*, des révélations réalistes d'industries inconnues : l'extraction des marbres à Carrare, l'abatage des arbres géants dans les forêts d'Amérique, ou encore les expériences prodigieuses de nos aéronavigateurs et les exploits ailés des aéronefs. C'est alors vraiment là le spectacle dans un fauteuil, du Jules Verne non romanesque et qui serait *vu* au lieu d'être *lu*. Mais des artistes de talent et des littérateurs de profession veulent faire mieux que du cinématographe documentaire, plus que du cinématographe de reportage. Ils entendent nous donner des « visions d'art ». Et ils l'ont fait. Et ils iront plus loin encore. C'est « quelque chose » qui commence. Quelque chose de captivant, de quasi fantastique, d'un peu inquiétant aussi.

Quelle impression étonnante, en quelque sorte féerique, disait un ami, près de moi, l'autre soir à la salle Charras, quelle stupéfaction charmée si le cinmatographe, ayant par exemple et par impossible existé du temps de Talma, ou plus près de nous, de Rachel, on nous eût transmis les gestes, l'attitude, le port, la démarche de Rachel ou de Talma !

C'est vrai. Ce serait stupéfiant et admirable. Mais est-ce bien le geste même de Talma, est-ce bien la marche de statue, si je puis dire de Rachel, que nous eût conservés le cinématographe ? Je parlais d'un fantôme tout à l'heure. C'est le fantôme de Rachel et de Talma qui nous réapparaîtrait aujourd'hui. La vie ou la survie cinématographique n'est que la vie un peu outrée dans sa fixité ou son mouvement posthume. Il y a, quoi qu'on fasse, une exagération dans le geste cinématographique. La physionomie, pour exprimer là un sentiment quelconque, doit, afin de le rendre compréhensible, *visible*, l'exagérer jusqu'à la grimace. J'aurais le masque de Rachel devant moi, je n'en aurais pas l'âme.

Je sais bien que c'est déjà beaucoup qu'une apparence ou une apparition. Les spirites, ces farceurs, peuvent nous consoler, pourvu que nous y prétions, en évoquant des êtres qui nous sont chers. De même le cinématographe peut me donner l'illusion du jeu d'un grand artiste comme le phonographe ne rend l'accent même de la voix d'un grand chanteur. Mais tout de même ce n'est ni la voix ni le jeu de l'un ni de l'autre. Quoique, en vérité, il soit plus facile de fixer phonographiquement les notes d'un Caruso que de cinématographier

Lettre du 23 novembre 1908 publiée dans *Phono – Ciné – Gazette* numéro 89, le 1er décembre 1908.

(cc) BY-NC-ND

(cc) BY-NC-ND

Index

A
Acteurs. .8, 29, 33 sv, 39 sv, 59 sv, 64 sv, 82 sv, 97, 104 sv, 109, 113 sv, 116 sv, 131

C
Chambre syndicale.....16, 18 sv, 74, 96 sv, 99, 105, 108, 110
Congrès.....7, 9, 23, 25, 30, 76, 85, 100 sv, 106 sv, 110 sv, 115, 126
Crise.....17, 25, 27, 76, 92, 97 sv, 104, 107 sv

E
Édison.....15, 17, 21, 24, 33, 38 sv, 63, 83, 99 sv, 103

F
Feuillade Louis.....27, 37, 42, 49 sv, 53, 57 sv, 61, 63 sv, 67 sv, 70, 105

G
Gaumont…8 sv, 11, 17, 26 sv, 36 sv, 42 sv, 49 sv, 52 sv, 55 sv, 67 sv, 70 sv, 75, 77 sv, 87, 89 sv, 92, 96 sv, 99, 101, 103 sv, 110 sv, 113 sv, 120, 122, 126, 131
Guy – Blaché Alice….36 sv, 42, 44 sv, 53, 56 sv, 64, 70, 72, 81 sv, 87, 89 sv, 92, 114, 123

L
Lumière Antoine.....13 sv, 21, 30, 79
Lumière frères.....7 sv, 11, 13, 22 sv, 29 sv, 33 sv, 37 sv, 50 sv, 56 sv, 71, 73, 78 sv, 93, 97, 127
Lumière Louis.....7, 19 sv, 25, 29 sv, 33, 36, 40, 74, 79, 96

O
Opérateur…..8, 11, 29 sv, 37, 39 sv, 47, 49 sv, 57, 59, 63 sv, 69 sv, 97, 104, 106 sv, 113 sv, 127

P
Pathé….7 sv, 11, 15 sv, 23 sv, 36, 38 sv, 42 sv, 49 sv, 52 sv, 55 sv, 66 sv, 69 sv, 75 sv, 106, 108 sv, 113 sv, 116 sv, 119 sv, 122, 126
Perret Léonce.....27, 42, 44 sv, 49 sv, 53, 63 sv, 67, 104 sv, 114, 126
Plagiat.....76, 84, 89 sv, 138
Presse….8 sv, 12, 14, 16, 18 sv, 31, 34, 38, 41 sv, 44 sv, 50 sv, 53 sv, 56 sv, 65, 69, 73, 75 sv, 81, 93 sv, 97 sv, 104, 106 sv, 114, 129, 144

S
Stars.....48 sv, 71, 105

T
Transfuge.....80 sv

V
Vedette.....47 sv, 71, 105
Velle Gaston.8, 16, 19, 27, 29, 31, 36 sv, 40, 48 sv, 55, 58, 68, 72, 76, 80, 82 sv, 87, 89, 91, 94 sv, 109 sv, 113, 115, 122, 125 sv, 138, 141, 143

(cc) BY-NC-ND

Z

Zecca Ferdinand…17, 38 sv, 43, 49, 52, 57 sv, 62 sv, 67, 69, 76 sv, 81 sv, 88 sv, 91 sv, 103, 114, 120 sv, 138 sv, 142

(cc) BY-NC-ND