

Dossier pédagogique



LE VOYAGE EXTRAORDINAIRE

Un film de Serge Bromberg et Eric Lange, 2011

LE VOYAGE DANS LA LUNE

Un film de Georges Méliès, 1902

Distribution : Mk2 Diffusion

Au cinéma le 14 décembre 2011

Synopsis

Six savants, membres du Club des Astronomes, entreprennent une expédition qui doit les conduire sur la lune. Ils partent dans un obus, tiré par un canon géant. Arrivés sur la lune, ils découvrent le clair de terre et rencontrent les Sélénites. Ils échappent à leur roi et retournent sur terre. Tombés dans la mer, puis repêchés par un navire, les six héros de cette aventure seront accueillis triomphalement.

C'est le synopsis du premier film de science fiction de l'histoire, LE VOYAGE DANS LA LUNE de Georges Méliès, dont LE VOYAGE EXTRAORDINAIRE, documentaire de Serge Bromberg et Eric Lange, raconte l'incroyable aventure à travers le siècle et le défi de la restauration la plus complexe de l'histoire du cinéma.

CRÉDITS

Dossier rédigé par Vital Philippot (Présentation), Hélène Mansouri (Histoire des Arts, Français) et Alain Roger (Arts plastiques) pour Zérodeconduite.net.

Crédit photos :

p. 3 et 6, © Lobster Films - Fondation Groupama Gan - Fondation Technicolor

p. 4, 5, 7 © Lobster Films

Autres pages : DR

Remerciements à Serge Bromberg et Eric Lange pour Lobster Films, Laurence Gachet et Mélanie Dobin pour Mk2 Diffusion

SOMMAIRE

| | |
|---|-------|
| Crédits et sommaire du dossier | p. 2 |
| Approches thématiques | p. 3 |
| Activités | |
| Histoire des arts | p. 8 |
| Français | p. 12 |
| Arts plastiques | p. 32 |
| Dossier documentaire | p. 43 |
| Références complémentaires | p. 48 |

Serge Bromberg et Eric Lange réalisateurs du *Voyage extraordinaire*

Passionné de cinéma, **Serge Bromberg** s'est constitué un catalogue de droits cinématographiques de plus de 150 films de long-métrages, et une collection de films anciens mondialement connue. Il participe à ce titre à de nombreuses manifestations, émissions et spectacles, et accompagne au piano les films anciens qu'il sélectionne pour son spectacle *Retour de Flamme*, présenté dans le monde entier depuis 15 ans.

Après cinq documentaires pour la télévision, il écrit, produit et réalise son premier long métrage, *L'Enfer d'Henri Georges Clouzot*, César du meilleur documentaire 2010. Avec sa société **Lobster**, il a produit plus de 100 magazines et documentaires en 25 ans.

Réalisateur et restaurateur, collaborateur régulier de Lobster depuis plus de 20 ans, **Eric Lange** a supervisé les restaurations et les éditions numériques des derniers grands coffrets patrimoniaux édités en France, l'Intégrale Georges Méliès, le coffret Chaplin at Keystone, ou encore *J'Accuse*, d'Abel Gance. Au-delà de son expertise technique, Eric Lange est également un historien, spécialiste des premiers temps du cinéma, dédiant une partie de son activité à retrouver les traces des premières expériences de films en couleur et de films sonores.



Un anniversaire, deux œuvres Réveiller la belle endormie

Le 8 décembre 2011, le cinéaste Georges Méliès (1861-1938) aurait eu 150 ans. En ces temps de commémorationnité aiguë, l'anniversaire constituait un beau prétexte pour créer l'événement autour de la ressortie du *Voyage dans la lune* (1902), son film le plus célèbre : dans une version entièrement restaurée, en couleurs (à partir d'une copie peinte au pinceau à l'époque), et agrémentée d'une musique originale signée du groupe Air.

Présenté en mai dernier en ouverture du Festival de Cannes 2011, le film de Georges Méliès sortira dans les salles le 14 décembre¹, précédé d'un documentaire de Serge Bromberg et Eric Lange, *Le Voyage extraordinaire*, qui raconte l'incroyable histoire du film et de sa restauration.

Le Voyage dans la lune et *Le Voyage extraordinaire* : un court-métrage et un long, un « muet en noir et blanc » et un « parlant en couleur », une fiction et un documentaire, un film de 1902 et un film de 2011. Deux films aussi dissemblables que complémentaires (l'un constituant à la fois le préambule, l'explication et l'écrin de l'autre) qui nous proposent un même voyage aux sources du cinéma, et à la rencontre d'un de ses plus fabuleux génies.

¹ A la même date sortira *Hugo Cabret*, le film hommage de Martin Scorsese

La sortie de ces deux films est l'aboutissement d'une aventure commencée il y a une dizaine d'années plutôt, quand Serge Bromberg et Eric Lange (Lobster films) mettent la main sur une pièce rarissime, un véritable rêve de collectionneur : une copie en couleur du fameux *Voyage dans la lune* de Georges Méliès.

Pour prendre la mesure de cette découverte, il faut savoir que sur les 500 films environ qu'a tournés Méliès, à peu près 300 seulement ont été retrouvés et que la probabilité d'en trouver d'autres s'amenuise chaque année ; qu'une copie couleur était à l'époque un objet rare et précieux, la colorisation image par image représentant un budget non négligeable ; qu'enfin, *Le Voyage dans la lune* est unanimement considéré comme l'un des premiers chefs d'œuvre de l'histoire du cinéma.

Les ennuis ne font alors que commencer pour les deux compères de Lobster films : la pellicule nitrate est dure et cassante comme du verre, totalement inexploitable dans l'état des techniques de restauration de l'époque. Il faudra dix ans, un bond technologique, des trésors d'opiniâtreté et d'ingéniosité, et l'apport de bons génies comme les fondations Groupama-Gan et Technicolor, pour réveiller cette belle endormie, et mener à bien ce qui se sera révélé comme la restauration la plus chère (à la minute) de l'histoire du cinéma !



La couleur, premières prises

Contrairement à une idée reçue, la couleur ne date pas de l'invention du Technicolor dans les années 30. L'absence des couleurs fut très vite ressentie par les spectateurs des premiers films. C'est pourquoi les fabricants de vues animées d'alors se firent fort de présenter aux spectateurs des films coloriés. Certains procédés connurent une assez grande fortune et furent d'un emploi plus fréquent qu'on croit généralement (même si, à l'époque de Méliès, les vues colorisées sont restées minoritaires, constituant le clou des programmes). Ce fut le cas du procédé le plus ancien mais qui donnait des résultats spectaculaires : le coloriage au pinceau. Cette technique est apparue dès 1894 (*La Danse d'Annabelle* de W.K.L. Dickson, bande pour Kinetoscope) et consistait à peindre à la main avec un pinceau ou une brosse des couleurs à l'aniline (transparentes, celles-ci étaient très lumineuses et préservaient l'effet de profondeur) sur des pellicules positives des films, image par image. On peut mesurer l'immensité du travail fourni pour colorier un film comme *Le Voyage dans la lune* si l'on songe qu'il a fallu peindre avec une minutie hors pair, couleur après couleur, les 13 375 images de la bande.

D'après un texte élaboré par Séverine Wemaere (Fondation Technicolor) et Gilles Duval (Fondation Groupama Gan)

Des baraques de foire aux cinémathèques

Il y a quelque chose de paradoxal à voir la copie d'un film de Georges Méliès faire l'objet d'une restauration aussi minutieuse et onéreuse que celle que l'on réserve habituellement aux chefs d'œuvre des peintres de la Renaissance : quand on sait le mépris dans lequel était tenu le cinématographe à l'époque du *Voyage dans la Lune*, ou le sort qui a été réservé aux copies et négatifs des films muets à la fin des années vingt (vendus au poids à l'industrie chimique, ou simplement brûlés pour faire de la place).

C'est dire le chemin accompli en un siècle par le cinématographe, passé des baraques de foire aux musées et aux cinémathèques. C'est dire également le rôle des amoureux du « septième art » (l'expression date des années vingt) dans la sauvegarde des chefs d'œuvre du passé, notamment dans le sauvetage énergique, mais hélas trop tardif (on estime que 80 % à peu près ont définitivement disparu) des films muets.

Du « gala Méliès » organisé en 1929 par les cinéphiles qui l'avaient retrouvé dans sa boutique de jouets de la gare Montparnasse jusqu'à la restauration en 2011 du *Voyage dans la Lune*, *Le Voyage extraordinaire* rend également

hommage à cette cohorte de passionnés (particuliers, fondations, institutions comme la Cinémathèque) qui ont permis d'acheminer jusqu'à nous les œuvres de Méliès.

Restaurer, mais pourquoi ?

Si les techniques diffèrent, la question se pose de la même façon pour une fresque du *Quattrocento* que pour un court-métrage de 1902. En théorie, restaurer une œuvre c'est lui rendre son aspect originel : autrement dit restituer à la fois sa beauté et ce qui peut être considéré comme ses défauts...

Le traitement de la copie couleur du *Voyage dans la lune* constitue en l'espèce un cas d'école : si les techniques numériques ont notamment permis de rendre leur éclat aux couleurs originelles, ou bien de recréer (à partir de copies noir et blanc) les images manquantes, les restaurateurs se sont bien gardés de faire disparaître la marque des coups de pinceau ou les variations de teinte (marques du travail de la coloriste).

Il faut se méfier d'un autre malentendu : le but de la restauration est de restituer l'œuvre dans l'état où elle était présentée l'époque de sa création, il n'est évidemment pas de restituer la façon dont elle était perçue à l'époque. Au delà de l'expérience physique du cinématographe en 1902 (les cahots de la projection manuelle, l'inconfort des sièges, l'accompagnement en direct des musiciens, voire d'un bonimenteur comme c'était parfois le cas pour *Le Voyage dans la lune*), le rapport aux images a totalement changé en un siècle. On ne voit pas aujourd'hui *Le Voyage dans la lune* comme on le voyait à l'époque : l'émerveillement naïf des premiers spectateurs est irrémédiablement perdu.

A cet égard le choix d'une musique originale aussi radicalement contemporaine dissipe toute ambiguïté : les compositions du groupe Air proposent une interprétation d'aujourd'hui de ces images d'autrefois, accentuant leur dimension onirique ou « psychédélique » (le critique Nicolas Saada propose une comparaison avec l'album *Yellow Submarine* des Beatles).

« L'automobile, la radio ou le téléphone n'en sont qu'à leurs balbutiements réservés à quelques privilégiés.

Les avions ne volent pas encore et les rues empestent toujours le crottin de cheval.

Les horloges municipales

fonctionnent encore à l'air comprimé.

Et il faut plusieurs heures pour rejoindre les banlieues les plus lointaines comme Versailles ou St Germain. »

(Extrait du commentaire)

Le Voyage Extraordinaire



Des images d'une autre époque

Dans un autre registre, le documentaire *Le Voyage extraordinaire* s'attache à combler la distance mentale qui nous sépare des images de Méliès, en nous donnant toute les clés pour comprendre la manière dont il a frappé les spectateurs de l'époque.

Un peu à la manière des romans balzaciens, le documentaire de Serge Bromberg et Eric Lange procède par cercles concentriques : il replace d'abord la création du cinématographe dans le contexte de l'époque, avant de resserrer le cadre sur le personnage de Méliès (présent à la première projection des frères Lumière au Salon Indien, il manifeste immédiatement son intérêt) et sur son film le plus connu, *Le Voyage dans la lune* (tourné en 1902, sept ans seulement après les premières vues Lumière).

Il s'agit de rendre leur historicité à des images qui pour être diffusées aujourd'hui par des projecteurs numériques ou des écrans d'ordinateur n'en viennent pas moins d'une autre époque : une époque où les caméras ne sont encore que de « simples caisses en bois avec quelques pignons et une manivelle » (Serge Bromberg) ; une époque qui n'a pas encore connu la guerre mondiale ou l'atome, qui commence à peine à se familiariser avec ces inventions récentes que sont le téléphone, l'automobile ou l'électricité ; une époque où le cinéma tel qu'on le connaît (avec son industrie, ses salles, ses festivals et ses revues) n'existe pas encore, et pour cause !

Méliès : entre deux siècles, entre deux esthétiques

Le cinéma, art par excellence du XX^{ème} siècle, est bien né au XIX^{ème}. Le génie de Méliès est d'avoir su mieux qu'un autre accompagner et incarner ce passage d'un siècle (il a 39 ans en 1900, et mourra 38 ans plus tard) et d'une esthétique à l'autre (des arts vivants — théâtre, opérette, prestidigitation — à la « magie des fantômes », le cinématographe).

Le documentaire de Serge Bromberg et Eric Lange montre sur quelle alchimie repose son succès : le talent inné de Méliès pour l'innovation et l'invention (qui lui fait immédiatement comprendre le potentiel du cinématographe Lumière) se combine à une connaissance très sûre des codes du spectacle de son époque (acquise par la direction quotidienne du théâtre Robert-Houdin). Au public, il propose à la fois le frisson de la nouveauté, et les plaisirs familiers.

Le Voyage dans la lune est particulièrement intéressant à cet égard : si le film de Méliès frappe le spectateur d'aujourd'hui par ses prouesses techniques et ses trouvailles visionnaires, les historiens ont bien montré bien ce que le film devait aux grands succès de l'époque : romans (Jules Verne, H.G. Wells), opérettes (Offenbach) ou même attractions de fêtes foraines...



Le Voyage dans la lune

Fiche technique

Couleur / Restauré en 2011 / Format 1:37
(Format original : 1,33:1) /
Durée : 13 mn 56

Date de sortie : 1^{er} septembre 1902 (France)
4 octobre 1902 (Etats-Unis)

Réalisation Georges Méliès

Scénario Georges Méliès d'après le roman
de Jules Verne *De la Terre à la lune* et *Autour
de la Lune*

Production Georges Méliès

Distribution Georges Méliès (Barbe fouillis),
Bleuette Bernon (Phoebe), François Lallement
(l'officier), Henri Delannoy (le pilote de la
fusée)

Musique originale de AIR
(Revolvair - Aircheology - EMI)

6 Dossier pédagogique

De la vue au tableau, du tableau au plan

Mais les goûts évoluent rapidement, et Méliès se démode.

Le magicien de Montreuil se retrouve prisonnier à la fois d'une esthétique de carton-pâte, et d'une conception théâtrale du cinématographe. Alors que le public est avide de réel et d'action, il reste enfermé dans son studio de Montreuil. Au moment où le langage filmique moderne (avec ses variations d'axes et de valeurs de plan, sa grammaire du montage) est en train de s'inventer, Méliès s'en tient obstinément à sa conception du « *tableau* » : caméra fixe, point de vue unique, plan-séquence...

En un quinzaine d'années à peine on sera passé des « vues » Lumière aux « tableaux » de Méliès puis au « plan », qui sera l'unité du cinéma moderne, de Griffith jusqu'à nos jours (voir l'analyse d'Emmanuel Sety, *Le Plan*, Coll. Les petits cahiers, 2001). En quinze ans le cinéma est devenu adulte.

Faire revivre Méliès

Cette histoire, le documentaire *Le Voyage extraordinaire* nous la raconte tambour battant, de manière aussi ludique que pédagogique. Pour évoquer son travail, Serge Bromberg convoque parfois le mythe de Frankenstein. Dans son précédent documentaire (*L'Enfer d'Henri-Georges Clouzot*, César du Meilleur documentaire en 2009), il redonnait vie aux personnages d'un film inachevé de Clouzot ; ici, c'est Méliès lui-même qu'avec son compère Eric Lange il fait revivre dans toute sa fantaisie et son génie.

Film de montage, *Le Voyage extraordinaire* fait feu de tout bois, mélangeant reconstitutions fictionnelles et documents d'époque, films de Méliès ou d'autres, témoignages de créateurs d'aujourd'hui et images volées au cours de la restauration.

Dénichant un sublime travelling pris d'un tramway au début du siècle (on appelait alors ces « vues » en mouvement des « panoramas ») pour lancer leur voyage dans le temps, les réalisateurs multiplient les trouvailles et les associations en puisant dans la malle aux trésors que constitue le fonds Lobster.

Aussi tendres qu'irrévérencieux, ils introduisent par exemple Tom Burton (président de la fondation Technicolor), *deus ex machina* de la restauration, par des images de... Superman ; ils ne résistent pas au clin d'œil d'un énorme anachronisme en nous montrant un Méliès de fiction (sous les traits de l'acteur américain Tom Hanks), vérifiant, en plein tournage du *Voyage dans la Lune*, une prise... sur son moniteur vidéo.

L'hommage des créateurs

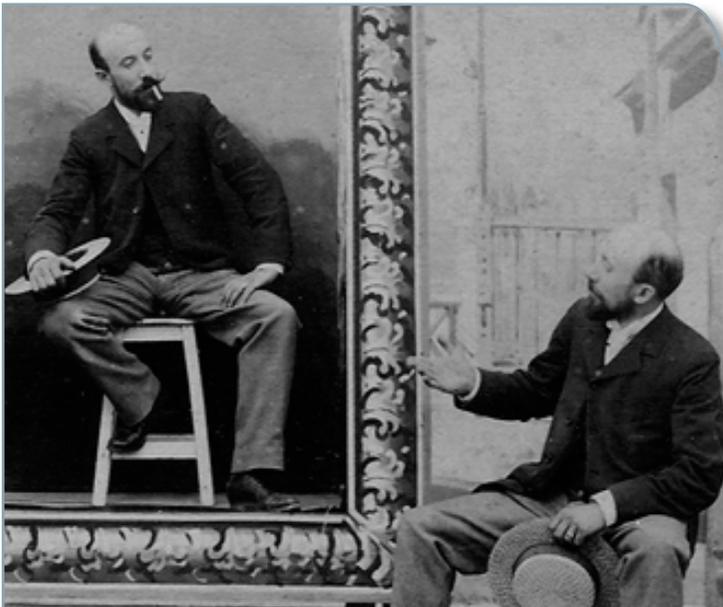
On remarquera en revanche l'absence d'historiens ou d'universitaires parmi les intervenants convoqués par les auteurs. Aux hommes de science Serge Bromberg et Eric Lange ont préféré les hommes de l'art. Artisans, comme les techniciens qui ont travaillé à la restauration du film, mais aussi et surtout artistes : les réalisateurs Costa Gavras, Michel Hazanavicius (*OSS 117, The Artist...*), Michel Gondry (*La Science des rêves, Soyez sympas, rembobinez*), Jean-Pierre Jeunet (*La Cité des*

enfants perdus, *Amélie Poulain*...) viennent dire leur admiration pour Méliès.

Il s'agit ainsi de montrer que loin de simplement constituer un chapitre oublié dans l'histoire du cinéma, les œuvres de Méliès continuent à inspirer les créateurs contemporains.

Si Costa-Gavras est plutôt interrogé en tant que président de la Cinémathèque Française, les trois autres cinéastes (particulièrement les deux derniers) ont évidemment été sollicités en fonction de leur filiation, revendiquée ou non, avec l'œuvre de Georges Méliès : ils incarnent la « veine Méliès » d'un cinéma de l'imaginaire, du rêve, de l'artifice, à opposer à la veine Lumière d'un « cinéma du réel ».

Dans un documentaire idéal, gageons que Serge Bromberg aurait aimé en interroger quelques autres : merveilleux conteurs comme Steven Spielberg ou Martin Scorsese (qui rend hommage à Méliès dans son nouveau film), infatigables innovateurs comme James Cameron (qui a remis la 3D au goût du jour avec *Avatar*) ou Georges Lucas (*cf* les effets spéciaux de *Star Wars*), poètes de l'image comme Tim Burton ou Terry Gilliam...



Pour finir...

Il reste une question : pourquoi **Le Voyage dans la lune** s'est-il imposé comme l'une des œuvres majeures de l'histoire du cinéma (elle est inscrite depuis 2002 à l'inventaire du Patrimoine mondial de l'UNESCO), comment l'image de la fusée dans l'œil de la lune en est-elle devenue l'une des icônes les plus célèbres ?

On connaît la distinction traditionnelle entre les Lumière et Méliès : d'un côté les inventeurs du cinématographe, de l'autre le « père du spectacle cinématographique » ; d'un côté la conception d'un procédé d'enregistrement du réel, de l'autre son détournement au service de la fiction. Méliès fut effectivement le premier à comprendre que l'on pouvait s'amuser avec le cinéma : pour cela, il scénarisa pour la première fois des images animées, il conçut le premier studio de cinéma entièrement équipé, il réalisa les premiers trucages (apparition, disparition, substitution, multiplication) de l'histoire...

Il n'est pas fortuit que les deux films les plus cités de Lumière et de Méliès soient *L'Entrée du train en gare de La Ciotat* et **Le Voyage dans la lune**. Le film des frères Lumière, éternellement associé à la fameuse anecdote des spectateurs quittant leur siège, effrayés par le réalisme de la représentation, fournit une métaphore commode pour dire le surgissement fracassant de ce nouveau médium qui va marquer le siècle.

Par son ambition extravagante pour l'époque, son imagination débridée, le choix d'un thème (la conquête de la Lune) qui a toujours fait rêver les hommes (*voir ci-contre*), **Le Voyage dans la lune** montre à l'inverse les multiples possibilités narratives ouvertes par le cinématographe, qui n'aura d'autres limites que l'imagination des créateurs...

Autrement dit, si le cinéma peut nous emmener sur la lune, il pourra nous emmener partout...

Voyages dans la lune

Depuis l'antiquité, notre satellite fait rêver les hommes. Cyrano de Bergerac (*Histoire comique des états et empires de la lune*, 1650) Jules Verne (*De la terre à la lune*, *Autour de la lune*), H.G. Wells (*Les Premiers hommes dans la lune*, 1902), Fritz Lang (*La Femme sur la lune*, 1929), Hergé (*On a marché sur la Lune*, 1954) : chacun a comme Méliès mis en scène son « voyage dans la lune », mélangeant les connaissances scientifiques de son époque aux fruits de son imagination.

La réalité tuera définitivement le rêve lorsqu'en 1969 les premiers hommes mettent le pied sur la Lune, événement suivi par des millions de téléspectateurs et auditeurs de par le monde. Les vidéos et les photos de la mission Appolo montrent alors notre satellite sous son jour le plus cru et le plus décevant : un océan de sable et de cailloux, loin des rêves luxuriants de Méliès, un désert vide de tout et surtout de Sélénites !

A moins que tout cela ne soit également qu'une fiction, orchestrée par la NASA et mise en scène par un certain... Stanley Kubrick, comme certains ont voulu le croire et le faire croire !

Depuis les rêves des auteurs de science-fiction se sont reportés sur des objets plus inaccessibles, comme la planète Mars (*Mission to Mars*, Brian de Palma, 2000), ou carrément imaginaires, comme la Pandora de James Cameron (*Avatar*, 2009)...

Note au professeur : Ce questionnaire porte sur le documentaire de Serge Bromberg et Eric Lange, particulièrement sa première partie, consacrée à l'histoire du cinéma. Il sera proposé à l'issue de la projection du film. Les questions peuvent être adaptées au niveau des élèves.

L'invention du cinématographe

1/ En quelle année, et par qui, est inventé le « cinématographe » ?

.....
.....
.....

2/ Décrivez les premiers films (durée, sujets) ? Comment les appelle-t-on alors ?

.....
.....
.....

Georges Méliès

3/ Qui était Georges Méliès, et quel métier exerçait-il avant de se lancer dans le cinéma ?

.....
.....

4/ En choisissant parmi les extraits montrés (L'Homme orchestre ou L'omnibus des toqués, par exemple), décrivez une ou deux saynètes caractéristiques du style de Méliès. D'après vous, de quel(s) registre(s) relève le cinéma de Méliès ?

.....
.....
.....
.....
.....
.....

Les trucages de Méliès

5/ Comment Méliès découvre-t-il les trucages ?

.....
.....
.....
.....

6/ Parmi les trucages qu'imagine Méliès, choisissez-en un que vous décrivez le plus précisément possible. Dites sur quel procédé technique il repose.

.....
.....
.....
.....
.....
.....

7/ En quoi peut-on dire que l'esthétique de Méliès est encore très proche du théâtre ?

.....
.....
.....
.....
.....

L'invention du cinématographe

1/ *En quelle année, et par qui, est inventé le « cinématographe » ?*

L'invention du cinématographe est attribuée aux frères Lumière, et datée du 28 mai 1895 : c'est la date de la première projection en public.

2/ *Décrivez les premiers films (durée, sujets) ? Comment les appelle-t-on alors ?*

Les premiers films font moins d'une minute. On les appelle des « vues ».

Ils ont pour sujet des scènes de la vie quotidienne, des événements mondains, des défilés militaires ou de petites scènes comiques au scénario loufoque.

3/ *Qui était Georges Méliès, et quel métier exerçait-il avant de se lancer dans le cinéma ?*

Avant de se lancer dans le cinéma, Méliès est un prestidigitateur reconnu, qui exerce au théâtre Robert-Houdin à Paris, dont il est également le directeur.

4/ *En choisissant parmi les extraits montrés (L'Homme orchestre ou L'Omnibus des toqués, par exemple), décrivez une ou deux saynètes caractéristiques du style de Méliès. D'après vous, de quel(s) registre(s) relève le cinéma de Méliès ?*

Parmi les succès des années fastes de Méliès, on peut citer *L'homme orchestre* (11'59 dans le documentaire) qui montre un musicien se démultipliant, jusqu'à former peu à peu un petit orchestre.

Dans *L'omnibus des toqués* (à 10'45), on voit quatre hommes changer constamment d'apparence à la faveur du coup de pied de l'un ou de l'autre, puis s'absorber les uns les autres jusqu'à ne former qu'un seul homme, avant de retrouver leur quadruple identité quand l'homme régurgite les personnages absorbés.

Même jeu de démultiplication et d'escamotage, de tête cette fois-ci dans *Un homme de tête* (à 6'41).

Dans *L'homme à tête de caoutchouc* (à 7'58), un homme voit sa tête enfler, rétrécir ou regonfler selon le mouvement que lui imprime un autre personnage à l'aide d'un soufflet à forge. Gonflée à bloc, la tête finit par éclater dans un nuage de fumée.

NB : concernant ce dernier film, voir le mini-site de la Cinémathèque Française : <http://melies.dessin.bifi.fr/>.

Toutes ces mises en scène révèlent le goût de Méliès pour les « trucs » : escamotages, métamorphoses, démultiplications...

Le but du cinéma de Méliès, comme du monde de la magie d'où il vient, c'est d'étonner. Le cinéma de Méliès est donc un art du divertissement.

Les trucages de Méliès

5/ *Comment Méliès découvre-t-il les trucages ?*

Méliès raconte lui-même dans le film en voix-off (il s'agit d'un instrument d'époque) qu'il a découvert les trucages : alors qu'il tourne une « vue » place de l'Opéra à Paris, sa caméra s'enraye et il doit la relancer. Quand il développe son film, il découvre avec surprise qu'à l'image un corbillard a remplacé un autobus : c'est le premier trucage — involontaire, celui-là — par arrêt de la caméra.

6/ *Parmi les trucages qu'imagine Méliès, choisissez-en un que vous décrirez le plus précisément possible. Dites sur quel procédé technique il repose.*

Dans *L'omnibus des toqués*, les personnages ne cessent de changer d'apparence vestimentaire, littéralement, « à vue d'oeil ».

Méliès se sert du pouvoir qu'a le cinéma de créer l'illusion de la continuité en rapprochant deux événements temporels distincts : un personnage porte un vêtement, la caméra s'arrête pour lui donner le temps de changer son vêtement, l'homme reprend la même position, la caméra filme ce deuxième moment qu'elle met bout à bout avec le premier, donnant l'illusion d'un continuum temporel et d'une métamorphose magique et instantanée de l'habillement de l'homme.

Il en va ainsi de tous les trucages nécessitant une métamorphose (que ce soit l'escamotage d'un personnage, qu'on peut agrémenter d'une explosion ou d'un panache de fumée pour davantage de faste, ou bien encore sa réapparition sous une forme altérée).

7/ En quoi peut-on dire que l'esthétique de Méliès est encore très proche du théâtre et des arts de la scène ?

Le cinéma de Méliès est déjà filmé d'un seul point de vue, fixe et frontal : celui d'un spectateur qui se tiendrait au milieu du public dans une salle de spectacle.

Méliès n'a l'idée ni de changer la caméra de place (pour montrer la scène d'un autre point de vue, pour s'approcher d'un détail) ni de la faire bouger.

Les décors tiennent du carton-pâte, les personnages jouent souvent face-caméra, dans un espace restreint qui a des allures de scène de théâtre.

Les saynètes montrées ne sont pas forcément différentes dans leur traitement et dans leur genre de ce qu'on pouvait voir sur les scènes de théâtre :

— *L'omnibus des toqués* tient du café-théâtre

— *L'escamotage d'une femme*, *L'impossible équilibriste*, *L'homme à tête de caoutchouc* relèvent du numéro de cirque ou du spectacle de magie

— *Le rêve de Noël*, *Cendrillon* sont davantage dans la veine de ces féeries à grand spectacle que l'on montait fastueusement au Châtelet ou sur d'autres scènes parisiennes.

Quelles révolutions techniques et artistiques Méliès n'a-t-il pas su accompagner ?

Décrivez ou nommez certains des nouveaux procédés montrés par le documentaire Le Voyage extraordinaire (à partir de 33'46 dans le documentaire).

Quelles nouvelles possibilités s'offrent désormais qui vont faire évoluer le genre des films et le goût du public ?

Pourquoi cette nouvelle évolution ne cadre-t-elle pas avec le genre de films que fait Méliès ?

Méliès n'a pas su prendre la pleine mesure des nouvelles possibilités qu'exploraient au même moment d'autres cinéastes : changer la caméra de place, la placer au-dessus ou au-dessous des personnages, la faire bouger (travelling ou panoramique), l'emmener en extérieurs ou la placer sur un objet mobile (une voiture par exemple) ; mais aussi combiner différents plans pour décrire une action, par exemple en champ-contrechamp (c'est le principe du montage).

Parmi les procédés montrés, on peut citer :

— une plongée totale (la caméra est placée au-dessus du personnage)

— un effet de *split screen* (écran divisé en plusieurs images, trucage réalisé après le tournage)

— la caméra placée sur une voiture (effet de *travelling*).

Les goûts du public évoluent en conséquence : on veut davantage de sensations ; on réclame du cinéma d'extérieur, du suspense, des images du bout du monde... Cette période marque les débuts des images d'actualité, de dessins-animés, de westerns, et l'avènement d'une première vague de vedettes de l'écran. Le cinéma et le théâtre divorcent définitivement.

Avec sa caméra inamovible, ses décors de carton-pâte, le jeu outré de ses acteurs, le cinéma de Méliès va désormais au rebours des nouveaux goûts du public.

I / LES PRÉCURSEURS (CYRANO DE BERGERAC, MÜNCHAUSEN)

Document 1 - Histoire comique des Etats et Empires de la lune, Cyrano de Bergerac, 1655

Premier extrait : « Atteindre la lune »

Au début du roman Histoire comique des Etats et Empires de la lune (plus connu sous le titre Voyage dans la lune) que Cyrano de Bergerac publie en 1655, le narrateur raconte comment il se prend à rêver d'un voyage dans la lune : il s'agit pour lui de vérifier certaines de ses théories qui lui ont valu les quolibets de ses amis.

Mais encore faut-il trouver un moyen d'atteindre la lune...



A ces boutades, qu'on nommera peut-être des accès de fièvre chaude, succéda l'espérance de faire réussir un si beau voyage : de sorte que je m'enfermai, pour en venir à bout, dans une maison de campagne assez écartée, où après avoir flatté mes rêveries de quelques moyens proportionnés à mon sujet, voici comme je me donnai au ciel. J'avais attaché autour de moi quantité de fioles pleines de rosée, sur lesquelles le soleil dardait ses rayons si violemment, que la chaleur qui les attirait, comme elle fait les plus grosses nuées, m'éleva si haut, qu'enfin je me trouvai au-dessus de la moyenne région.

Mais comme cette attraction me faisait monter avec trop de rapidité, et qu'au lieu de m'approcher de la lune, comme je prétendais, elle me paraissait plus éloignée qu'à mon partement, je cassai plusieurs de mes fioles, jusqu'à ce que je sentis¹ que ma pesanteur surmontait l'attraction, et que je redescendais vers la terre.»

¹ on aurait plutôt attendu ici la forme « que je sentisse »

Le héros atterrit involontairement en Nouvelle France, où après quelques péripéties, il reprend son projet de voyage dans la lune. Il exécute pour cela une machine volante, mais échoue dans sa première tentative. Il en tire quelques contusions, qui le contraignent à abandonner momentanément sa machine dans la forêt.

Quand il revient après s'être oint d'un onguent à base de moelle de boeuf, une mauvaise surprise l'attend : des soldats ont découvert la machine, se sont mis en tête de la faire voler et y ont attaché des fusées de feu d'artifice. Ils s'apprêtent à allumer les mèches...

La douleur de rencontrer l'œuvre de mes mains en un si grand péril me transporta tellement, que je courus saisir le bras du soldat qui y allumait le feu. Je lui arrachai sa mèche, et me jetai tout furieux dans ma machine pour briser l'artifice dont elle était environnée ; mais j'arrivai trop tard, car à peine y eus-je les deux pieds que me voilà enlevé dans la nue.

L'horreur dont je fus consterné ne renversa point tellement les facultés de mon âme, que je ne me sois souvenu depuis de tout ce qui m'arriva en cet instant. Car dès que la flamme eut dévoré un rang de fusées, qu'on avait disposées six à six, par le moyen d'une amorce qui bordait chaque demi-douzaine, un autre étage s'embrasait, puis un autre ; en sorte que le salpêtre prenant feu, éloignait le péril en le croissant. La matière toutefois étant usée fit que l'artifice manqua ; et lorsque je ne songeais plus qu'à laisser ma tête sur celle de quelques montagnes, je sentis (sans que je remuasse aucunement) mon élévation continuer, et ma machine prenant congé de moi, je la vis retomber vers la terre.

Cette aventure extraordinaire me gonfla le cœur d'une joie si peu commune, que ravi de me voir délivré d'un danger assuré, j'eus l'imprudence de philosopher là-dessus. Comme donc je cherchais des yeux et de la pensée ce qui en pouvait être la cause, j'aperçus ma chair boursoufflée, et grasse encore de la moelle dont je m'étais enduit pour les meurtrissures de mon trébuchement ; je connus qu'étant alors en décours, et la lune pendant ce quartier ayant accoutumé de sucer la moelle des animaux, elle buvait celle dont je m'étais enduit avec d'autant plus de force que son globe était plus proche de moi, et que l'interposition des nuées n'en affaiblissait point la vigueur.

Quand j'eus percé, selon le calcul que j'ai fait depuis, beaucoup plus des trois quarts du chemin qui sépare la terre d'avec la lune, je me vis tout d'un coup choir les pieds en haut, sans avoir culbuté en aucune façon. (...)

Enfin, après avoir été fort longtemps à tomber, à ce que je préjugeai (car la violence du précipice m'empêchait de le remarquer), le plus loin dont je me souviens c'est que je me trouvai sous un arbre embarrassé avec trois ou quatre branches assez grosses que j'avais éclatées par ma chute, et le visage mouillé d'une pomme qui s'était écachée contre. Par bonheur, ce lieu-là était comme vous le saurez bientôt, Le Paradis terrestre, et l'arbre sur lequel je tombai se trouva justement l'Arbre de vie.

I / LES PRÉCURSEURS (CYRANO DE BERGERAC, MÜNCHAUSEN)

Les Aventures du baron de Münchhausen : Documents 2, 3, 4

De gauche à droite :

- Doc. 2 : Gravure de Gustave Doré pour la traduction française (1862)
- Doc. 3 : *Münchhausen sur son boulet de canon*, gravure d'August von Wille (1872)
- Doc. 4 : Photogramme extrait du film de Terry Gilliam *Les Aventures du baron de Münchhausen* (1988)



II / LES MODERNES (JULES VERNE, MÉLIÈS, HERGÉ)

2/ Laquelle de ces trois illustrations te paraît la plus réaliste ? Laquelle plus fantaisiste ? Justifie.

.....
.....
.....
.....
.....
.....

Donne un autre exemple, soit tiré d'un autre passage du Voyage dans la lune, soit d'un autre spectacle de Méliès montré dans le documentaire, qui confirme que Méliès se sentait plus attiré par la féerie.

.....
.....
.....
.....
.....
.....

II / LES MODERNES (JULES VERNE, MÉLIÈS, HERGÉ)

Paysages lunaire et histoire de lune

Document 8 - Extrait de *Autour de la lune*, Jules Verne, 1869 (chapitre 13)

Ce roman d'anticipation écrit par Jules Verne en 1869 fait suite à De la terre à la lune, imaginé quatre ans plus tôt.

De la terre à la lune faisait état du projet fou de quelques hommes du « Gun Club » de Baltimore aux Etats-Unis, à la fin de la guerre de Sécession : organiser un voyage dans la lune à bord d'un obus. Ce premier tome racontait les difficultés rencontrées pour monter l'expédition.

Dans la suite, nos trois héros, Nichol, Barbicane et Michel Ardan sont parvenus à mettre leur projet à exécution : les voilà en orbite au dessus de la lune...

Voici, cependant, une exacte description de ce que voyaient, de cette hauteur, Barbicane et ses compagnons.

Des colorations assez variées apparaissaient par larges plaques sur le disque (...) En de certains espaces, la couleur verte était vivement accusée, telle qu'elle ressort, selon Julius Schmidt, des mers de la Sérénité et des Humeurs. Barbicane remarqua également de larges cratères dépourvus de cônes intérieurs, qui jetaient une couleur bleuâtre analogue aux reflets d'une tôle d'acier fraîchement polie. Ces colorations appartenaient bien réellement au disque lunaire, et ne résultaient pas, suivant le dire de quelques astronomes, soit de l'imperfection de l'objectif des lunettes, soit de l'interposition de l'atmosphère terrestre. Pour Barbicane, aucun doute n'existait à cet égard. Il observait à travers le vide et ne pouvait commettre aucune erreur d'optique. Il considéra le fait de ces colorations diverses comme acquis à la science. Maintenant ces nuances de vert étaient-elles dues à une végétation tropicale, entretenue par une atmosphère dense et basse ? Il ne pouvait encore se prononcer.

Plus loin, il nota une teinte rougeâtre, très suffisamment accusée. Pareille nuance avait été observée déjà sur le fond d'une enceinte isolée, connue sous le nom de cirque de Lichtenberg, qui est située près des monts Hercyniens sur le bord de la Lune, mais il ne put en reconnaître la nature.

Il ne fut pas plus heureux à propos d'une autre particularité du disque, car il ne put en préciser exactement la cause. Voici cette particularité.

Michel Ardan était en observation près du président, quand il remarqua de longues lignes blanches, vivement éclairées par les rayons directs du Soleil. C'était une succession de sillons lumineux très différents du rayonnement que Copernic présentait naguère. Ils s'allongeaient parallèlement les uns aux autres.

Michel, avec son aplomb habituel, ne manqua pas de s'écrier :

« Tiens ! des champs cultivés !

– Des champs cultivés ? répondit Nicholl, haussant les épaules.

– Labourés tout au moins, répliqua Michel Ardan. Mais quels laboureurs que ces Sélénites, et quels bœufs gigantesques ils doivent atteler à leur charrue pour creuser de tels sillons !

– Ce ne sont pas des sillons, dit Barbicane, ce sont des rainures.

– Va pour des rainures, répondit docilement Michel. Seulement qu'entend-on par des rainures dans le monde scientifique ? »

Barbicane apprit aussitôt à son compagnon ce qu'il savait des rainures lunaires. Il savait que c'étaient des sillons observés sur toutes les parties non montagneuses du disque ; que ces sillons, le plus souvent isolés, mesurent de quatre à cinquante lieues de longueur ; que leur largeur varie de mille à quinze cents mètres, et que leurs bords sont rigoureusement parallèles ; mais il n'en savait pas davantage, ni sur leur formation ni sur leur nature.

(...)

Barbicane se trouvait ramené à une distance que n'avaient jamais donnée les plus puissants télescopes, ni celui de John Ross, ni celui des montagnes Rocheuses. Il était donc dans des conditions extrêmement favorables pour résoudre cette grande question de l'habitabilité de la Lune. Cependant, cette solution lui échappait encore. Il ne distinguait que le lit désert des immenses plaines et, vers le nord, d'arides montagnes. Pas un ouvrage ne trahissait la main de l'homme. Pas une ruine n'attestait son passage. Pas une agglomération d'animaux n'indiquait que la vie s'y développât même à un degré inférieur. Nulle part le mouvement, nulle part une apparence de végétation. Des trois règnes qui se partagent le sphéroïde terrestre, un seul était représenté sur le globe lunaire : le règne minéral.

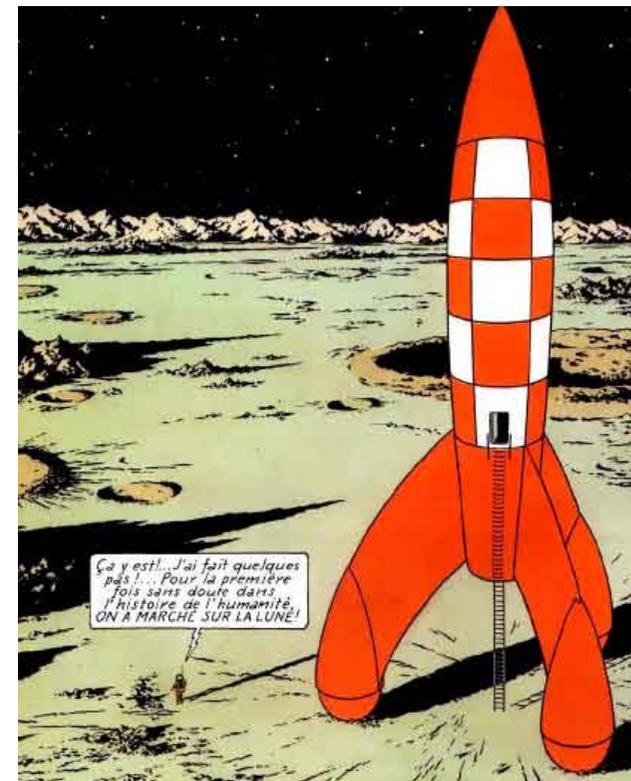
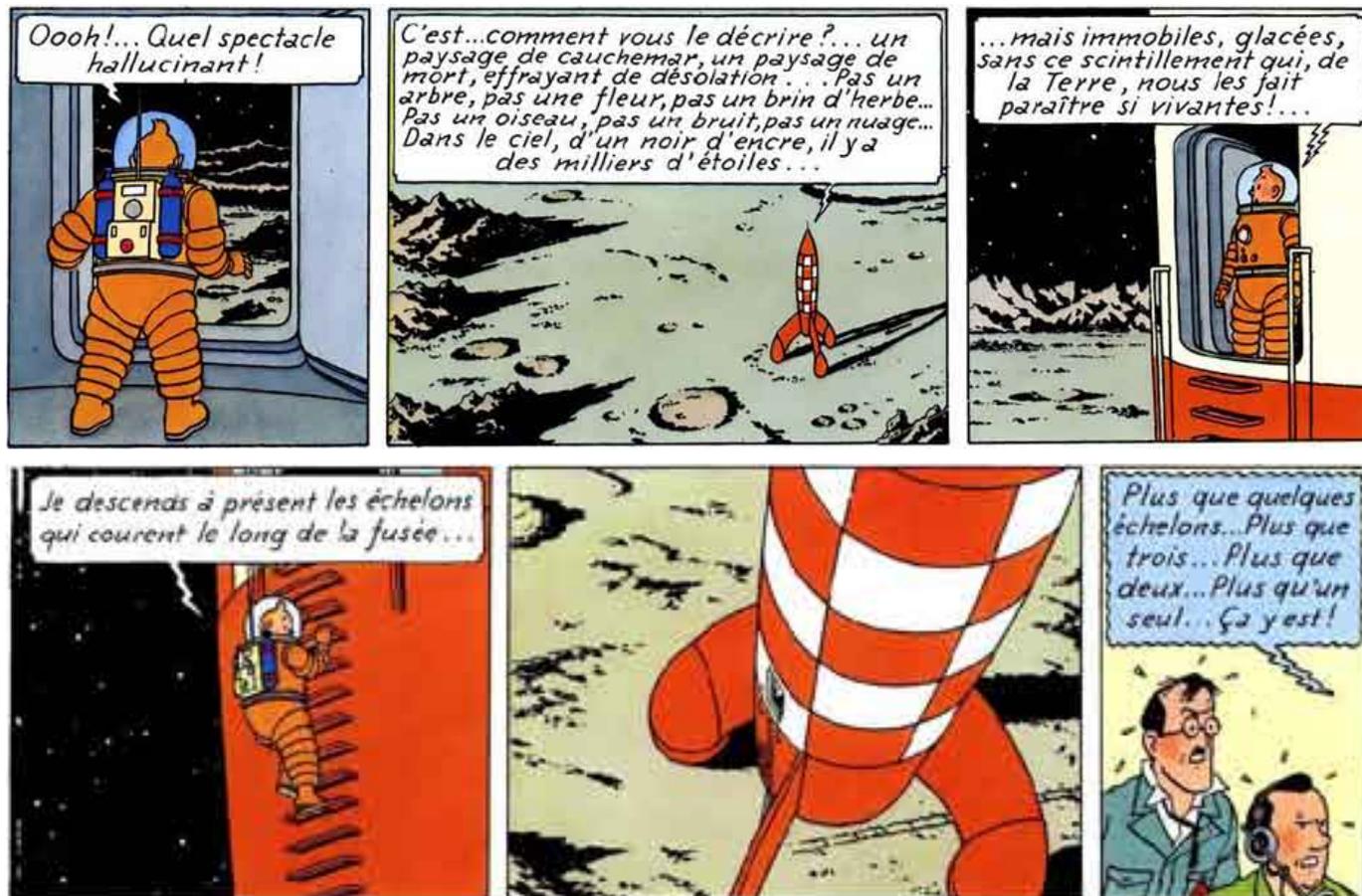
« Ah çà ! dit Michel Ardan d'un air un peu décontenancé, il n'y a donc personne ?

– Non, répondit Nicholl, jusqu'ici. Pas un homme, pas un animal, pas un arbre. Après tout, si l'atmosphère s'est réfugiée au fond des cavités, à l'intérieur des cirques, ou même sur la face opposée de la Lune, nous ne pouvons rien préjuger.

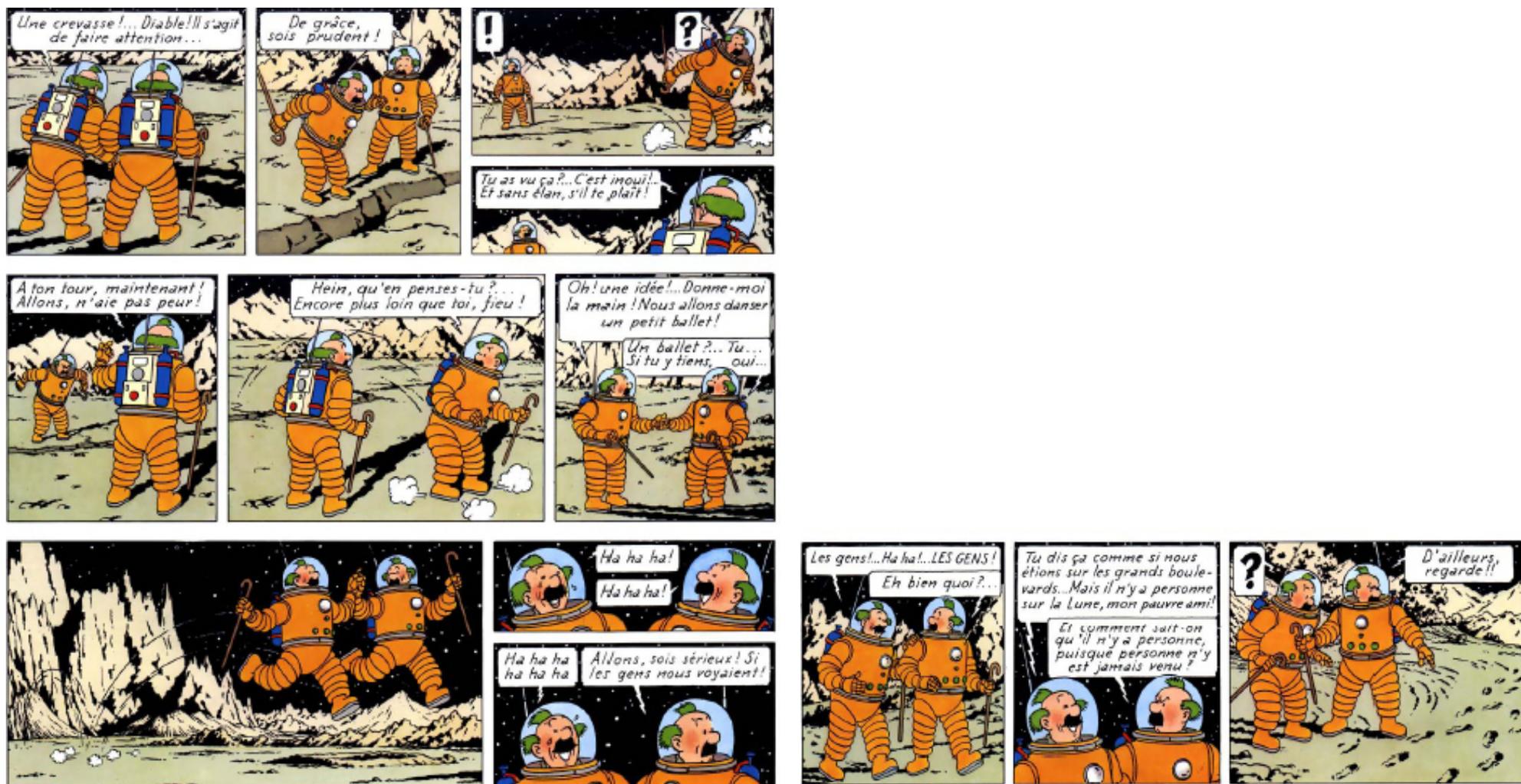
– D'ailleurs, ajouta Barbicane, même pour la vue la plus perçante, un homme n'est pas visible à une distance supérieure à sept kilomètres. Donc s'il y a des Sélénites, ils peuvent voir notre projectile, mais nous ne pouvons les voir. »

II / LES MODERNES (JULES VERNE, MÉLIÈS, HERGÉ)

Paysages lunaire et histoire de lune

Document 9 - Extraits de l'album d'Hergé, *On a marché sur la lune*, 1954 (I)

II / LES MODERNES (JULES VERNE, MÉLIÈS, HERGÉ)

Document 9 - Extraits l'album d'Hergé, *On a marché sur la lune*, 1954 (II)

II / LES MODERNES (JULES VERNE, MÉLIÈS, HERGÉ)

Document 10 - Photogrammes extraits du *Voyage dans la lune*, 1902



I / LES PRÉCURSEURS (CYRANO DE BERGERAC, MÜNCHAUSEN)

Questions sur le Document 1, premier extrait :

1/ *Quel est le tout premier moyen de locomotion imaginé par le héros pour s'élever vers la lune ? Comment pourrais-tu qualifier un tel moyen de locomotion ?*

Sur quelle supposition scientifique de l'époque s'appuie-t-il ?

Pour quelle raison le héros échoue-t-il dans cette première tentative ?

Le narrateur tente dans un premier temps d'atteindre son but par un moyen assez rudimentaire, et pour le moins fantaisiste : il s'agit d'attacher autour de sa taille des bouteilles de rosée, dont il espère qu'elles lui permettront de s'élever grâce à l'action du soleil. Ce moyen se fonde sur la croyance que l'évaporation de la rosée est due à une propriété physique du soleil qui attirerait le liquide à lui..

La tentative échoue car le héros n'arrive pas bien à maîtriser sa direction : il est contraint de casser des fioles et atterrit sans l'avoir voulu en Nouvelle France.

2/ *Comment le narrateur parvient-il finalement à atteindre la lune (distingue deux moments dans son trajet) ?*

De quelle manière allunit-il ? Où exactement ? Quel objet, en rapport avec le lieu de sa chute, le blesse à l'arrivée ?

Que s'avère être en réalité la lune ? Quel célèbre écrit, connu de tous en France à l'époque de Cyrano, fait état de cet endroit où a atterri notre héros ?

— Le narrateur s'élève dans un premier temps par la biais de sa machine à ailes et ressort, à laquelle les soldats ont adjoint des rangées de fusées d'artifice. La mise à feu des premières fusées d'artifice se propage successivement à toutes les autres, ce qui propulse la machine et son occupant jusqu'au sommet de hautes montagnes.

— Une fois les fusées hors d'usage, la machine retombe, mais le narrateur continue à s'élever par lui-même, en raison, dit-il, de la graisse de boeuf dont il s'est enduit, qui permet une attraction lunaire ascendante.

— Il allunit plutôt brutalement, la tête la première sur un arbre; une pomme le blesse au passage.

— La lune s'avère être en fait le paradis terrestre dont parle la Bible. Cet arbre est le fameux arbre de Vie qui a produit la pomme à laquelle ont mordu Adam et Eve, ce qui a précipité leur chute hors du paradis. Il est amusant que notre héros se heurte précisément lors de son allunissage, à l'objet qui a causé la chute symbolique des premiers humains hors de ce monde idéal...

Questions sur le Document 1, deuxième extrait :

3/ *De quelle sorte de paysage s'agit-il ? quels sens sont sollicités dans la description de ce paysage ? Quels objets sollicitent ces sens ?*

Que désigne la périphrase « mille petits gosiers emplumés » ?

Quelle impression générale se dégage de ce paysage ?

Te paraît-il très différent d'un paysage terrestre ? Compare avec l'extrait d'Hergé (découverte du paysage par Tintin, document 9 p. 20) : en quoi les visions Cyrano / Hergé s'opposent-elles ?

— Les sens visuel auditif et tactile sont sollicités dans ce passage qui présente un paysage bucolique. Les deux premiers sens sont particulièrement sollicités avec l'abondance des notations relatives aux couleurs et aux sons («*vert-gai; émeraude*»); confusion des nuances de couleurs dans les fleurs; «*gosiers; divins musiciens; agréable murmure; mélodieuses chansons...*»). Le sens tactile est également convoqué avec la mention du «*doux Zéphyr*» et les «*caresses de ce vent folâtre*».

— Les «mille petits gosiers emplumés» désignent les oiseaux; ils participent à l'harmonie d'ensemble de ce «*locus amoenus*» auquel rien ne manque (frais bocages, ruisseaux chantants, doux zéphyr, parterres de fleurs) : c'est effectivement le paradis terrestre transposé sur la lune.

— Cette description prend l'exact contre-pied du paysage lunaire selon Tintin (voir partie II B question 1) qui nous décrit «*un paysage de cauchemar*» où on ne trouve justement aucun «*arbre*» ni «*brin d'herbe*», ni «*oiseau*», ni «*bruit*».

I / LES PRÉCURSEURS (CYRANO DE BERGERAC, MÜNCHHAUSEN)

Questions sur les document 2, 3, 4 :

1/ Qui était le baron de Münchhausen ? Quelle réputation avait-il ? Qui recueille en tout premier lieu le récit de ses aventures ? En quelle année et en quelle langue l'oeuvre est-elle pour la première fois publiée ?

Dans la version de l'oeuvre écrite par Raspe, quel moyen de locomotion imagine le baron pour se rendre sur la lune ?

En t'aidant de toutes les illustrations des divers moyens de locomotion imaginés par nos voyageurs, y compris dans la deuxième partie (« les modernes : Verne, Méliès, Hergé »), dis duquel (ou desquels) moyen(s) de locomotion celui du baron dans le document 2 se rapproche le plus. Justifie.

Le baron de Münchhausen a réellement existé : c'était un militaire allemand qui a vendu ses services à l'armée russe au 18^{ème} siècle. Connu comme un personnage particulièrement affabulateur, il narre ses exploits à Rudolf Erich Raspe qui en fait un livre et le publie en langue anglaise en 1785, soit un peu plus de cent ans après l'oeuvre de Cyrano de Bergerac. L'oeuvre sera par la suite traduite en allemand, puis en français ; elle donnera lieu à des suites, des adjonctions et des variations. Ces aventures sont très populaires en Allemagne.

Dans la version originelle de Raspe, le baron atteint la lune porté par un boulet de canon. Ce moyen de locomotion est tout aussi farfelu que celui imaginé par Cyrano plus d'un siècle plus tôt (les fioles de rosée), mais on pense aussi, pour le recyclage de l'objet guerrier et la nécessité du canon, à l'obus de Jules Verne repris par Méliès...

2/ En te servant des deux autres images illustrant les aventures du baron (documents 2 et 4), précise quels autres moyens d'atteindre la lune on a prêtés au baron.

Dans l'illustration de Gustave Doré qui accompagne l'édition française de 1862, c'est à bord d'un grand voilier volant que le baron se rend sur la lune. L'océan aux crêtes hérissées visible juste en dessous du voilier semble suggérer que les vagues sont soumises à la même attraction lunaire, ou que le bateau vient de quitter l'élément liquide pour commencer son ascension. Par ses différents éléments, cette image s'inscrit dans la veine romantique.

L'adaptation filmique de Gilliam met en scène un ballon dirigeable. Il se détache sur le devant du globe lunaire, la terre n'est plus visible.

3/ Des deux images de Doré et de Gilliam (documents 2 et 4), laquelle te semble se rapprocher le plus de l'univers visuel du Voyage dans la Lune de Georges Méliès ? Justifie ta réponse.

L'énorme lune imaginée par Terry Gilliam présente le même aspect « carton-pâte » que celle de Méliès, avec ses boursoufflures et ses crevures, dont le réalisateur n'a surtout pas voulu dissimuler le côté artificiel. De même la couleur bleutée qui baigne l'ensemble. Par ailleurs, la présence de fumées-brouillard tout autour du ballon n'est pas sans rappeler les panaches de fumée abondante qui entourent souvent les escotages (notamment ceux des Sélénites) dans l'oeuvre de Méliès.

Par ce renvoi à l'esthétique de Méliès, Terry Gilliam rend visiblement hommage au « père du spectacle cinématographique »...

4/ Au final, comment pourrais-tu qualifier les différents moyens de locomotion et les paysages imaginés par ces artistes-précurseurs ? Te paraissent-ils vraiment différents de ce que l'on voit sur notre planète ?

Que ce soient les fioles remplies de rosée, la machine à ressorts fantaisiste, la moelle de boeuf aux propriétés physiques idéales, ou bien encore le boulet de canon, le grand voilier volant et le ballon dirigeable, les moyens d'atteindre la lune imaginés par nos auteurs précurseurs semblent bien improbables, totalement coupés de la réalité scientifique, ou largement inspirés de modèles spécialement conçus pour notre planète.

Les paysages lunaires imaginés par Cyrano, en version paradisiaque, ne paraissent pas non plus très éloignés des représentations terrestres.

Visiblement nos auteurs précurseurs ont recherché davantage l'extraordinaire (de l'aventure) que l'étrange (de la représentation).

Il faudra attendre Hergé pour donner à tout cela un aspect un peu plus scientifique, et un peu moins inspiré des réalités de notre planète...

II / LES MODERNES (JULES VERNE, MÉLIÈS, HERGÉ)

Questions sur les document 5, 6, 7 :

1/ Décris les images : aspect de la lune, aspect de la fusée, échelle de l'une et de l'autre dans l'image, couleurs, ombres, lumières.

Quelles sont les similitudes et les différences entre ces 3 images, et l'effet produit par cette manière de représenter la lune à chaque fois ?

— Dans l'album de Tintin, on voit au milieu de l'espace constellé d'étoiles, une fusée suivie d'un panache de lumière se diriger vers la lune, selon une trajectoire oblique. La lune présente un relief accidenté et mort, une partie de l'astre est plongée dans l'ombre. Elle apparaît en très gros plan par rapport à la fusée, relativement petite dans l'image. La fusée est de couleur rouge, la lune d'un jaune très pâle.

— L'illustration en noir et blanc du livre de Jules Verne représente sensiblement la même chose, à la différence que la fusée est nettement moins élaborée : elle fait songer à une simple tête d'obus. La trajectoire est là encore oblique, comme l'indique la direction de la propulsion qui jaillit de la queue de l'ogive. On voit encore quelques nuages qui entourent l'obus, l'ensemble entouré d'étoiles, et la lune apparaît déca-drée et incomplète dans le haut de l'image.

— On remarque de fortes similitudes entre ces deux images : les deux fusées ont sensiblement la même forme, les deux trajectoires sont obliques, l'espace pareillement constellé d'étoiles entoure les deux vaisseaux, la lune est en partie plongée dans l'ombre et paraît un astre mort dans les deux cas.

— Des différences sont cependant sensibles dans les couleurs (l'illustration du livre de Jules Verne est en noir et blanc), l'échelle (la fusée et l'astre ont à peu près la même taille dans l'illustration de Verne).

Dans la vignette d'Hergé, la taille monumentale de la lune et sa position centrale dans l'image à côté de cette toute petite fusée lui confèrent en plus quelque chose d'un peu inquiétant.

— Tout au contraire, l'image extraite du film de Méliès prête à la lune des traits sympathiquement humains : la lune présente un large visage grimaçant comiquement au milieu de nuages de carton-pâte, et c'est dans l'oeil de ce faciès blafard que s'enfonce finalement la fusée-obus, provoquant l'épanchement d'une humeur rouge. Si le projectile ressemble en tout point à celui de Jules Verne, la vision n'a plus rien ni de scientifique, ni d'inquiétant : les échelles ne sont pas du tout respectées : on a là une vision purement enfantine de la lune.

2/ Laquelle de ces trois illustrations te paraît la plus réaliste ? Laquelle plus fantaisiste ? Justifie.

Donne un autre exemple, soit tiré d'un autre passage du Voyage dans la lune, soit d'un autre spectacle de Méliès montré dans le documentaire, qui confirme que Méliès se sentait plus attiré par la féerie.

La vision d'Hergé est de loin la plus réaliste : les échelles de taille sont respectées, ou du moins semblent probables, la fusée paraît plus élaborée et ressemble davantage à l'idée que nous nous faisons d'une fusée spatiale.

L'illustration de Jules Verne tend vers le réalisme, mais de façon moindre : la couronne de nuages entourant l'obus au beau milieu de l'espace interstellaire mélange déjà deux moments du trajet (atmosphère terrestre / espace interstellaire), et leur superposition génère une improbabilité pour qui voudrait se bercer de l'illusion réaliste ; du reste, les étoiles sont trop régulièrement disposées pour « faire vrai ». Ajoutons à cela l'aspect un peu rudimentaire de l'obus : cette représentation paraît décidément trop datée aujourd'hui pour donner l'illusion du réel, même si c'était probablement son intention première.

La vision de Méliès est ouvertement fantaisiste : en prêtant des traits humains à la lune, Méliès donne tout de suite une tonalité poétique et intemporelle à son histoire ; on n'attend plus aucun réalisme de la suite. D'ailleurs, ses savants ressemblent à des magiciens, ses décors, irréalistes au possible, affichent ouvertement leur artifice ; ses astres et planètes apparaissent tous peuplés de fées ou de dieux à figure humaine. Au cours du documentaire, on voit, à 28'50, deux minutes d'extraits divers signés Méliès significatifs du goût du cinéaste pour la féerie.

C'est de cet imaginaire poétique et féérique que s'inspirera Gilliam pour son film sur le baron de Münchhausen.

II / LES MODERNES (JULES VERNE, MÉLIÈS, HERGÉ)

Questions :

A/ Introduction (type de document, point de vue, échelle, cadre)

1/ A quel type de texte appartient le document 8 (narratif ? descriptif ? argumentatif ?...) De quoi y est-il question ?

Qui observe principalement dans cet extrait ? Justifie ta réponse en citant le texte.

Le premier texte est très largement descriptif : il rend compte des paysages lunaires observés par les voyageurs de l'espace depuis leur capsule spatiale, qui se trouve en orbite à quelques centaines de kilomètres au dessus de la lune. L'observation se fait au télescope.

Dans ce passage, on a surtout le point de vue interne de Barbicane : « *il observait...* » ; « *il considéra...* » ; « *il nota...* ».

2/ Que représentent les documents 9 et 10 ?

Sont-ils plutôt à dominante narrative ou descriptive ? Justifie ta réponse.

Ces documents représentent les premiers pas sur la lune et la découverte des paysages lunaires par les aventuriers de l'espace : Tintin, puis les deux Dupont dans l'album d'Hergé ; les savants astronautes chez Méliès.

Ces documents relèvent à la fois du descriptif (paysages lunaires montrés) mais aussi du narratif : dans l'album Hergé et encore plus dans le film de Méliès, les héros sont en interaction avec le paysage, font leurs propres expériences : il y a une histoire, il ne s'agit pas uniquement de décrire.

3/ Qui observe et/ou visite la lune, dans les documents 9 et 10 ?

De quel endroit exactement observe-t-on, dans chacun des documents ?

Sois précis dans tes réponses, et distingue plusieurs moments de l'observation pour le personnage de Tintin.

Dans le document 9 (Hergé), on est tout d'abord dans les hauteurs aux côtés de Tintin (mais à quelques mètres au dessus du sol et non à plusieurs centaines de kilomètres comme chez Jules Verne) : Tintin observe et commente dans un premier temps, en surplomb dans l'encadrement de la porte, puis directement depuis le sol qu'il foule pour la première fois : il est passé du stade de l'observation à celui de l'expérience, allant par là -même au delà de ce que vivront les héros de Jules Verne, qui n'allunissent à aucun moment.

Par la suite c'est aux côtés des Dupont que l'on continue à découvrir les paysages

lunaires : eux-mêmes ajoutant à cette première expérience de la *terra incognita*, celle de l'apesanteur et du relief particulier de la lune (crevasses).

Leur vision est d'ailleurs très myope, ce qui permet la méprise sur l'origine des traces de pas qu'ils ne reconnaissent pas comme les leurs...

Dans les photogrammes du document 10 (Méliès), on découvre les paysages aux côtés des astronautes, inclus dans un coin du cadre à chaque fois pour laisser visible le paysage qui se découvre clair à eux : des roches escarpées dans un premier temps sur lesquelles se détache un lever de terre observé par les astronautes ; un paysage luxuriant dans un second temps, avec lequel ils ne vont pas tarder à entrer en interaction (passage du champignon).

4/ Commente la façon dont les personnages apparaissent dans le plan dans les documents 9 et 10 (taille des personnages par rapport au paysage ; angles de vision sur eux). Quelles remarques peux-tu faire ?

Les angles de vision ne sont pas tous identiques dans les vignettes 1, 3, 6 qui incluent Tintin : il est présenté à une échelle plutôt réduite. Dans les vignettes 2 et 4, il est carrément réduit à la taille d'une fourmi. De plus il est vu de surplomb, et presque invisible, perdu qu'il est dans l'immensité du paysage. Cette vision comme depuis l'espace, en plongée, donne une impression de vulnérabilité de l'homme. L'astre mort n'en paraît que plus formidable.

Avec les Dupont, on quitte le surplomb et on revient à une vision « à hauteur d'homme » : le cadre qui inclut les deux personnages n'embrasse guère plus que ce que peut embrasser leur vision immédiate. Les angles de prise de vue varient peu (toujours à hauteur d'homme globalement), et les personnages sont cadrés dans leur ensemble, ou bien juste au niveau de la tête.

Chez Méliès en revanche, on a un cadre et une échelle uniques : tout est filmé à hauteur d'homme et cadré de la même manière, selon un même point de vue : celui du spectateur qui regarderait une scène de théâtre par exemple.

II / LES MODERNES (JULES VERNE, MÉLIÈS, HERGÉ)

Questions :

B/ Paysages lunaires

1/ *Qu'est-ce qui s'offre aux regards des astronautes dans chacun des documents ?*

— *Chez Jules Verne : observe le champ lexical dominant dans la première partie de l'extrait. L'astre est-il habité ? Cite le texte. Quels sont les « trois règnes » auxquels le texte fait allusion ? Au final, sur quoi l'accent est-il mis dans cette description ? Relève deux caractéristiques principales.*

Dans la vision de Verne, on observe le champ lexical de la couleur : « *colorations assez variées* » ; « *couleur verte (...) vivement accentuée* » ; « *couleur bleuâtre* » ; « *reflets d'une tôle d'acier* » ; « *colorations diverses* » ; « *teintes rougeâtres* » ; « *longues lignes blanches* ».

L'astre ne paraît pas habité : « *nulle part le mouvement, nulle part une apparence de végétation.* » Jules Verne fait allusion aux trois règnes présents sur notre planète : le règne animal, végétal, et minéral, et conclut que « un seul était représenté sur le sol lunaire : le règne minéral ».

On a donc un paysage caractérisé à la fois par ses vives couleurs, et son aspect absolument désertique : aucune trace de vie sur la lune dans la version de Jules Verne.

— *Chez Méliès : en t'aidant du document 10 et de tes souvenirs, commente les couleurs, les paysages offerts à la vision des astronautes lors de la phase d'exploration. Quelle remarque peux-tu faire sur la gestuelle des personnages, en rapport avec le paysage ? Sur quoi l'accent est-il mis cette fois-ci ? Ces paysages te paraissent-ils exotiques ? Justifie.*

Dans la vision Méliès, tout au contraire, les trois règnes sont représentés, et la vie grouille : à l'apparition des sautillants autochtones s'ajoute l'agitation des humains constamment inclus dans le cadre, qui manifestent leur étonnement et leur émerveillement à grand renfort de gestes (muet oblige).

Par ailleurs les règnes végétal et minéral sont abondamment présents. Dans le deuxième tableau, la luxuriance du paysage est marquée dans la saturation du décor peint, des couleurs (végétation amazonienne, rivière, couleurs verte, rouge, bleu, rose, champignons géants, qui grandissent à vue d'œil, comme le souligne le geste éloquent de l'explorateur).

C'est le côté pittoresque qui ressort ici, et la vision peut avoir quelque chose d'exotique au regard de spectateurs européens du début du 20^{ème} siècle, habitués aux moeurs et aux paysages du vieux continent. Cependant elle ne diffère pas beaucoup de la

représentation que pouvaient se faire les contemporains de Méliès de contrées plus exotiques, abritant des peuples primitifs. S'il y a donc bien un exotisme au regard d'un spectateur français, en revanche la vision reste très « géocentrée » : au final, rien de bien spécifiquement lunaire dans cette fantaisie extra-terrestre...

— *Chez Hergé : Sur quoi l'accent est-il mis ? Comment ? (observe les paroles de Tintin et commente les couleurs).*

Dans l'album d'Hergé, c'est sur un paysage impressionnant et dévitalisé qu'est mis l'accent : « *un paysage de cauchemar, un paysage de de mort, effrayant de désolation* » commente Tintin du seuil de la fusée, avant de poursuivre : « *pas un arbre, pas une fleur, pas un brin d'herbe, par un oiseau, pas un bruit, pas un nuage* ». A l'image, de façon concomitante, l'astre lunaire nous est présenté dans de froides couleurs, avec des angles de vue, un choix d'échelle et de plans destinés à faire ressortir la petitesse et la vulnérabilité de l'homme perdu au milieu de ce paysage formidable, comme on l'a vu.

Conclusion : Quels documents offrent la même vision du paysage lunaire ?

Quelle caractéristique principale du paysage de Verne retrouve-t-on cependant chez Méliès ?

La vision de Méliès va au rebours de celles de Verne et Hergé, qui présentent tous deux un astre mort, essentiellement minéral. Elle emprunte cependant à la vision de Verne les couleurs. Au final, c'est à un autre texte de Verne qu'elle emprunte le plus, notamment la luxuriance de sa végétation essentiellement composée de champignons géants : on pense au paysage découvert par les héros de *Voyage au centre de la terre*...

II / LES MODERNES (JULES VERNE, MÉLIÈS, HERGÉ)

Questions : C/ La question des Sélénites

1/ Quelle question relative à la vie sur la lune se posent à chaque fois les personnages dans chacun des documents ? Quelle réponse y apportent-ils ?

C'est la question des éventuels habitants de la lune (les sélénites) qui est posée à chaque fois. Chez Hergé, on conclut à l'absence de vie intelligente sur la lune (cf. réplique des Dupont : « ... Mais il n'y a personne chez la lune mon pauvre ami ! »).

Chez Verne, la question reste en suspens (« *[Barbicane] était donc dans des conditions extrêmement favorables pour résoudre cette grande question de l'habitabilité de la Lune. Cependant, cette solution lui échappait encore.* » Le personnage finira par conclure qu'on ne peut de cette distance apporter de réponse à cette question : « *Donc s'il y a des Sélénites, ils peuvent voir notre projectile, mais nous ne pouvons les voir.* »)

Chez ces deux auteurs, cependant, le centre d'intérêt reste la lune. Méliès fait un tout autre choix : en faisant surgir presque immédiatement des autochtones, il déplace le centre d'intérêt, nous fait basculer du descriptif au narratif et va désormais se recentrer sur l'histoire des rapports entre les humains et les sélénites, la lune et ses paysages ne servant plus que de cadre à l'aventure de leurs rapports. On remarque d'ailleurs que ces sélénites au physique emprunté aux gravures du livre de H.G. Wells, présentent toutes les caractéristiques du bon sauvage aux rites primitifs, que le colon civilisé surpasse en ruse, peut écraser, escamoter, ou kidnapper pour l'exhiber comme un trophée de chasse à son retour.

Dans la façon dont les explorateurs font d'ailleurs disparaître les locaux -en les écrasant au milieu d'un nuage de fumée, -on ne peut s'empêcher de penser aux autres mises en scène de Méliès, roi des escamotages et des réapparitions...

2/ Relève chez Méliès tout ce qui tient du féérique et du spectacle. Méliès se préoccupe-t-il vraiment de réalisme et de science ? Justifie.

Méliès se préoccupe peu de science et beaucoup de spectacle : on retrouve à chaque instant son goût pour la féerie et le merveilleux. D'ailleurs les robes des savants dans le premier tableau, qui les assimilent davantage à des astrologues d'opérette qu'à des scientifiques (même de l'époque de Méliès !), donnent tout de suite le ton.

Dans son scénario, Méliès s'attache surtout aux moments propices à « faire tableau » : par exemple la cérémonie du départ et de la mise à feu, soigneusement chorégraphiée, avec nombreux figurants. ou bien encore la cérémonie d'introduction auprès du roi des Sélénites, présenté dans toute sa pompe, là encore avec ses suivants, son trône d'apparat, des femmes-astres autour de lui, ceci avant que nos héros ne viennent semer le désordre dans ce tableau soigneusement composé en faisant disparaître purement et simplement le roi des Sélénites dans un nuage de fumée (encore le goût de Méliès pour les tours de passe-passe).

A cette cérémonie correspond celle du retour des héros, présentés en grande pompe encore une fois, mais à leur propre souverain cette fois-ci : là encore la scène donne lieu à un tableau savamment ordonné lorsque nos héros reçoivent un par un leur ordre du mérite, avant qu'à nouveau le désordre ne soit semé dans ce cérémonial figé, avec le joyeux tohu-bohu de la scène finale où tout le monde s'agite et danse, y compris le sélénite capturé.

Le goût du spectacle et de la féerie est encore visible dans tous ces escamotages colorés, dans la figuration de jeunes filles avenantes ; dans l'humanisation de tous les astres (faciès de la lune, homme saturne perché dans sa planète, filles-étoiles, ou femme juchée dans sa lune perchoir, qui veillent sur le sommeil des astronautes).

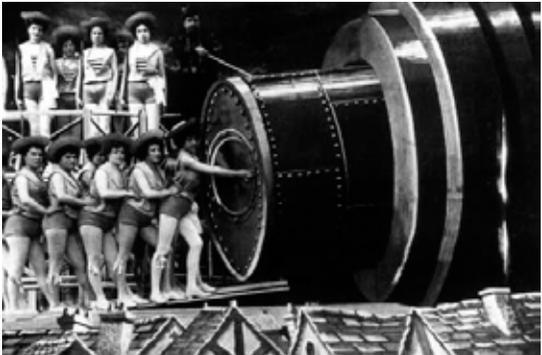
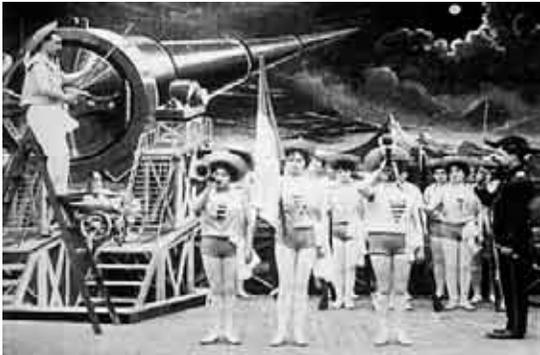
Conclusion : Quels sont les visée et genre respectifs des 3 oeuvres présentées?

Toutes oeuvres de divertissement qu'elles soient, les oeuvres de Verne et Hergé, l'une dans un genre science-fiction, l'autre dans un genre enquête policière- récit d'aventures, ont des prétentions scientifiques dans la mesure où elles sont documentées. L'aspect scientifique n'est pas le souci de Méliès, qui présente de la lune une vision poétique et fantaisiste, complètement géocentrée (le paysage présente toutes les apparences d'un paysage terrestre) et anthropomorphe (les Sélénites).

Avec ses tableaux joyeux et ses péripéties spectaculaires, son oeuvre s'inscrit dans la droite lignée de ce qui a fait le succès de son cinéma : les féeries populaires à grand spectacle.

I / DÉCOUPAGE ET DESCRIPTIF DE LA SÉQUENCE

Combien la séquence comporte-t-elle de plans ? Remplissez le tableau suivant :

| | | | |
|-----------------------------------|---|--|---|
| PLANS COMPOSANT LA SÉQUENCE |  |  |  |
| DESCRIPTION : ESPACES | | | |
| DESCRIPTION : PERSONNAGES | | | |
| DESCRIPTION : ACTION | | | |

III / PLAN N° 2 : ANALYSE DU DISPOSITIF



Analyse du plan n° 1

Comment Méliès s'y prend-t-il pour relier, dans la même scène, le proche et le lointain, c'est à dire la terre et la lune ?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

V / ENCHAÎNEMENT DES TROIS PLANS

L'analyse de chaque plan a permis de montrer de quelle manière Méliès procède pour préparer et filmer chaque plan. *Le Voyage dans la lune* dure treize minutes, ce qui en fait le plus long film à l'époque. Méliès aborde donc avec ce projet la question de la narration, sans le secours de la parole... ou presque !

Car Méliès avait écrit un commentaire destiné à être lu par un bonimenteur en même temps que les spectateurs assistaient à la projection du film.

Méliès opte pour un récit linéaire, dans lequel les événements sont restitués dans l'ordre chronologique. Même muet, même en l'absence de commentaires, le spectateur comprend l'histoire.

L'analyse détaillée du passage d'un plan à l'autre permet de mettre en évidence la grande sensibilité du cinéaste aux possibilités offertes par l'image.

Quels éléments visuels permettent de faire le lien entre le plan 1 et plan 2 ?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Quels éléments visuels permettent de faire le lien entre le plan 2 et plan 3 ?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

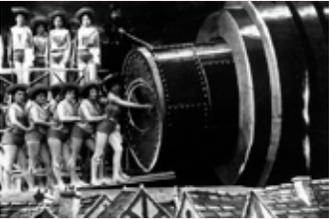
.....

.....

.....

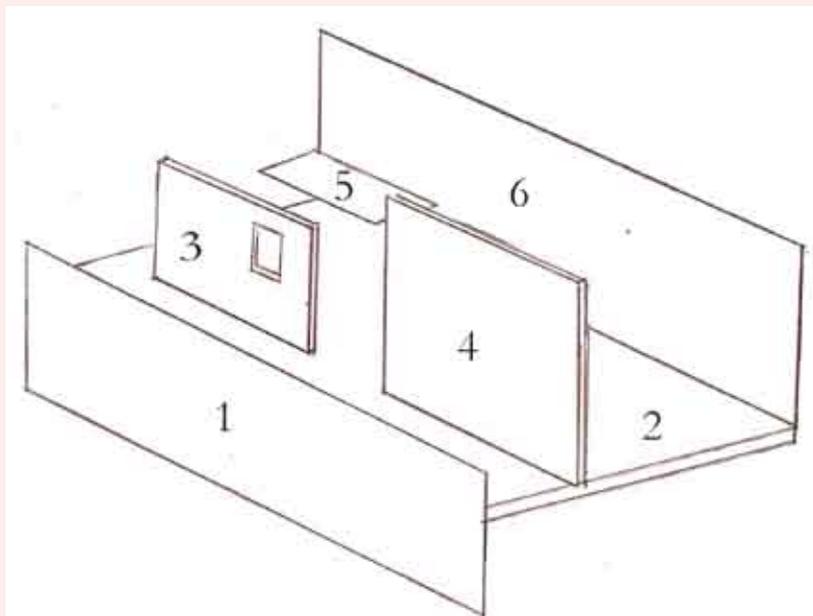
I / DÉCOUPAGE ET DESCRIPTIF DE LA SÉQUENCE

Comment la séquence comporte-t-elle de plans ? Remplissez le tableau suivant

| | | | |
|-----------------------------------|---|--|---|
| PLANS COMPOSANT LA SÉQUENCE |  |  |  |
| DESCRIPTION : ESPACES | <p>L'espace de l'image est divisé en trois parties :</p> <ul style="list-style-type: none"> - en bas : les toits de maisons d'allure plutôt rurale - au milieu : une sorte de plancher sur la droite de laquelle apparaît la culasse d'un gigantesque canon (le reste du canon se situant hors-champ) - en haut : une estrade sur fond de ciel noir | <p>L'espace de l'image est divisé en deux parties :</p> <ul style="list-style-type: none"> - devant : une plate-forme sur laquelle est installée le canon peint en trompe-l'œil, pointé vers la lune en haut à droite - à l'arrière-plan : un paysage montagneux semé de maisons villageoises, dominé par un château d'apparence médiévale | <p>L'espace de l'image est divisé en deux parties :</p> <ul style="list-style-type: none"> - aux quatre coins de l'image : des nuages encadrent la scène - au milieu, sur fond noir : la lune qui grossit |
| DESCRIPTION : PERSONNAGES | <ul style="list-style-type: none"> - personnages féminins hors d'échelle par rapport aux toits des maisons, sorte de <i>pom-pom girls</i> en tenue de bain qui célèbrent le départ des savants - les savants (combien ?) qui entrent dans la fusée apparaissant sur le côté gauche de l'image, après avoir salué une foule hors-champ, probablement groupée au pied des maisons. - un polytechnicien qui donne à la cérémonie un caractère officiel. | <ul style="list-style-type: none"> - les baigneuses en formation militaire qui jouent un air de fanfare en tenant le drapeau - un polytechnicien en bicorne apporte sa caution scientifique et militaire au projet - un personnage juché sur l'escabeau, curieux mélange d'artilleur et de pirate allume la mèche du canon | <ul style="list-style-type: none"> - la lune, qui apparaît d'abord comme un dessin avant de se doter d'un visage humain |
| DESCRIPTION : ACTION | <ul style="list-style-type: none"> - les baigneuses entretiennent une atmosphère festive - les savants se présentent et saluent la foule que l'on imagine en liesse - les savants montent dans la fusée - la fusée est poussée à l'intérieur du canon | <ul style="list-style-type: none"> - organisation d'un cérémonie de départ - mise à feu du canon | <ul style="list-style-type: none"> - la lune occupe de plus en plus de place dans l'image afin de donner le sentiment au spectateur qu'il s'en approche - la fusée se plante brusquement dans l'œil droit de la lune qui se met à saigner en exprimant sa souffrance. |

II / PLAN N° 1 : ANALYSE DU DISPOSITIF

1/ En vous aidant du photogramme, esquissez le plan du dispositif mis au point par Méliès. Faites figurer la place de la caméra dans votre dessin.



- 1 : toile peinte représentant les toits des maisons
- 2 : plateau sur lequel sont posés les éléments peints en trompe-l'œil et sur lequel évoluent les acteurs
- 3 : panneau de bois peint et découpé représentant la fusée. La trappe permet de donner l'impression que le personnage monte dans la fusée (il peut se glisser derrière et se cacher).
- 4 : panneau de bois peint et découpé représentant la culasse du canon, avec une fente dans laquelle le panneau 3 sera glissé pour donner l'impression qu'il rentre à l'intérieur du tube.
- 5 : estrade sur laquelle les personnages sont juchés
- 6 : fond de scène peint

2/ Compte-tenu de la disposition des éléments, comment faut-il filmer la scène pour que le spectateur se laisse prendre par l'illusion ?

La vue est nécessairement frontale et fixe, ce qui exclut tout mouvement de caméra. Dans ce premier plan, Méliès a recours au décor de théâtre traditionnel (panneaux en trompe-l'œil et toiles peintes), au milieu duquel évoluent les acteurs.

Dans sa propriété de Montreuil-sous-Bois, Méliès a fait construire en 1897 le premier studio de cinéma en France, que de façon significative il appelle « *théâtre de prise de vue* ». Sous une serre exposée au sud-ouest, permettant ainsi de faire entrer la lumière naturelle (il n'existait pas alors d'éclairage artificiel suffisant), il avait reconstitué au mètre près le plateau de scène du théâtre Robert-Houdin acheté en 1888, dans lequel il travaillait précédemment. Cette anecdote montre bien qu'il transpose, pour la caméra, son expérience de la scène théâtrale.

Toutefois, il est à noter que l'échelle du décor est sans rapport avec le corps des personnages.

| | |
|---------------------------------|---|
| Canon / Toits des maisons | gigantisme du canon |
| Toits des maisons / Personnages | gigantisme des personnages |
| Canon / Personnages | relative cohérence (mais le canon semble tout de même bien petit) |

En ceci, Méliès se montre l'héritier d'un spectacle qui mise davantage sur le spectaculaire et le fantastique que sur le réalisme. Ce plan montre à quel point il est l'héritier d'un spectacle populaire misant sur la féerie, qui n'hésite pas à s'écarter de la réalité pour amplifier les effets.

III / PLAN N° 2 : ANALYSE DU DISPOSITIF



Analyse du plan n° 1

Comment Méliès s'y prend-t-il pour relier, dans la même scène, le proche et le lointain, c'est à dire la terre et la lune ?

Comment, en effet, faire ressentir au spectateur la distance presque incommensurable que les savants vont devoir parcourir ? Et dans l'espace confiné d'un plateau d'à peine 7 mètres de large sur 4 de profondeur ?

Trois éléments de réponse :

- 1) **la perspective** : la base du canon (dont la taille s'est encore réduite depuis le plan 1) est installée à gauche de la scène, le tube pointé vers la lune, en haut à droite. Le canon est représenté avec un fort effet de perspective. Le canon n'en paraît que plus long. La perspective est utilisée depuis la Renaissance pour donner l'impression que l'espace du tableau se creuse en profondeur. Méliès se sert ici de ce procédé pictural, déjà mis en œuvre au théâtre, notamment dans les toiles de fond de scène.
- 2) **le point de fuite** : si l'on poursuit les deux lignes de fuite correspondant aux bords du canon, nous constaterons qu'elles se coupent au niveau de la lune. Là encore, c'est un procédé pictural bien connu, qui permet de guider le regard du spectateur vers un point crucial de la scène (que l'on songe, par exemple aux lignes de fuite dans la *Flagellation* de Piero Della Francesca qui convergent vers le christ). Méliès s'en sert habilement, car ce procédé permet en même temps de séparer et de relier la base du canon, sur terre, et sa cible, la lune, et donc d'anticiper sur le plan suivant (voir plus loin l'enchaînement des plans).
- 3) **le balcon** : le canon semble être installé sur un balcon dominant un paysage distant. Les montagnes étagées conduisent jusqu'à l'horizon, d'où s'échappent des nuages remontant vers la lune. Là encore, la mise à distance créée par le balcon en surplomb se combine astucieusement à des mouvements de l'espace qui acheminent le regard vers la destination des voyageurs.

Au travers de ces deux premiers plans, il apparaît que le cinéma de Méliès consiste, pour une part, à enregistrer un spectacle qui renvoie au théâtre et aux artifices de mise en scène, se faisant l'héritier direct des féeries nées dans les premières années du XIX^{ème} siècle. La caméra occupe en quelque sorte la place d'un spectateur installé au premier rang de la salle. Chaque plan est construit comme une petite scène unitaire sur le plan de l'action et de l'espace.

IV / PLAN N° 3 : ANALYSE DU DISPOSITIF



De tous les plans cinématographiques imaginés par Méliès, celui-ci est certainement le plus célèbre. Il fait partie du patrimoine mondial des images.

En analysant le dispositif, nous allons pouvoir aborder la notion de trucage, inventée par Méliès, et spécifique à ce médium.

Comment Méliès procède-t-il pour que le spectateur ait l'impression d'aller à la rencontre de la lune ?

Cette image passée à la postérité tire sa force d'une prouesse technique mise au service d'une intention merveilleusement poétique.

Pour y parvenir, Méliès enchaîne pas moins de trois trucages, déjà expérimentés lors de la réalisation de films plus courts.

1) premier trucage par substitution : l'apparition du visage de la lune.

La lune apparaît d'abord comme un dessin, duquel la caméra s'approche. Lorsque la caméra est suffisamment près, Méliès substitue au dessin le célèbre visage féminin, en l'occurrence celui de Bleuette Bernon, une chanteuse de music-hall. Il arrête la caméra, remplace le dessin par le visage sur fond noir et remet la caméra en marche.

Toutefois, la substitution n'apparaît pas brutalement, grâce à deux effets parfaitement maîtrisés par Méliès :

- le raccord de la forme : la lune dotée d'un visage occupe exactement le même emplacement dans l'image (ce qui suppose la mise en place de repères au préalable dans le champ filmé), mais surtout, elle a la même taille que le dessin.

- Le fondu enchaîné : les deux éléments se superposent un court instant, semblant se fondre doucement.

Pour parvenir à cela, Méliès impressionne deux fois sa pellicule : lorsqu'il arrête de filmer le dessin, et avant de filmer la lune dotée d'un visage, il rembobine le film. Ainsi, les deux images se superposent. Pour donner encore plus de fluidité au mouvement, les derniers instants de la première prise sont filmés en fermant progressivement le diaphragme (de moins en moins de lumière entre alors dans l'objectif). Il procède de manière inverse lors de la reprise : en ouvrant progressivement le diaphragme. Ainsi,

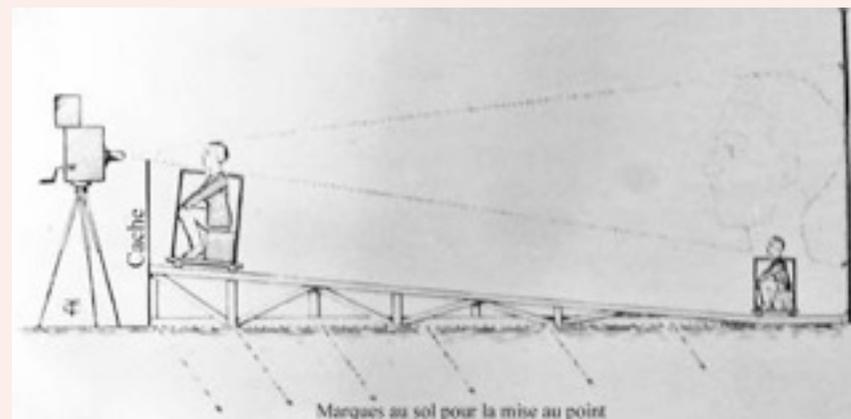
la première image s'estompe et la seconde se renforce doucement.

Étant donné que Méliès ne pouvait pas visualiser le résultat avant que la pellicule soit développée, il fallait donc que tous les éléments filmés soient parfaitement calés dans le cadre. L'expérience accumulée par la réalisation de films plus courts lui permet sans doute d'aborder une scène aussi complexe.

2) second trucage par superposition : le grossissement de la lune.

Ni le zoom ni les mouvements de caméra ne sont à l'époque réalisables. La caméra, pesant plusieurs kilos, devant rester fixe pour que l'image soit stable, la seule possibilité était de rapprocher l'objet filmé en le faisant glisser sur des rails. Méliès importe ici des principes bien connus de la magie sur scène, ce qu'on appelle des machineries (trappes, glissières, ...). Le schéma suivant en explique le principe. Le visage émergeant de la boîte peinte en noir était celui de la lune.

Pour obtenir cet effet, tout en conservant l'encadrement des nuages, Méliès a dû filmer d'abord le fond de l'image (le ciel noir et les nuages), puis filmer ensuite, sur la même pellicule, la lune sur fond noir, tout en avançant le visage vers la caméra. Cet effet visuel de surimpression avait déjà été utilisé pour *L'homme à tête de caoutchouc* (1902).



Extrait d'un rapport de fin d'études sur les effets spéciaux de Méliès, Antoine Duclaud-Lacoste, Haute École Libre de Bruxelles

IV / PLAN N° 3 : ANALYSE DU DISPOSITIF

Pourquoi Méliès utilise un fond noir ?

La pellicule qu'utilise Méliès, dont le documentaire présente des fragments lors de sa restauration, est constituée d'une bande d'acétate de cellulose, d'une couche de gélatine dans laquelle sont pris des sels d'argent photosensibles. Toute surface lumineuse impressionne la pellicule en la noircissant (ce qu'on appelle le négatif). Inversement, toute surface noire, ne renvoyant pas de lumière laisse la pellicule vierge.

Par conséquent, toutes les parties de l'image correspondant à des zones noires lors de la première prise sont susceptibles d'être impressionnées lors d'une prise ultérieure en surimpression. La seule condition est de maîtriser l'emplacement des objets filmés dans le cadre, ainsi que la durée de la prise (on rapporte que Méliès utilisait un métronome pour caler ses prises de vue).

Ainsi, dans ce cas précis :



Première prise
(vue fixe)



Deuxième prise (après rembobinage)
(visage se rapprochant de l'objectif)

Les deux se superposent sur le même morceau de pellicule pour aboutir à l'image finale.

3) troisième trucage par arrêt : l'allunissage

La fusée se plante brutalement dans l'œil de la lune. Le spectateur n'a pas le temps de la voir approcher. Méliès a arrêté sa caméra, en figeant le visage. Il a ensuite disposé la fusée dans le maquillage épais le recouvrant avant de remettre la caméra en marche pour filmer l'écoulement des larmes. La fusée apparaît ainsi brutalement, sous l'effet de la vitesse du point de vue du spectateur.

Cette possibilité de trucage est apparue fortuitement à Méliès, le récit en est d'ailleurs rapporté dans le documentaire de Serge Bromberg : « Ici, un blocage de l'appareil dont je me servais au début produisit un effet inattendu un jour que je photographiais prosaïquement la place de l'Opéra : une minute fut nécessaire pour débloquer la pellicule et remettre l'appareil en marche. Pendant cette minute, les passants, omnibus, voitures, avaient changé de place bien entendu. En projetant la bande ressoudée au point où s'était produite la rupture, je vis subitement un omnibus Madeleine/Bastille changé en corbillard, et des hommes changés en femmes... »

Le génie de Méliès est de voir une cohérence là où il n'y en a plus. Plutôt que de voir un autobus disparaître et un corbillard apparaître à sa place, lui voit une transformation. À ses yeux, c'est le même véhicule qui change de forme, comme par magie, et non deux véhicules différents. Cet accident prend un relief tout particulier aux yeux d'un homme qui a pratiqué la prestidigitation, qui a inventé des tours pour transformer des objets, escamoter des corps sur scène, qui n'a eu de cesse de chercher à émerveiller son public.

C'est donc le regard du prestidigitateur sur l'accident et le raccord brutal de l'image qui fait émerger le trucage porteur d'un sens fantastique ou poétique.

Dès lors, le cinéma sera pour Méliès l'exploration et l'exploitation des deux temporalités : celle de l'enregistrement (du côté du réalisateur, qui peut suspendre la prise de vue, revenir en arrière, stopper net une action, en reprendre une autre plus tard) et celle de la réception (du côté du spectateur, qui suit un déroulement linéaire auquel il confère cohérence et logique).

En ce sens, on peut dire de Méliès qu'il a – par rapport au public qui découvre en ces années 1900 l'image cinématographique – un temps d'avance dans le regard. Méliès en convient d'ailleurs parfaitement : « On pouvait présenter au public tout ce qu'il voulait : il n'y voyait que du feu car il n'avait aucune notion de la possibilité d'un trucage ».

Conclusion

Le cinéma de Méliès n'est donc pas seulement la rencontre entre une tradition de spectacle vivant et un procédé technique d'enregistrement du mouvement. C'est aussi la rencontre entre ces deux temporalités. Un langage que l'on dira « cinématographique » est en train de naître de ces rencontres.

V / ENCHAÎNEMENT DES TROIS PLANS

L'analyse de chaque plan a permis de montrer de quelle manière Méliès procède pour préparer et filmer chaque plan. *Le Voyage dans la lune* dure treize minutes, ce qui en fait le plus long film à l'époque. Méliès aborde donc avec ce projet la question de la narration, sans le secours de la parole... ou presque !

Car Méliès avait écrit un commentaire destiné à être lu par un bonimenteur en même temps que les spectateurs assistaient à la projection du film.

Méliès opte pour un récit linéaire, dans lequel les événements sont restitués dans l'ordre chronologique. Même muet, même en l'absence de commentaires, le spectateur comprend l'histoire.

L'analyse détaillée du passage d'un plan à l'autre permet de mettre en évidence la grande sensibilité du cinéaste aux possibilités offertes par l'image.

Là encore, le ciel nocturne est le même. Le cadre nuageux donnant l'impression de le traverser. Le fait de représenter des nuages aux quatre coins de l'image est une manière d'indiquer qu'il n'y a plus d'horizon, donc plus de sol, donc suspension dans l'espace ...

Quels éléments visuels permettent de faire le lien entre le plan 1 et plan 2 ?

Le canon dont seule la culasse était visible est à présent représenté en entier, le dessin reprenant les reflets et les effets de matière.

Le village, aux toits reconnaissables passe du premier plan à l'arrière-plan, tout en maintenant le principe du balcon. Du coup, Méliès donne l'impression d'un renversement d'espace, comme lors d'un tir d'artillerie : une fois l'obus installé, tout le monde se glisse derrière le canon.

Le ciel nocturne est le même.

Les mêmes personnages sont repris.

Quels éléments visuels permettent de faire le lien entre le plan 2 et plan 3 ?

Le lien est ici plus difficile à créer car le plan 3 constitue celui du voyage, du sol terrestre, doté de repères – on vient de le voir au sol lunaire.

Nous avons vu comment, grâce aux trucages et aux effets spéciaux, Méliès donne le sentiment au spectateur d'aller à la rencontre de l'astre lointain.

Ce trajet est déjà indiqué à la fin du plan 2 : le canon est clairement pointé sur la lune, point de fuite de la perspective du canon.

Document 1 – Georges Méliès présenté par Serge Bromberg

Georges Méliès n'était pas destiné à faire du cinéma et pour cause, le cinéma n'existait pas.

Peu intéressé par l'industrie familiale spécialisée dans la fabrication de chaussures, Georges Méliès se tourne rapidement vers le monde du spectacle à travers la magie et découvre les balbutiements de l'image animée. Fasciné et obstiné, il va mettre au point tout ce qui lui est nécessaire pour pouvoir emboîter le pas à cette nouvelle technique qui voit le jour et nombre de ses inventions marqueront durablement l'histoire du cinéma: il conçoit le premier studio de cinéma totalement équipé, il scénarise pour la première fois des images animées, il réalise les premiers trucages (apparition, disparition, substitution, multiplication) et il est sans doute l'un des premiers à monter un film pour appuyer sa structure narrative.

Tout cela dans une époque d'agitation extrême puisque toute l'industrie du cinéma est en train de naître. Dans sa tradition d'homme de théâtre, il contrôle toute sa fabrication, de la mise en scène aux décors, des acteurs à la diffusion de ses films embrassant toutes les facettes d'une profession qui allait rapidement se structurer. Il est aussi le premier à créer une structure exclusivement dédiée au cinéma, qui diffuse ses films non seulement en France mais aussi à l'étranger ainsi qu'une marque, la Star Film. Il est d'emblée un réalisateur d'envergure internationale, à l'heure des premiers pas du cinéma. À la différence de ses pairs, il ne veut pas filmer la réalité mais conçoit un monde imaginaire ou de reconstitution historique. C'est Louis Lumière qui dira d'ailleurs de Georges Méliès qu'il fut l'inventeur du spectacle cinématographique.

Document 2 – Filmographie sélective de Georges Méliès

- 1896 : Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin
- 1896 : Le Manoir du diable
- 1897 : Faust et Marguerite
- 1897 : La danse du feu (le premier film en couleurs)
- 1899 : Cendrillon
- 1899 : L'Affaire Dreyfus
- 1900 : Jeanne d'Arc
- 1901 : L'Homme à la tête de caoutchouc
- 1902 : Le Voyage dans la Lune
- 1903 : Le Royaume des fées
- 1903 : Le Chaudron infernal
- 1903 : Le Cake-walk infernal
- 1903 : La Lanterne magique
- 1903 : Le Rêve du Maître de Ballet
- 1903 : Faust aux Enfers
- 1903 : Les Cartes vivantes
- 1904 : Le Thaumaturge chinois
- 1904 : Le Voyage à travers l'Impossible
- 1905 : Le Palais des Mille et Une Nuits
- 1905 : Le Raid Paris-Monte Carlo en 2 heures
- 1906 : Les 400 Farces du Diable
- 1907 : L'Éclipse du soleil en pleine lune
- 1907 : 20 000 lieues sous les mers
- 1908 : La Fée libellule
- 1912 : La Conquête du Pole
- 1913 : Le Voyage de la famille Bourrichon

Note : On estime qu'en dix-sept ans d'activité, Georges Méliès réalisa plus de 500 courts métrages de 1 à 30 minutes, en privilégiant trois genres : la féerie, la science-fiction et la reconstitution historique.

Source : Dossier de presse du film *Le Voyage extraordinaire*

Document 3 : Les Grandes dates de la vie de Georges Méliès (1861-1938)

8 décembre 1861, Georges Méliès naît à Paris.

1880 : Pendant ses études au Lycée Louis le Grand à Paris, il manifeste des dons certains pour le dessin et la peinture. Il obtient son baccalauréat puis intègre l'entreprise familiale.

1884 : Envoyé à Londres pour apprendre l'anglais, il devient prestidigitateur.

1885 : Il épouse Eugénie Génin, riche héritière dont il aura deux enfants.

1886 : Il se produit comme illusionniste au Musée Grévin et à la Galerie Vivienne.

1888 : Naissance de sa fille Georgette. Il achète le théâtre de magie Robert-Houdin.

1891 : Il fonde l'Académie de Prestidigitation.

1895 : Méliès assiste à la première représentation publique des frères Lumière, le 28 décembre au Grand Café.

1896 : Il fabrique son propre appareil de prise de vues, le Kinetograph. Il réalise ses premiers films.

1897 : Il fait construire l'Atelier A dans sa propriété de Montreuil-sous-Bois : c'est le premier studio de cinéma au monde avec tous les équipements nécessaires.

1899 : Il tourne, en « actualité reconstituée », un film politiquement engagé concernant l'affaire Dreyfus. Il y interprète le rôle d'un des avocats de Dreyfus.

1902 : Il tourne, au mois de mai, le *Voyage dans la lune*.

Le film sort le 1^{er} septembre en France, en octobre aux Etats-Unis et connaît un succès mondial. Largement piraté aux Etats-Unis, Georges Méliès y envoie son frère Gaston pour défendre ses intérêts et s'implanter sur le marché américain.

1904 : Georges Méliès fonde la Chambre syndicale de la prestidigitation.

1908 : Admis en 1907 dans le premier cartel constitué par Edison pour contrôler la production américaine qui devient une industrie, il est obligé d'augmenter sa production et fait construire à cet effet l'Atelier B (second studio).

1912 : Il tourne son dernier film *Le voyage de la famille Bourrichon*.

1913 : Au décès de sa femme, il ferme définitivement ses deux studios.

1923 : Ruiné, Georges Méliès quitte sa propriété de Montreuil vendue pour payer ses dettes. La même année, le Théâtre Robert-Houdin qu'il a toujours continué de diriger est démoli.

1925 : Georges Méliès se remarie avec Jehanne d'Alcy, une de ses anciennes artistes du théâtre Robert-Houdin puis du cinéma. Elle est maintenant gérante d'un magasin de jouets et de confiseries dans le hall de la gare Montparnasse.

1929 : Georges Méliès est mis à l'honneur au cours d'un gala organisé, en décembre, à la salle Pleyel à Paris.

1931 : Louis Lumière lui remet la croix de la Légion d'Honneur.

1932 : Georges Méliès, sa femme et sa petite-fille Madeleine sont accueillis au château d'Orly, propriété de la Mutuelle du Cinéma.

21 janvier 1938, Georges Méliès meurt à Paris.

Document 4 : Entretien avec Serge Bromberg et Eric Lange

Comment est venue l'idée du documentaire *Le Voyage extraordinaire* ?

Eric Lange : Au commencement il y eut la découverte, inespérée, d'une copie en couleurs du *Voyage dans la Lune* de Georges Méliès (1902), hélas dans un état catastrophique, et l'aventure de sa restauration. Nous avons eu envie de raconter cette aventure dans un documentaire, mais surtout de raconter le film Méliès lui-même, d'expliquer ce que *Le Voyage dans la Lune* a de plus que les autres. Le sujet du film s'est élargi au fur et à mesure : la carrière et la vie de Méliès, les débuts du cinématographe... L'histoire de la restauration n'occupe finalement qu'une petite partie du documentaire...

Serge Bromberg : C'est un travail de vulgarisation, au sens noble du terme : on aime rendre les choses palpables, sensibles, compréhensibles pour ceux qui n'y connaissent rien. Nous avons compris en travaillant à *Lobster* qu'une œuvre lointaine est d'autant plus appréciée que les gens ont les clés pour la comprendre. J'ajouterai que ce documentaire avait également pour but de soutenir la diffusion de la version restaurée du *Voyage dans la Lune* : le film de Méliès ne dure que quinze minutes, cela ne permet pas de l'exploiter seul.

Le film est particulièrement plaisant, dynamique...

S.B. : Il y avait un parti pris de départ, qui était de se démarquer d'une forme un peu paresseuse et classique du documentaire. Nous avons ainsi décidé ne pas interroger d'historien du cinéma, mais uniquement des créateurs : en faisant parler les Jeunet, Gondry, Hazanavicius, on montre que les films de Méliès continuent à influencer les cinéastes contemporains. L'autre parti pris était de ne pas montrer que des images de Méliès. Au-delà du *Voyage dans la Lune*, *Le Voyage extraordinaire* est un film sur les débuts du cinéma : nous avons eu envie de nous appuyer sur de nombreuses images, sur des films de toutes sortes, en puisant dans l'extraordinaire fonds *Lobster*.

Comment cela se passait concrètement ?

E.L. : Nous avons construit la narration, identifié les grands thèmes. Ensuite, à l'intérieur de chaque thème nous étions assez libres pour aller chercher telle ou telle image. Nous pouvions nous appuyer sur l'immense fonds des films *Lobster* et celui des *European Film Treasures*, sur tous ces films que nous avons retrouvés, indexés, restaurés... Les associations sont venues assez naturellement, de manière intuitive...

Pouvez-vous par exemple nous parler de ce très beau travelling d'ouverture, pris d'un tramway...

S.B. : Ça c'est un film que j'ai acheté pour quatre euros sur Ebay auprès d'un particulier, qui l'avait sûrement retrouvé dans une vieille malle ! Il y avait marqué « 1913 » sur la boîte mais on a pu dater le film de beaucoup plus tôt. C'est un « film de travelling », un genre à part entière, très prisé au début du siècle. Mais celui-là est l'un des plus beaux, par sa durée, sa fluidité, la présence de tous ces gens qui s'écartent et qui regardent la caméra avec curiosité. Nous savions dès le départ qu'il ouvrirait notre voyage dans le passé : il nous semblait que ce film racontait à la fois le temps d'avant et sa fragilité, puisque la pellicule se décompose et que la séquence s'arrête.

Comment résumer le génie de Méliès, son apport à l'histoire du cinéma ?

E.L. : Méliès a contribué au développement du cinématographe par son inventivité technique et son imaginaire extraordinairement fertile. Si on compare *Le Voyage dans la Lune* aux premières vues Lumière de 1895, on s'aperçoit de l'incroyable bond artistique effectué en quelques années ; si on compare les derniers films de Méliès aux premiers long-métrages de Pastrone ou Griffith, on voit un nouveau bond en avant. Pour nous, toute cette période est relativement indistincte mais durant ces dix à quinze années le cinéma évolue à une vitesse assez inimaginable. Et puis Méliès est un personnage passionnant, fils d'un fabricant de chaussures qui rachète un théâtre sur les boulevards et se lance dans la magie, puis qui s'enthousiasme pour l'invention des frères Lumière et devient un des premiers entrepreneurs du cinéma. A la fin de sa carrière, c'est le petit artisan qui se bat contre l'industrie naissante.

S.B. : Méliès est devenu une légende au même titre que Marilyn Monroe par exemple : si elle n'était pas morte si jeune, il n'y aurait sans doute pas eu de « mythe » Marilyn. Il y a en effet quelque chose d'assez romantique dans la biographie de Méliès : ce geste désespéré par lequel il brûle les bobines de ses films quand il doit revendre son studio de Montreuil, sa « reconversion » en modeste vendeur de jouets dans les sous-sols de la gare Montparnasse... C'est ce matériau romanesque qui a nourri le film-hommage de Martin Scorsese, *Hugo Cabret*.

Dans le documentaire vous insistez évidemment sur ses « films à truc », le lien avec la magie, *Le Voyage dans la Lune* comme « premier film de science-fiction » de l'histoire du cinéma. Mais Méliès a abordé différents genres.

S.B. : Il a absolument tout fait : des vues documentaires, des adaptations de prestige (Jeanne d'Arc), des actualités reconstituées, et même des films érotiques... On estime

Document 4 : Entretien avec Serge Bromberg et Eric Lange (suite)

que Méliès a tourné 500 films environ. Sur ces deux cent films on n'en a retrouvé qu'à peu près 200...

E.L. : Il y en a beaucoup que l'on n'a quasiment aucune chance de retrouver d'ailleurs : autant il est possible de reconnaître sa « patte » dans les films à truc, autant on a très peu de moyens (sinon en analysant la pellicule) d'identifier ses films dans d'autres genres. A l'époque les films ne comportent pas de générique... De nombreux films de Méliès dorment donc sans doute dans les archives sans que l'on puisse les lui attribuer. On peut se consoler toutefois en se disant que ce ne sont pas les plus intéressants !

On dit également que Méliès est l'inventeur du film publicitaire.

S.B. : On ne prête qu'aux riches ! Les films publicitaires c'est le type même des films « perdus »... et irretrovables. Mais ils subsistent par des photos dans les archives : on sait ainsi que Méliès a réalisé des « spots » pour les moutardes Bornibus.

Vous montrez très bien comment les films de Méliès se retrouvent en phase avec les goûts du public de son époque, ce qui explique l'énorme succès du *Voyage dans la Lune*...

E.L. : A la base Méliès est un homme de théâtre, de spectacle. Il transpose brillamment à l'écran ce qu'il aime sur la scène, et ce que le public de son temps aime. Nourri des romans de Jules Verne et de H.G. Wells, *Le Voyage dans la lune* est aussi et surtout très largement inspiré d'une opérette d'Offenbach donnée au théâtre du Châtelet, dont Méliès était un collaborateur régulier (et un spectateur assidu). Les films de Méliès ont l'attrait à la fois de la nouveauté (parce que ce sont des films), et d'une familiarité rassurante.

S.B. : L'ambiance du *Voyage dans la lune* est celle de la « féerie », un genre aujourd'hui tombé en désuétude. On voit que le film est très ludique, très joyeux, on est dans le registre bon enfant de l'émerveillement : la science-fiction deviendra par la suite un genre plus sombre...

Puis vous montrez comment le public va se lasser, et se tourner vers d'autres formes.

S.B. : A un moment de sa carrière Méliès est à la mode. Mais le principe de la mode c'est de changer. Paradoxalement, ce qui fait la force de Méliès est aussi sa limite : il aime tellement ce qu'il fait, et il le fait tellement bien, qu'il va refuser obstinément de voir qu'autour de lui les temps changent. Il ne voit pas et ne veut pas voir que le public est à la recherche de plus de naturel, et d'une narration plus dynamique.

« Le public veut être au cœur de l'action. » comme vous le dites dans le documentaire. Or Méliès ne pratique pas le montage, qui lui permettrait d'alterner les points de vue, de rentrer « dans l'action ».

S.B. : Il pratique le montage, au sens technique du terme, pour choisir les prises, coller les tableaux entre eux. Ses « trucs » par arrêt de la caméra, par superposition, nécessitent de nombreuses interventions sur la pellicule : par exemple quand il arrête la caméra il y a toujours quelques images en trop, il faut couper et recoller pour que l'effet marche. En revanche il est vrai qu'il n'utilise pas les possibilités narratives du montage, comme vont le faire ses successeurs : il n'utilise pas le champ-contrechamp, les variations de valeur ou d'axe. Il reste prisonnier de la forme théâtrale et du plan d'ensemble.

E.L. : Il y a quelques travellings-avant dans son œuvre, qui lui servent à zoomer sur un sujet fixe : par exemple dans *L'homme à la tête en caoutchouc* (la tête de l'homme qui grossit) ou dans *Le Voyage dans la Lune* (la tête de la Lune qui grossit pour traduire l'approche de la fusée). Mais on sait que ce n'était pas la caméra qui s'approchait du sujet, c'est le sujet qui s'approchait de la caméra. Méliès a eu l'idée des rails, pas celui de mettre la caméra dessus !

Il va rapidement se retrouver en faillite...

E.L. : Ce n'est pas seulement l'esthétique de Méliès qui se démode : ce sont aussi ses modes des productions. Il reste un artisan alors que le cinématographe s'industrialise, que des firmes comme Gaumont et Pathé commencent à produire à la chaîne, engageant des investissements colossaux. Ce n'est que très tardivement qu'il accepte de ne plus tout contrôler lui-même, de déléguer la réalisation de certains films. Mais ces contraintes économiques pèsent sur la qualité : les films s'étirent en longueur car il faut produire du métrage, comme dans l'extrait que l'on a placé dans le film avec cet acteur qui semble « meubler ».

Vous montrez également que le succès du *Voyage dans la Lune* a en partie été gâché par le piratage...

S.B. : Comme quoi Internet n'a rien inventé ! C'est tout le paradoxe du *Voyage dans la Lune* qui est un très vieux film, mais qui porte des thématiques très modernes : par son ambition, ses innovations techniques, son succès mondial, c'est un peu le *Avatar* de l'époque, comme le dit Costa-Gavras dans le documentaire. C'est aussi un film qui a été abondamment victime du piratage, une des problématiques majeures du cinéma aujourd'hui.

Document 4 : Entretien avec Serge Bromberg et Eric Lange (fin)

E.L. : La différence est qu'à l'époque Méliès n'a évidemment aucun moyen de connaître l'ampleur de la fraude, surtout de l'autre côté de l'Atlantique. C'est vraiment la préhistoire du système de l'exploitation cinématographique tel qu'on le connaît aujourd'hui : à l'époque les films n'étaient pas loués aux exploitants, mais définitivement vendus.

Vous rendez hommage dans le documentaire aux cinéphiles qui ont redécouvert Méliès et essayé de sauvegarder ses œuvres, au travail de la Cinémathèque Française dont vous êtes un peu les héritiers également.

S.B. : Nous rendons hommage à tous ceux qui ont œuvré pour la sauvegarde de l'histoire du cinéma en général, et à celle des films de Méliès en particulier : à commencer par sa petite fille Madeleine Malthête-Méliès, qu'il a élevée et qui œuvre fidèlement à sa mémoire. Il faut rendre également hommage aux fondations Gan et Technicolor, qui ont permis de mener à bien cette incroyable restauration, et sans lesquelles ce documentaire n'existerait pas.

Propos recueillis par Vital Philippot / Zéro de Conduite.net pour Cinélycée, novembre 2011, paru sur www.cinelycee.fr

FILMOGRAPHIE

L'œuvre de Georges Méliès est tombée dans le domaine public.

Un certain nombre de ses films, dont les plus connus, sont consultables sur les sites de partage de vidéo en ligne, par exemple www.youtube.com ou www.dailymotion.fr

- Coffret DVD Georges Méliès. Le Premier Magicien du Cinéma (1896-1913), Ed. Lobster Films

http://www.lobsterfilms.com/dvd_coffret_melies.htm

- Coffret DVD Méliès Édition Prestige, Ed. Arte Vidéo

<http://www.arteboutique.fr/detailProduct.action?product.id=246870>

- *Hugo Cabret* de Martin Scorsese, 2011

Le film-hommage de Martin Scorsese, d'après le roman graphique de Brian Selznick, *L'invention d'Hugo Cabret*.

SITOGRAPHIE

« Georges Méliès, le père des trucages cinématographiques » sur le site académique Le Quai des Images

<http://www.ac-nancy-metz.fr/cinemav/fx/fxm.htm>

Georges Méliès, le site officiel (site animé par les arrières petits-enfants du cinéaste)

<http://www.melies.eu/>

Zoom sur Un dessin de Georges Méliès pour *L'homme à la tête en caoutchouc*

<http://melies.dessin.bifi.fr/>

BIBLIOGRAPHIE

- MALTHÊTE Jacques ; MARIE Michel (dir.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle ?*; Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 13-22 août 1996

- MALTHÊTE Jacques ; MANNONI, Laurent (dir.) *Méliès, magie et cinéma*, Paris-Musées, 2002

- TOULET Emmanuelle, *Cinématographe, invention du siècle*, Gallimard, Collection Découvertes, 1998

- SIETY Emmanuel, *Le plan : au commencement du cinéma*, Coll. « Les petits cahiers », Cahiers du cinéma / CNDP, 2001

NB : Une bibliographie très complète (ouvrages et périodiques), réalisée par la Bibliothèque du Film, est proposée sur le site de la Cinémathèque

<http://melies.dessin.bifi.fr/>