

Le Paris de Georges Méliès

Quelques pistes

Thierry Lefebvre

DANS **SOCIÉTÉS & REPRÉSENTATIONS 2004/1 n° 17**, PAGES 363 À 370
ÉDITIONS **ÉDITIONS DE LA SORBONNE**

ISSN 1262-2966

DOI 10.3917/sr.017.0363

Date de mise en ligne : 01/12/2008

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-societes-et-representations-2004-1-page-363?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Éditions de la Sorbonne.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)



LE PARIS DE GEORGES MÉLIÈS

QUELQUES PISTES

par Thierry Lefebvre

GEORGES MÉLIÈS (1861-1938) EST PLUS CONNU POUR SES FÉERIES, pour ses films à trucs à l'imagination débridée (*Le Voyage dans la lune*, *Le Décapité récalcitrant*, *Le Palais des mille et une nuits*, etc.), que pour ses emprunts à une réalité objective. Ses représentations de Paris et de sa banlieue n'en sont pas moins intéressantes, même si leur étude peut paraître de prime abord paradoxale. La carrière cinématographique de l'illusionniste couvre en effet, pour l'essentiel, la période 1896-1909, c'est-à-dire la « haute époque » du cinéma des premiers temps, celle qui précède l'institutionnalisation de ce que d'aucuns nommeront plus tard le « septième art ». L'œuvre de Méliès constitue donc un échantillon de premier choix pour étudier les représentations véhiculées par ce cinéma « natif ».

Un intérêt précoce

Première constatation, Méliès cinéaste s'est, très tôt, intéressé à Paris. Cela n'est guère étonnant puisque, à l'époque, l'essentiel de son activité se partage entre le boulevard des Italiens, où se situe le théâtre Robert-Houdin (dont il est directeur), et Montreuil-sous-Bois, où il réside toute l'année et où il tournera la plupart de ses films¹.

En tout, le metteur en scène va réaliser entre 1896 et 1900 quelque trente-quatre

1. Pour un aperçu bibliographique sur Georges Méliès, lire Jacques Malthête, « La vie et l'œuvre de Georges Méliès, petit précis spatio-temporel », in Jacques Malthête, Laurent Mannoni (dir.), *Méliès, magie et cinéma*, Paris, Paris Musées, 2002, pp. 13-35.

films, d'une minute en moyenne, consacrés à Paris. Ce sont des films de « plein air », donc exclusivement tournés en extérieurs.

La première série va de la mi-1896 à la mi-1897. On y dénombre les courts-métrages suivants² :

- Place de l'Opéra 1^{er} aspect* (n° 10) ;
- Place du Théâtre Français* (n° 11) ;
- Bateaux-mouches sur la Seine* (n° 16) ;
- Place de l'Opéra* (n° 17) ;
- Boulevard des Italiens* (n° 18) ;
- Bois de Boulogne – Touring Club* (n° 20) ;
- Bois de Boulogne – Porte de Madrid* (n° 21) ;
- Place de la Concorde* (n° 54) ;
- La Gare Saint-Lazare* (n° 55) ;
- Place de la Bastille* (n° 58) ;
- Place Saint-Augustin* (n° 69) ;
- Le Cortège du Bœuf gras passant place de la Concorde* (n° 83-84) ;
- Le Cortège du Bœuf gras, boulevard des Italiens* (n° 85) ;
- Cortège de la mi-Carême* (n° 97-98) ;
- Carrefour de l'Opéra* (n° 139).

La deuxième série est réalisée vers le début 1900, à l'occasion de l'Exposition universelle :

- Panorama de la Seine* (n° 232) ;
- Panorama de la Seine* (n° 233) ;
- La Porte monumentale* (n° 245) ;
- Panorama pris du trottoir roulant : Champ de Mars* (n° 246) ;
- Panorama pris du trottoir roulant : Place des Invalides* (n° 247) ;
- Panorama pris du trottoir roulant : Rue des Nations* (n° 248) ;
- Les Visiteurs sur le trottoir roulant* (n° 249) ;
- Le Trottoir roulant* (n° 250) ;
- Vue panoramique prise de la Seine* (n° 251) ;
- Vue panoramique prise de la Seine* (n° 252) ;
- Vue panoramique prise de la Seine* (n° 253) ;
- L'Avenue des Champs-Élysées et le Petit Palais* (n° 254) ;
- Vue panoramique prise du train électrique* (n° 255) ;

2. Les numéros entre parenthèses correspondent aux numéros du catalogue Méliès. Voir Jacques Malthête, « Filmographie complète de Georges Méliès », in *Méliès, magie et cinéma*, op. cit., pp. 241-267.

- Panorama circulaire: Palais des Beaux-Arts* (n° 256) ;
Panorama circulaire: Les Invalides (n° 257) ;
Panorama circulaire: Champ de Mars (n° 258) ;
Panorama circulaire: Trocadéro (n° 259) ;
Panorama circulaire: Pont d'Iéna (n° 260) ;
Panorama semi-circulaire: haut du Trocadéro (n° 261).

Malheureusement pour notre propos, tous ces films sont considérés comme perdus, comme c'est malheureusement le cas d'une grande partie de la production cinématographique des premiers temps. Si l'on examine néanmoins de plus près cette liste, nous voyons se dessiner une vision relativement restreinte de la capitale: les Grands Boulevards, les Champs-Élysées, le Champ de Mars et la Tour Eiffel... Une vision que l'on pourrait considérer *a priori* destinée à l'exportation ou à un public provincial.

Cette préférence pour les hauts lieux de la capitale n'a rien de surprenant. Méliès est né à Paris en 1861. Il suit sa scolarité au lycée Louis-le-Grand, avant de racheter en 1888 le théâtre Robert-Houdin, une petite scène de spectacle située 8 boulevard des Italiens. La place de l'Opéra, toute proche, devient tout naturellement un des lieux de prédilection de ses premiers films. Rappelons que ces courts-métrages étaient avant tout destinés à être projetés dans le cadre des matinées du théâtre Robert-Houdin. Les débuts de Méliès sont donc marqués par ce que les journalistes appellent la « loi de proximité » : le réalisateur donne à voir ce qui est le plus proche de ses spectateurs, les rues voisines qu'ils ont côtoyées avant de prendre place dans la salle, dans un souci légitime de témoigner de « l'exactitude rigoureuse »³ du procédé cinématographique. Les films représentant les Champs-Élysées et la Tour Eiffel relèvent de la même ambition, surtout à l'approche de l'Exposition universelle.

L'œuvre fictionnelle de Méliès

Nous nous sommes intéressé plus particulièrement à l'œuvre de fiction de Méliès. Celle-ci a, en effet, la particularité de devenir quasi-exclusive à partir de 1897 (en-dehors de l'intermède documentaire de l'Exposition universelle).

Entre 1896 et 1909, le metteur en scène réalise quelque cinq cents films, dont un peu plus d'un tiers (environ 170) ont été retrouvés à ce jour. Ce pourcentage d'œuvres rescapées est relativement élevé au regard de ce qu'il est advenu du reste de la production cinématographique des premiers temps.

3. La formule apparaît dans *Le Magasin pittoresque*, mars 1896. Cité par Georges Sadoul, *Lumière et Méliès*, Paris, Lherminier, 1985, p. 103.

Nous nous sommes donc attaché à étudier la production « survivante » de Méliès, en nous efforçant de visionner les films en question quand cela était bien sûr possible. Nous nous sommes appuyé pour ce faire sur les deux « catalogues analytiques »⁴ publiés par l'Association des Amis de Georges Méliès en 1981 et 1996.

Nous avons ainsi repéré dix-sept films, sur les cent soixante-dix conservés, évoquant de manière plus ou moins précise, plus ou moins approfondie, Paris et sa banlieue.

Une première remarque s'impose : la plupart de ces films ont été tournés à Montreuil-sous-Bois, dans l'Est parisien où la famille Méliès disposait d'une propriété. Dès 1897, un studio de prises de vues s'apparentant à une verrière y est installé, et c'est dans ce studio, à l'aide de toiles peintes, que des éléments de Paris vont être reconstitués.

La deuxième remarque porte sur les goûts de Méliès, qui le portent à privilégier deux genres de films. Tout d'abord les féeries, où se déploient généralement des décors plus ou moins exotiques, plus ou moins fantaisistes ; ensuite, des tours de prestidigitation restitués ou facilités par la technique cinématographique. Ils sont censés se dérouler au sein même du théâtre Robert-Houdin et les décors confinent alors à l'abstraction.

Les films qui nous intéressent ici échappent en grande partie à cette classification – ni féerie, ni tours de magie –, et on peut donc les considérer, pour la plupart, comme atypiques. En voici la liste :

- *Panorama pris d'un train en marche* (1898) : la caméra, placée sur le toit d'un wagon de chemin de fer, filme le paysage qui défile devant elle. Le trajet emprunté est celui de la Petite Ceinture ;
- *Le Portrait mystérieux* (1899) : dans le cadre d'un tour de magie qui paraît se dérouler sur la scène du théâtre Robert-Houdin, la toile de fond représente ce qui semble être les quais de la Seine, le long desquels stationne une péniche ;
- *Un malheur n'arrive jamais seul* (1903) : il s'agit d'une pochade qui se déroule devant l'entrée du corps de garde d'une caserne. Plusieurs éléments nous laissent à penser qu'il s'agit de Paris : présence d'une colonne Morris et d'affiches publicitaires apposées sur le mur de la caserne ;
- *Le Roi du maquillage* (1904) : ce film à trucs est censé se dérouler lui aussi sur la scène du théâtre Robert-Houdin. Personnage principal du court-métrage, comme c'est souvent le cas, Méliès esquisse quelques portraits sur un grand tableau noir, et prend ensuite leur apparence grâce à un arrêt sur image. Ici, comme pour *Le Portrait mystérieux*, la toile de fond représente les quais de la Seine ;

4. *Essai de reconstitution du catalogue français de la Star-Film, suivi d'une analyse catalographique des films de Georges Méliès recensés en France*, Bois d'Arcy, Service des archives du film du CNC, 1981 ; et son supplément : *Analyse descriptive des films de Georges Méliès rassemblés entre 1981 et 1996 par la Cinémathèque Méliès*, Paris, Cinémathèque Méliès / Association des amis de Georges Méliès, 1996.

- *Voyage à travers l'impossible* (1904) : deux occurrences ont été relevées dans ce film. Tout d'abord, l'usine métallurgique du troisième tableau; ici, la toile peinte présente de nombreuses similitudes avec la Salle des machines de l'Exposition universelle de 1900, comme l'a démontré Jacques Malthête⁵. Ensuite, le scénario nous transporte au cinquième tableau dans une gare parisienne (ligne Paris-Righi) : il s'agit donc *a priori* de la Gare de Lyon. On aperçoit le guichet au premier plan, et le quai en arrière-plan;
- *Détresse et charité* (1905) : une fillette très pauvre tente de récolter de l'argent pour sauver sa mère gravement malade. Elle se rend à pied à Paris, sous la neige. Elle prend la route de Malakoff - ce qui situerait donc le taudis familial dans cette ville. Plusieurs scènes nous la montrent ensuite mendiant à la sortie d'une église ou d'une cathédrale (probablement Notre-Dame de Paris), puis endormie sur un pont enneigé de Paris (le pont du Châtelet, comme semble le préciser le scénario⁶). Un chiffonnier l'y découvre en l'éclairant de sa lanterne;
- *Le Raid Paris-Monte-Carlo en deux heures* (1905) : cette course automobile parodique débute place de l'Opéra. Auparavant, l'un des compétiteurs a embarqué ses bagages devant un garage situé à l'angle d'une rue parisienne bien caractéristique. Des affiches publicitaires sont apposées au mur;
- *Un feu d'artifice improvisé* (1905) : l'action de cette pochade se situe sur une petite place parisienne où l'on remarque une boutique d'artificier (La Fusée, artificier) et un réverbère;
- *Une chute de cinq étages* (1906) : un appareil photographique tombe de l'atelier d'un photographe, situé au cinquième étage d'un immeuble. Le plan suivant nous montre une rue parisienne. Sur le mur latéral d'un immeuble *en ressaut*, dont le pas-de-porte est occupé par une bijouterie, des affiches électorales sont apposées. On distingue également un réverbère et un banc;
- *La Cardeuse de matelas* (1906) : une cardeuse de matelas est installée contre le ressaut d'un immeuble. À gauche, un estaminet (enseigne: « Vinasse »); à droite, apparemment un autre débit de boissons. Le plan suivant fait office de contre-champ, mais ce dernier laisse à désirer: on note, en effet, que le ressaut du plan précédent a disparu;
- *Les Affiches en goguette* (1906) : le film donne à voir un mur recouvert par sept affiches publicitaires, successivement pour « Les Extraits de Bidoche Poirot », la « Poudre des Fées », « La Trouillotine », « Le Tripaulin », « Le Nouveau Dépôt »,

5. Jacques Malthête, « Georges Méliès, de la non-fiction à la fiction », in Thierry Lefebvre (dir.), *Images du réel. La non-fiction en France (1890-1930)*, [1895, n° 18], Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma / Le Giornate del cinema muto, 1995, pp. 71-83. Voir en particulier p. 76 et pp. 78-79.

6. « Paris, la nuit. À gauche, la silhouette du palais de Justice se détachant sur le ciel éclairé par les premières lueurs de l'aube. En perspective, les ponts de la Seine illuminés par les becs de gaz se reflétant dans l'eau. » Scénario cité par Jacques Malthête, *Méliès, images et illusions*, Paris, Exporégie, 1996, p. 230.

« Le Quinquina au Caca O » et les « Corsets Mignon ». Un cadre vide, initialement rempli de graffitis (« Mort aux flics »), accueille bientôt une huitième affiche : « Parisiana, l'amour à crédit ». Après cette présentation, les affiches s'animent et les personnages qui les composent deviennent des acteurs « en chair et en os » ;

- *Robert Macaire et Bertrand* (1906) : inspiré de *L'Auberge des Adrets*, ce film offre plusieurs scènes intéressant notre propos. L'un des tableaux représente une gare parisienne (semblable à celle du *Voyage à travers l'impossible*). Un survol aérien de Paris nous permet également de voir défiler quelques monuments célèbres : la Tour Eiffel, l'Arc de Triomphe, le Sacré-Cœur, la Concorde, le Louvre, etc. Plus loin, nous nous retrouvons devant une façade d'immeuble : Macaire et son compère sortent par une porte située entre un café-restaurant (« C. Labarbe, salon de thé, liqueurs, billard ») et un restaurant (« Grand Bouillon ») ;
- *La Colle universelle* (1907) : un camelot est installé à un coin de rue. On distingue une épicerie (« Lemelon »). Sur le mur, une affiche publicitaire pour les « Grands Magasins du Louvre » est apposée ;
- *Le Tunnel sous la Manche* (1907) : l'une des scènes est censée se dérouler à l'Élysée, avec pour personnage principal un sosie du président Armand Fallières ;
- *His First Job* (1908) : nous sommes à l'intérieur d'une épicerie parisienne typique (« Maison Rotin, épicerie, comestibles »). La porte vitrée s'ouvre sur la rue ;
- *Why that Actor Was Late* (1908) : l'action se déroule à la sortie d'un théâtre (il pourrait s'agir du Parisiana). On distingue une colonne Morris et un réverbère ;
- *The Woes of Roller Skaters* (1908) : une scène du film se situe à l'entrée d'un commissariat. Lui succèdent plusieurs séquences tournées à l'intérieur du bâtiment.

Remarques générales

On constate tout d'abord que Méliès ne retourne à un certain réalisme et ne commence à délaisser la féerie et ses décors excentriques que vers la fin 1903 ou le début 1904. Cela n'a rien d'étonnant. Vers cette époque débute, en effet, l'engouement pour la « course-poursuite », genre cinématographique primitif qui consiste à filmer des personnages qui en poursuivent d'autres. La « course-poursuite » va dynamiser le cinéma et le faire sortir des espaces étriqués, jusqu'alors délimités par les toiles peintes. À partir de 1904, la plupart des courses-poursuites sont tournées en plein air, soit dans des sortes de *no man's lands* qui s'apparentent à la « zone » (terrains vagues, fourrés, voies de chemin de fer, passages à niveau, rivières ou canaux), soit dans des rues citadines généralement dépourvues d'animation en dehors des quelques figurants convoqués.

Si l'influence est bien réelle, Méliès n'en reste pas moins attaché aux tournages en

studio, comme il le restera d'ailleurs jusqu'à la fin de sa carrière. Homme de théâtre avant tout, il privilégie l'artifice aux dépens d'un réalisme qui le rebute. Les rares scènes de son œuvre tournées en extérieurs, le sont dans la propriété familiale de Montreuil-sous-Bois. Les maisons en pierre, qui apparaissent de temps en temps dans ses films, sont en fait, la plupart du temps, la grande maison familiale vue sous des angles différents.

Donc, Méliès choisit délibérément de « reconstituer » Paris dans son studio, à l'aide de toiles peintes ou de décors en contre-plaqué. Cette démarche est d'autant plus intéressante qu'il se charge lui-même de la réalisation de ces décors, étant un peintre et un dessinateur particulièrement habiles. Il s'agit donc bien de sa vision de Paris, et il semble s'en dégager quelques constantes :

- les ressauts ;
- les commerces (épiceries et débits de boissons surtout) ;
- les gares ;
- les réverbères ;
- les affiches.

L'omniprésence des ressauts, des fonds de commerce et de la publicité par l'affiche dans les films de Méliès, semble les différencier d'autres séries comiques contemporaines ou un peu plus tardives (comme les séries des « Rigadin » et des « Max [Linder] »). Dans les « Rigadin » par exemple, les agencements d'immeubles semblent plus linéaires, la densité apparente des fonds de commerce est plus réduite, et la publicité par l'affiche pratiquement absente.

Nous voudrions insister plus particulièrement sur l'importance des ressauts et des affiches publicitaires dans les films de Méliès.

Le ressaut, que l'on définit comme une rupture d'alignement d'un mur, témoigne généralement d'un urbanisme anarchique et équivaut à l'avancée ou au renforcement d'un immeuble par rapport à ceux qui lui sont contigus. Lieu propice à l'affichage publicitaire, qu'il soit autorisé ou sauvage, il suggère des quartiers plutôt populaires, et contraste avec la rigueur géométrique des grandes artères haussmanniennes, pourtant privilégiées par Méliès dans ses vues documentaires de 1896-1900. Ces choix esthétiques vont de pair avec un certain populisme, dont fait preuve le réalisateur à partir de 1903-1904 et qui semble correspondre à une volonté délibérée d'exporter ses films et de les rendre parfaitement lisibles auprès d'un public étranger et en particulier américain. Notons cependant que le ressaut constitue aussi, pour les décorateurs des premiers temps, une technique préférentielle pour suggérer des effets de « tridimensionnalité ».

L'intérêt de Méliès pour la publicité ne s'est jamais démenti. Le jeune homme a vingt ans quand la loi du 29 juillet 1881 libéralise l'affichage. Il est donc contemporain de cet événement dont on a tendance à sous-estimer l'impact en termes de représentations (lui préférant l'aspect « liberté de la presse »). Désormais, l'affichage, qu'il soit commercial ou autre, est un droit. Alain Weill précise que « les murs des grandes villes sont pris d'assaut

et [que] les emplacements affichables se négocient à prix d'or : en 1884, la ville de Paris met [ainsi] en adjudication ses murs pignons [soit près de 15 000 m²] pour une redevance annuelle de 15 000 francs⁷ ».

Il existe deux sortes d'affichage : l'affichage en pose libre (sur les murs ou palissades) ; et l'affichage en conservation (sur des panneaux spécialement prévus pour ça, avec garantie d'entretien et de conservation). La plupart des affiches observées dans les films de Méliès relèvent de la première catégorie (la pose libre). Seules exceptions, les colonnes Morris [de William Morris, peintre, décorateur et publiciste anglais], - édicules très présents dans ses films, au contraire des vespasiennes, également contemporaines mais soigneusement occultées.

Il faut préciser ici que Méliès s'est très tôt intéressé à la publicité. Dans une conférence donnée en 1932, il évoque un souvenir marquant : « Depuis mon enfance, j'avais toujours vu, au-dessus du théâtre des Variétés, boulevard Montmartre, un grand écran de publicité lumineuse devant lequel je m'étais bien souvent arrêté. C'était simplement des tableaux de verre, accompagnés d'inscriptions que l'on projetait sur cet écran à l'aide de lanternes Molténi, simple perfectionnement de la vieille lanterne magique de nos pères⁸ ». Méliès, qui réalisera lui-même de nombreuses publicités cinématographiques (moutarde Bornibus, corsets Mystère, Dewar's Whisky, Bock Orbec, Picon, biberon Robert, etc.), est un adepte de cette technique de persuasion, comme le seront un peu plus tard Robert Desnos et Armand Salacrou. Il écrit également en 1932 :

Quant à la publicité, ce n'est pas d'aujourd'hui que date l'universelle reconnaissance de sa puissance formidable. J'avais à peine vingt ans quand je lus en Angleterre cette formule qui est toujours vraie : « La publicité est aux affaires ce que la vapeur est aux machines : la grande force propulsive ! » Donc, faites de la publicité. Ainsi soit-il!⁹

Dans *Les Affiches en goguette* (1906), Méliès se livre à une remarquable variation sur le thème de l'affiche publicitaire artistique, dont il a suivi visiblement avec passion les progrès et les points d'orgue. Sont ainsi parodiés mais aussi célébrés, entre autres, René Péan (affiche pour le Parisiana), Misti (« Le Quinquina du Valet »), Eugène Vavasour (« Ripolin », 1898) et probablement Leonetto Cappiello (« Le Corset Le Furet », 1900).

Devenue support publicitaire par excellence, la capitale est ainsi réduite à quelques traits marquants qui la rendent reconnaissable aux yeux des spectateurs du monde entier... ■

7. Alain Weill, *L'Affiche française*, Paris, PUF, 1982, p. 24.

8. Cité par Jacques Malthête, *ibid.*, p. 129.

9. *Ibid.*, p. 133.