



# Introduction

## L'art magique, ses sources et ses définitions

Dans notre société que l'on dit volontiers « désillusionnée », les programmes télévisuels présentant parfois exclusivement des numéros de magie font toujours recette. Les références à la magie font partie du langage courant ; et la « magie du cinéma » ou celles des effets spéciaux sont des expressions qui perdurent. Or dès les premiers films à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les références magiques sont très visibles et les magiciens eux-mêmes sont omniprésents, tant devant que derrière les caméras. Ils sont en particulier à l'origine de l'élaboration d'un genre spécifique, les *films à trucs*, dans lesquels ils semblent présenter leurs numéros. Dans ce genre spécifique, des trucages cinématographiques sont utilisés pour réaliser différents effets magiques : apparitions, disparitions, lévitations et autres transformations qui peuvent être combinées à l'infini. Ce genre est éphémère : il disparaît progressivement dans le courant du XX<sup>e</sup> siècle, mais pendant la première décennie de l'exploitation de ce qui s'appelle encore le cinématographe, le *film à trucs* constitue l'un des genres les plus importants, auquel le nom de Georges Méliès, artiste magicien et cinématographe, est intimement associé. Dans ses films, la magie de scène est mise à l'honneur. À première vue, le rapprochement de ces deux pratiques, que nous nous proposons d'explorer dans ce livre, tombe sous le sens, mais paradoxalement les techniques des trucages cinématographiques semblent ne rien emprunter à l'art de la scène. Comment peut-on simultanément affirmer une relation de continuité entre ces pratiques et reconnaître qu'elles diffèrent profondément ? Pourquoi Georges Méliès lui-même a-t-il perçu le cinématographe

comme un « truc extraordinaire<sup>1</sup> », tout en expliquant qu'il « n'emprunte guère à la prestidigitation<sup>2</sup> » ?

Ainsi, s'il est connu – au moins depuis 1821<sup>3</sup> – qu'en français IMAGE et MAGIE sont des anagrammes, MAGIC en anglais donne GIMAC, qui a donné en français le *gimmick*<sup>4</sup>. Entre référence trop évidente (MAGIE = IMAGE) ou simple jeu de mots (MAGIC = GIMAC), l'art magique est complexe à étudier. C'est la raison pour laquelle nous nous limiterons dans cet ouvrage à une zone de faible étendue sur une courte période : Paris entre 1895 et 1906. Cette limitation dans le temps et dans l'espace nous permettra d'étudier le sujet en *close-up* et d'esquisser une histoire rapprochée des circulations entre le cinématographe et l'art magique.

L'hypothèse de départ de cette recherche consiste à renverser la perspective qui voit un genre magique au sein des premières pratiques cinématographiques. Au contraire, le cinématographe est considéré ici comme l'un des éléments des spectacles magiques, utilisé comme outil, intermède, numéro de substitution, ou machine à illusion. Ce positionnement analytique permet de relier étroitement les deux domaines et de porter un regard nouveau aussi bien sur les pratiques cinématographiques que sur l'art magique. En effet, les magiciens cherchent à confondre la perception du spectateur en voilant les moyens qui président à la réalisation des effets. De même, ils chercheront l'indiscernabilité de ces moyens dans leur pratique cinématographique. Le cinématographe constitue pour eux un nouvel instrument pour créer une dissonance entre le perçu et le connu. L'utilisation des vues animées repose sur ce même principe, exploitant l'écart entre la perception du spectateur et sa connaissance/reconnaissance de l'illusion cinématographique. Plus qu'une attraction autonome, les premières bandes cinématographiques, intégrées aux spectacles magiques, entretiennent une confusion et concourent au discours à demi trompeur qui sous-tend le spectacle. Cette construction en trompe-l'œil est possible non seulement grâce aux trucs, liés à la manipulation physique des appareils ou des bandes cinématographiques, mais aussi par la présence même de ces appareils dans la salle. Loin d'être une attraction ajoutée par hasard, les vues animées servent un effet général qui dépasse le simple divertissement et entrent

• 1 – MÉLIÈS Georges, « Un truc extraordinaire », interview de Pierre Duflos, pour Radio-Luxembourg, 1937, reproduit dans SADOUL Georges, *Lumière et Méliès*, Paris, Lherminier, coll. « Le cinéma et ses hommes », 1985, p. 237.

• 2 – Déclaration de Georges Méliès à Michel Coissac, voir COISSAC Guillaume-Michel, *Histoire du Cinématographe, de ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Éditions du « Cinéopse »/Librairie Gauthier-Villars et C<sup>ie</sup>, 1925, p. 379.

• 3 – HÉCART Gabriel, *Anagramméana, poème en huit chants*, Valenciennes, s. e., 1821, p. 26.

• 4 – Ce terme, pris ici dans le sens familier d'astuce destinée à faire sensation, à attirer l'attention, a un sens spécifique dans le jargon des artistes magiciens. Nous l'étudierons dans notre deuxième partie.

dans une construction illusionniste en interaction avec la scène : les vues animées *insinuent* la pratique spectaculaire.

Cet ouvrage s'inscrit à la suite d'un certain nombre de recherches déjà publiées, même si peu d'entre elles se sont concentrées sur l'art magique. Essentiellement américaines<sup>5</sup>, plusieurs thèses ont balayé de larges périodes historiques en s'attardant sur les artistes les plus en vue de leur époque et en délaissant le contexte de production des spectacles. À l'image des différentes définitions du terme magie, sur lesquelles nous reviendrons, cette forme de spectacle a été étudiée de manière ponctuelle en relation avec d'autres disciplines, dans ses rapports à d'autres formes artistiques : architecture<sup>6</sup>, design<sup>7</sup>, littérature<sup>8</sup> ou poésie<sup>9</sup>; et en relation à différents genres du théâtre : lyrique<sup>10</sup>, fantastique<sup>11</sup>, surnaturel<sup>12</sup> et plus largement merveilleux<sup>13</sup>. Les questionnements qui se rapportent à l'art magique prennent souvent les effets magiques comme point de départ et n'entrent ni dans les processus de création des effets ni dans les choix – esthétiques et techniques – opérés par

- 
- 5 – MC COSKER Susan, *Representative Performances of Stage Magic 1650-1900*, thèse en Performance Studies, université de New York, 1982; SIEGEL Fred, *The Vaudeville Conjuring Act*, thèse en Performance Studies, université de New York, 1993; PECOR Charles J., *The Magician on the American Stage: 1752-1874*, thèse en Performance Studies, université de Georgie, 1976, p. 1.
  - 6 – PRINGLE Patricia, « The Space of Stage Magic: A Study of the Application of Optical, Mechanical, and Psychological Principles in Classic Stage Illusions and Their Possible Relation to 20th-/21st-Century Experiences of Interior Architectural Space », *Space and Culture*, vol. 5, n° 4, novembre 2002, p. 333-345.
  - 7 – TOGNAZZINI Bruce, « Principles, Techniques, and Ethics of Stage Magic and Their Application to Human Interface Design », *Human Factors in Computing Systems*, New York, ACM, 1993, p. 355-362.
  - 8 – GROTH Helen, « Reading Victorian Illusions. Dickens' Haunted Man and Dr Pepper's Ghost », *Victorian Studies*, vol. 50, n° 1, hiver 2007, p. 35-57; CLAXTON Michael Jay, *The Conjurer Unmasked: Literary and Theatrical Magicians*, thèse en English Literature, université de Californie du Nord Chapel Hill, 2013; CULPEPPER Joseph, *Reception and Adaptation: Magic tricks, Mysteries, Con Games*, thèse en Comparative Literature, université de Toronto, 2014.
  - 9 – KNOPP Sherron, « Poetry as Conjuring Act: The "Franklin's Tale" and "The Tempest" », *The Chaucer Review*, vol. 38, n° 4, 2004, p. 337-354.
  - 10 – KINTZLE Catherine, « Nature et musique dans l'opéra merveilleux : machines ou effets spéciaux? », *Regards sur la musique au temps de Louis XV*, Wavre, Mardaga, 2007, p. 141-158.
  - 11 – LELIÈVRE Renée, « Fantastique et surnaturel au théâtre à l'époque romantique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 32, n° 1, 1980, p. 193-204.
  - 12 – COLWIN Thomas Leonard, *Magic, Trick-Work, and Illusions in the Vampire Plays*, thèse en philosophie, Texas Tech University, 1987.
  - 13 – WINTER Marian Hannah, *Le Théâtre du merveilleux*, Paris, O. Perrin, 1962; CHRISTOUT Marie-Françoise, *Le Merveilleux et le Théâtre du silence*, Paris, Éd. MOUTON, 1965; SPIELMANN Guy, « Poétique(s) du merveilleux dans les arts du spectacle aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », *Merveilleux au grand siècle*, vol. 3, Tübingen, Narr Verlag North American Society for Seventeenth-Century French Literature, 2003.

les artistes pour les obtenir. L'art magique est aussi abordé dans son rapport à la science, qu'elle soit expérimentale<sup>14</sup>, psychique<sup>15</sup> ou occulte<sup>16</sup>.

En définitive, peu d'études ont été réalisées sur les magiciens, cette corporation organisée qui partage un ensemble de valeurs, de représentations et de comportements et les formes produites<sup>17</sup>. Les structures internes et les raisons du fonctionnement des effets magiques restent inexplorées, alors qu'elles permettent à notre avis de mieux comprendre de nombreux autres processus qui touchent des domaines pluridisciplinaires très larges : la technique du jeu d'acteur<sup>18</sup>, les processus de créativité<sup>19</sup>, la psychologie clinique<sup>20</sup>, la perception<sup>21</sup>, en particulier étudiés sous l'axe de la neuroscience<sup>22</sup>, de l'anthropologie<sup>23</sup> ou de la politique<sup>24</sup>. Sur la période qui nous intéresse, il convient cependant de souligner que la revue *Early Popular Visual Culture*<sup>25</sup> a dédié un numéro à la publication des actes de la troisième « Visuals Delights Conference », consacrée à l'art magique<sup>26</sup>, ainsi que

- 
- 14 – LACHAPPELLE Sofie, « From the Stage to the Laboratory: Magicians, Psychologists, and the Science of Illusion », *Journal of the History of the Behavioural Sciences*, vol. 44, n° 4, 2008, p. 319-334; *Conjuring Science, a History of Scientific Entertainment and Stage Magic in Modern France*, New York, Palgrave Macmillan, 2015.
  - 15 – HANSEN Georges P., « Magicians on the Paranormal: An Essay with a Review of Three Books », *Journal of the American Society for Psychical Research*, vol. 86, n° 2, avril 1992, p. 151-185.
  - 16 – BENSUADE-VINCENT Bernadette et BLONDEL Christine, *Des Savants face à l'occulte, 1870-1940*, Paris, La Découverte, 2002, p. 63-85.
  - 17 – À l'exception notoire du travail de JONES Graham M., *Trade of the Tricks: Inside the Magician's Craft*, Berkeley, University of California Press, 2011.
  - 18 – OLF Julian M., « The Actor and the Magician », *The Drama Review: TDR*, vol. 18, n° 1, mars 1974, p. 53-58.
  - 19 – BHOWNAGARY Jehangir, « Creativity of the Magician », *Leonardo* 5, n° 1, hiver 1972, p. 31-35.
  - 20 – DUMONT Nicolas, « Le travail de l'illusion pour des enfants à l'hôpital », *Imaginaire et inconscient*, n° 17, 2006, p. 147-160; THOMAS Cyril, *La psychologie de la prestidigitatation : approches historique, théorique et expérimentale*, thèse en psychologie, université de Franche-Comté, 2016.
  - 21 – LAMONT Peter et WISEMAN Richard, *Magic in Theory*, Hatford, University of Hertfordshire Press, 1999.
  - 22 – MACKNIK Stephen L., KING Mac, RANDI James, ROBBINS Apollo, TELLER, THOMPSON John et MARTINEZ-CONDE Susana, « Attention and awareness in stage magic: turning tricks into research », *Nature Reviews Neuroscience*, n° 9, novembre 2008, p. 871-879.
  - 23 – DURING Simon, *Modern Enchantments: The Cultural Power of Secular Magic*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 2002.
  - 24 – LAMONT Peter, *The Rise of the Indian Rope Trick*, Londres, Thunder's Mouth Press, 2004; DADSWELL Sarah, « Jugglers, Fakirs, and Jaduwallahs: Indian Magicians and the British Stage », *New Theatre Quarterly*, vol. 23, n° 1, 2007, p. 3-24; JONES Graham M., « Modern Magic and the War on Miracles in French Colonial Culture », *Comparative Studies in Society and History*, vol. 52, n° 1, 2010, p. 66-99.
  - 25 – TOULMIN Vanessa, *Early Popular Visual Culture, Magic and Illusion*, vol. 5, n° 2, p. 107.
  - 26 – Cette conférence « Visual Delights III – Magic, Illusion and Popular Culture before 1914 » s'est tenue à l'université de Sheffield du 15 au 17 juillet 2005.

l'existence de l'ouvrage *Performing Magic on the Western Stage: From the Eighteenth Century to the Present*, publié suite à la conférence *Theory and Art of Magic*<sup>27</sup>.

Concernant le cinéma, nous constatons souvent les mêmes approches. Au-delà des études purement esthétiques ne gardant de l'art magique qu'une image figée, iconique, l'art magique est souvent évoqué pour analyser les effets spéciaux<sup>28</sup>. Ce faisant, ces recherches se limitent à l'analyse des installations mécaniques : les « trucs ». La pratique des artistes magiciens est alors considérée comme un objet d'étude mauvais à double titre : d'une part, elle est rangée du côté de la technique cinématographique encore peu prisée dans le domaine de la recherche ; et d'autre part, elle constituerait l'ancêtre d'une pratique théâtrale – voire para théâtrale –, de surcroît populaire et spectaculaire, qui a longtemps été considérée comme une forme à dépasser<sup>29</sup>.

Les films récents *Affinity* (Tim Fywell, 2008), *The Prestige* (Christopher Nolan, 2006), *The Illusionist* (Neil Burger, 2006), *Death Defying Acts* (Gillian Armstrong, 2007), *Magic in the Moonlight* (Woody Allen, 2014), ou encore les deux opus de *Now You See Me* (Louis Leterrier, 2013 et 2016) ont relancé ponctuellement l'intérêt des chercheurs pour l'art magique<sup>30</sup>. D'autres se sont penchés sur des illusions précises comme l'effet de sortie d'écran<sup>31</sup> ou le rapport au corps féminin<sup>32</sup> dans la *Femme enlevée* et la *Femme coupée en deux*.

Le renversement de perspective proposé a quelques antécédents. Dans leur *Histoire comparée du cinéma*<sup>33</sup>, Jacques Deslandes et Jacques Richard ont en

• 27 – COPPA Francesca, HASS Lawrence et PECK James, *Performing Magic on the Western Stage: From the Eighteenth Century to the Present*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.

• 28 – NORTH Dan, *Performing Illusions*, Londres, Wallflower Press, 2008 ; HAMUS-VALLÉE Réjane, *La Fabrique du cinéma. Du trucage aux effets spéciaux*, thèse de doctorat de recherches cinématographiques et audiovisuelles, université Paris 3, 2002.

• 29 – KUYPER Éric de, « Le théâtre comme mauvais objet », *Cinémathèque*, n° 11, printemps 1997, p. 60-72.

• 30 – HEILMANN Ann, « Doing It With Mirrors: Neo-Victorian Metatextual Magic in *Affinity*, *The Prestige* and *The Illusionist* », *Journal of Neo-Victorian Studies*, vol. 2, n° 2, p. 18-42 ; SOLOMON Matthew, « Magicians and the Magic of Hollywood Cinema during the 1920s », *Performing Magic on the Western Stage: From the Eighteenth Century to the Present*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 61-85 ; RAMOS Iolanda, « Performing Illusion: Neo-Victorianism, Utopianism and Cultural (De)Constructions », *Performing Identities and Utopias of Belonging*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 110-127.

• 31 – L'effet de « Film to life » présente un artiste qui sort de l'écran cinématographique. WALTZ Gwendolyn S., *Projection and performance: Early multi-media in the American théâtre*, thèse en Drama Studies, Tufts University, 1991 ; « Filmed Scenery on the Live Stage », *Theatre Journal*, vol. 58, n° 4, 2006, p. 547-573.

• 32 – FISCHER Lucy, « The Lady Vanishes, Women, Magic, and the Movies », *Film before Griffith*, Californie, University of California Press, 1983, p. 339-354 ; BECKMAN Karen Redrobe, *Vanishing women*, Durham, Duke University Press, 2003.

• 33 – DESLANDES Jacques et RICHARD Jacques, *Histoire comparée du cinéma : du cinématographe au cinéma 1896-1906*, vol. 2, Tournai, Casterman, 1968, p. 395-488.

effet scruté les relations intertextuelles et intratextuelles dans les vues cinématographiques de Georges Méliès. Erik Barnouw<sup>34</sup> puis Matthew Solomon<sup>35</sup> ont chacun, à trente ans d'écart, publié un ouvrage sur ces relations en tissant un réseau d'échanges plus dense entre les magiciens et le cinéma. Avant eux, dans les années 1950, Étienne Souriau proposait d'étudier le cinéma par *esthétique comparée*. Définie en 1952<sup>36</sup>, cette démarche vise à rapprocher des œuvres traitant d'un même thème dans des domaines différents. En relevant les traits dominants des œuvres, le chercheur peut ainsi concevoir une continuité dans la compréhension et la figuration de la thématique. Puis, en analysant les écarts de traitement, le chercheur peut comprendre les contraintes et les libertés qui se présentent aux artistes utilisant les moyens d'expression de ces domaines esthétiques. Dans son article, Étienne Souriau donne une série d'exemples. Le sixième compare les films à ce que Marian Hannah Winter a nommé le « théâtre du merveilleux<sup>37</sup> », caractérisé par un sentiment d'émerveillement, d'inquiétude ou d'extraordinaire. Étienne Souriau conclut :

« L'éroussement de la sensibilité à l'extraordinaire, le peu d'intérêt que nous mettons maintenant à essayer de surprendre le truquage pour satisfaire notre incrédulité, change l'atmosphère du merveilleux filmique, par rapport à ses origines. Le spectateur du spectacle magique refuse de croire ses sens, au cinéma nous ne demandons qu'à nous abandonner, nulle crainte d'être dupe et nous blâmons le cinéaste de nous avoir laissé saisir le trucage. Bref au cinéma nous exigeons le naturel dans le merveilleux<sup>38</sup>. »

Comme l'a noté Matthew Solomon<sup>39</sup>, Souriau constate une « évolution » du regard du public : il est alors devenu crédule. En particulier, les effets magiques présentés sur scène et sur l'écran du cinématographe étaient au départ perçus comme relevant du merveilleux, comme autant de mystères à élucider. Selon Souriau, ces mêmes effets sont aujourd'hui – du moins vers 1950 – admis et n'émerveillent plus : ils s'apparentent dès lors aux *effets spéciaux* intégrés à une narration.

• 34 – BARNOW Erik, *The Magician and the Cinema*, New York, Oxford University Press, 1981, traduction française réalisée par nos soins en 2001, non éditée. Sauf mention contraire, toutes les citations du présent ouvrage ont été traduites des versions originales par nos soins.

• 35 – SOLOMON Matthew, *Disappearing Tricks: Silent Film, Houdini, and the New Magic of the Twentieth Century*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2010; publication largement complétée de sa thèse *Stage Magic and the Silent Cinema: Méliès, Houdini, Browning*, doctorat en Film and Television, University of California, 2001.

• 36 – SOURIAU Étienne, « Filmologie et esthétique comparée », *Revue internationale de filmologie*, n° 10, 1952, p. 113-142.

• 37 – WINTER Maria Hannah, *Le Théâtre du merveilleux*, op. cit.

• 38 – SOURIAU Étienne, op. cit., p. 141.

• 39 – *Ibid.*, p. 4-5.

« Le cinéma rend possibles cette présence concrète de l'extraordinaire et ce réalisme onirique qui n'étaient qu'imparfaitement obtenus par les spectacles qui l'ont précédé<sup>40</sup>. »

En analysant les différences entre les effets cinématographiques et théâtraux, Souriau établit une hiérarchie dans les illusions. Le cinéma proposerait des illusions supérieures à celles de l'art magique. Il entrerait dans une perspective téléologique et concevrait une évolution linéaire des illusions.

En 1981, l'ouvrage, *The Magician and the Cinema* est consacré à l'implication des artistes magiciens dans le domaine cinématographique. S'appuyant sur la collection du magicien John Mulholland, l'une des plus importantes de son temps, Erik Barnouw s'intéresse à la période 1895-1920. Replaçant les films au sein des spectacles, il affirme :

« Beaucoup ont du mal à penser le cinéma dans un contexte magique. Mais les premiers spectateurs, eux, n'eurent pas de doute. [...] Ils savaient qu'ils étaient en train de voir des choses qui "ne pouvaient pas exister" [...]. Les spectateurs d'autrefois savaient qu'ils étaient en présence d'illusions<sup>41</sup>. »

Le suivant, nous essayerons de comprendre comment les spectateurs se sont engagés dans la compréhension des trucs, puis des films à trucs et des effets spéciaux qui demandent la complicité du spectateur. Cela ne veut pas dire que les magiciens étaient les seuls concernés par la sensibilisation du spectateur à l'esthétique magique, mais qu'ils ont fourni un des socles sur lesquels s'est construit le public cinématographique.

La démarche d'Erik Barnouw s'appuie essentiellement sur des citations de mémoires d'artistes et d'autobiographies. Il cherche, pour sa part, les continuités entre les formes. Il conclut :

« En quelques années, le développement rapide du cinéma s'est révélé être dévastateur pour les magiciens : le film à trucs ne nécessitait pas la présence d'un magicien – mais seulement celle d'un technicien avec une table de montage. La magie de scène devint alors automatiquement moins impressionnante<sup>42</sup>. »

Dès sa sortie, ce livre fut critiqué pour ses positionnements partiels<sup>43</sup>. Le cinéma se serait substitué entièrement à l'art magique, le succès du premier provoquant le déclin du second. Erik Barnouw donne l'idée d'une compétition et d'un transfert unilatéral irréversible, allant dans le sens de McLuhan<sup>44</sup> : le contenu du

• 40 – *Ibid.*, p. 141.

• 41 – BARNOUW Erik, *The Magician and the Cinema*, op. cit., p. 5.

• 42 – *Ibid.*, p. 6.

• 43 – DESOWITZ Bill, « Review », *Film Quarterly*, vol. 35, n° 4, 1<sup>er</sup> juillet 1982, p. 48.

• 44 – MCLUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias*, Paris, Le Seuil, 1968, p. 21.

nouveau médium est l'ancien médium. Cependant, Erik Barnouw restreint son champ d'études et n'appréhende pas les formes magiques émergentes.

Plus récemment, *Disappearing Tricks*, l'ouvrage de Matthew Solomon a croisé en de multiples points nos recherches. L'auteur emprunte le concept « d'inter-médialité » proposé par André Gaudreault, considérant que le cinématographe contient d'autres formes de médias, en particulier celles du spectacle magique. Matthew Solomon met en œuvre une méthode comparative de médias et étudie comment les formes cinématographiques et leurs contenus sont reliés à la pratique des artistes magiciens. Pour lui, l'apport du théâtre au cinéma a été formateur et décisif et les distinctions qui ont été entretenues s'avèrent poreuses.

Reprenant ce positionnement théorique, l'objectif de ce présent ouvrage est plus spécifiquement de relier l'*écriture magique* aux pratiques cinématographiques, dans un contexte où diverses formes de spectacles se croisent : théâtre, music-hall, pantomime... mais sans pour autant réduire les unes aux autres ou se rejeter radicalement. Ce principe requiert une étude précise et approfondie de chacune de ces formes. C'est la raison pour laquelle, tout en gardant comme ligne d'horizon la culture optique et sonore de la période, nous avons privilégié l'art magique et le cinématographe. Cette restriction ne traduit que partiellement la complexité des interactions entre le cinéma et les arts de la scène, mais concernant l'art magique nous voulons faire œuvre scientifique.

Un certain nombre de questions se sont posées d'emblée : comment s'intéresser à l'art magique ?

Si des descriptions de trucages existent, une étude des techniques et de leur histoire nous semble *a priori* rare ou inexistante. Peu de théoriciens abordent frontalement la question. Pourquoi une telle lacune ? Que peut-elle signifier ? Pourquoi la magie, si présente à l'origine du cinéma, si régulièrement invoquée dans son histoire et son développement technique, n'est-elle pas davantage abordée dans la matérialité même de sa forme ? Les effets magiques, puisqu'ils fonctionnent, prouvent la vérité des principes de base. Donc, puisque « ça marche », il ne semble pas nécessaire de les analyser. En cela, ce livre s'oppose à l'évidence des relations entre magie et cinéma, souvent postulée comme point de départ. Par exemple selon Paul Hammond :

« Il est parfaitement naturel qu'une illusion d'optique supérieure comme le cinéma se trouve initialement dans les mains des magiciens, qui souvent sont des mécaniciens experts, bien renseignés sur les trucages optiques<sup>45</sup>. »

• 45 – HAMMOND Paul, *Marvellous Méliès*, Londres, Gordon Frazer, 1974, p. 94.

Nous questionnerons ce « naturel », en mettant en avant les filiations, mais aussi les écarts entre les illusions. Cette évidence n'est pas liée à un déterminisme technique, écueil historique récurrent. Nous cherchons ainsi, dans la comparaison des formes esthétiques, comment cette machine a été comprise par les artistes magiciens et de là, comment ils ont construit leurs vues animées. Nous réfutons par conséquent à la fois l'immanence des trucages et l'éclair soudain de l'artiste de génie. Cette posture permet d'explorer la culture précinématographique, le trait de famille de l'art magique et du cinématographe. Réévaluer ces spectacles à travers les traces qu'ils ont laissées permet de mieux saisir leur importance et de marquer d'autres points de contact, d'autres influences entre les pratiques.

« Ma carrière cinématographique est tellement intimement liée à celle du Théâtre R. H. [Robert-Houdin], qu'on ne peut guère les séparer<sup>46</sup>. »

Pour reprendre le terme souvent oublié de cette citation de Georges Méliès, il s'agit d'aborder les relations dans leur *intimité*, dans la profondeur de leur inextricable interdépendance : quelle est l'influence des effets, leur résonance et la complexité de leurs réalisations ? Pour atteindre ce but, nous nous sommes demandé quels sont les éléments qui relèvent de l'art magique (fig. 1 et 2).

Plutôt que de répondre par un inventaire à la Prévert, constatons que l'art magique n'est pas un domaine stable et « naturel ». Il est à la fois art du réalisme et de l'illusion, de la sincérité et du faux-semblant, de la transparence évidente et du mystère le plus épais. Ses frontières avec d'autres pratiques sont poreuses. Le définir comme une « exploitation rationnelle des découvertes de la science [...] et leur instrumentalisation<sup>47</sup> » permet certes d'opposer cette pratique à celle des interventions surnaturelles, mais néglige le savoir-faire manuel. Annoncer que « toute prestidigitatation repose sur le détournement d'attention du public ou que le prestidigitateur guide le regard du public là où il n'y a rien pour accomplir ailleurs ses tours<sup>48</sup> » est un aphorisme réducteur puisqu'il ignore l'apport des illusions perceptives.

L'approche diachronique des définitions de cet art permet de mieux cerner les conceptions contemporaines de cette forme et son identité multiple. Les définitions, données par les magiciens dans un premier temps, sont ensuite reprises par

• 46 – Lettre de Méliès à Robelly, datée du 4 mai 1937, reproduite dans ROBELLY, « Georges Méliès », *L'Escamoteur*, vol. 2, n° 8, février 1948, p. 122. Les pseudonymes sont explicités dans l'index général.

• 47 – Cette définition, donnée par Yves Chevaldonné, serait à interroger au regard de la pratique virtuose de Félicien Trewey. CHEVALDONNÉ Yves, « "L'Homme en morceaux, raccommodé" : de Félicien Trewey au Professor Trewey », 1895 – *Revue d'histoire du cinéma*, n° 36, Paris, AFRHC, 2002, p. 5-33.

• 48 – HAMUS-VALLÉE Réjane, *La Fabrique du cinéma*, op. cit., p. 40.

\* Je pourrais même dire Triple Carrière, car j'en fais 36 ans à présent, pour  
 20 ans de Cinéma... et 12 ans de Théâtre. (C'est cela, simultanément, Bie  
 enton, dans quoi j'avance 90 ans  
 une même!)

Orly, le 4 Mai 1937.

Cher monsieur,

C'est en terminant, dans l'après-midi, mes travaux  
 en cours d'exécution, je m'occupe de votre affaire,  
 le soir après dîner Je vous constitue un dossier  
 imprimé, tiré du journal le plus officiel de la  
 Corporation, et qui vous donnera tout l'essentiel  
 de ma double carrière\*. Je l'accompagnerai d'une  
 Notice Biographique, bien entendu. J'ai déjà  
 dessinée la vignette caricature demandée, mais  
 dans des dimensions plus grandes que celles indi-  
 quées, (pour me faciliter l'exécution) Cela n'a  
 d'ailleurs aucune importance, puisqu'on peut  
 réduire l'image, à volonté, par la photographie  
 Et cela vous fera un souvenir pour vos  
 Collections.

Ma carrière Cinématographique est tellement  
 intimement liée à celle du Théâtre R.H qu'on  
 ne peut guère les séparer, car, c'est en somme,  
 mon habit de tous les jours, mon goût personnel  
 pour le fantastique qui ont déterminé ma  
 vocation de Magicien de l'Écran, comme on  
 m'appelle. Évidemment, j'ai fait nombrer de  
 Nues non tranquilles, mais, vu l'obligation que  
 j'étais, en faisant une partie de cinéma au théâtre,  
 de rester dans la note magique et d'amuser  
 le jeune auditoire des Matinées, il est certain

Fig. 1. – Première page de la lettre de Méliès adressée à Robelly, datée du 4 mai 1937, reproduite dans ROBELLY, « Georges Méliès », L'Escamoteur, vol. 2, n° 8, février 1948, p. 122, coll. P. Saint-Laurent.

Ma carrière Cinématographique est tellement  
 intimement liée à celle du Théâtre R.H qu'on  
 ne peut guère les séparer, car, c'est en somme,

Fig. 2. – Ibid., détail.

les critiques et le grand public. L'hypothèse induite par ces premières remarques est que l'objet même de ce livre – l'art magique – ne peut être donné comme préconstruit et prédéterminé. Cette prémisse conduit à n'envisager qu'une définition à visée heuristique : l'art magique est un spectacle paradoxal qui remet en question les limites de la représentation et joue en dissonance entre la perception d'une situation et les connaissances du spectateur. Ce principe de délimitation de l'art magique peut, certes, poser problème. Cependant, il induit dans notre étude une démarche qui sert à la découverte, en ce qu'elle nous permet d'identifier avec précision une opération d'écart entre le perçu et le connu. Nous suivons en cela la constatation d'Alfred Binet, directeur du laboratoire de psychophysologie de la Sorbonne, qui donne en 1894 sa définition dans un compte rendu de son étude sur « la prestidigitation » :

« La prestidigitation est un art qui s'est proposé un but singulier, celui de chercher et de développer toutes les influences qui peuvent nous induire en erreur et nous tromper sur ce que nous voyons<sup>49</sup>. »

Cette définition, prise dans un sens large, détermine l'artiste magicien comme un chercheur qui induit des perceptions erronées. Cette influence s'opère à l'ensemble des niveaux d'énonciation utilisés par les magiciens : annonces de presses, descriptions, programmes, noms des illusions présentées, etc. Tous ces documents sont autant de vecteurs actifs qui construisent la réception et l'image du magicien. Ainsi, si l'on considère le spectacle magique comme texte, il est nécessaire de prendre en compte sa relation avec le paratexte, c'est-à-dire les discours qui l'entourent : annonces, comptes rendus, critiques, etc. Les formes magiques sont à évaluer aussi au regard de leur co-texte, c'est-à-dire d'autres formes qui fournissent un horizon de lecture au spectateur, ainsi que l'intertexte, et les références à d'autres effets magiques. Or, pour apprivoiser ces données, il est nécessaire de les traiter avec circonspection : elles ne seront considérées comme des éléments pertinents de l'énonciation que pour créer en creux une image *possible* des spectacles magiques entre 1895 et 1906<sup>50</sup>.

Plutôt qu'adopter une définition déjà établie et arrêtée par l'un des artistes magiciens, nous interrogeons l'art magique à partir de l'étude des discours donnés par ses acteurs, ses spectateurs, mais aussi par les institutions. Nous distinguons

• 49 – BINET Alfred, « La psychologie de la prestidigitation », *Revue des deux mondes*, vol. 125, 64<sup>e</sup> année, 15 octobre 1894, p. 903 ; article repris sous forme abrégée dans BINET Alfred, « La psychologie de la prestidigitation », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, vol. 19, n° 37, 1894, p. 346-348, étude republiée dans la revue corporative, *L'illusionniste*, vol. 3-4, n° 36-43, décembre 1904-juillet 1905, p. 298-299, 5-7, 24-26, 39, 46-47, 54, 61-63.

• 50 – TABET Frédéric, « Les Archives de l'art magique ou, pour en finir avec le mythe de la source enchantée », *L'Archive-forme, création, histoire, mémoire*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 287-296.

aussi les premières occurrences de certains termes, de leurs reprises dans les comptes rendus de presse, et de leur passage dans le langage courant. L'utilisation de certains termes met en lumière des filiations, et par contraste simultanément, en occulte d'autres. Différencier une pratique peut masquer des liens ; inversement, la relier à d'autres donne la possibilité de dissimuler des discontinuités. Les termes utilisés définissent et informent autant qu'ils trompent ; ils dévoilent autant qu'ils voilent et induisent en erreur. La pratique du magicien est en continuelle mutation, évoluant par ses techniques et son énonciation.

Nous mettrons les glissements sémantiques en parallèle avec les changements des pratiques. Les termes devancent-ils les pratiques ? Sont-ils en opposition ? Leur corrélation ébauche une stratégie dans l'utilisation des titres – illusionniste, prestidigitateur, manipulateur. Ces détours permettent de comprendre l'enjeu des reformulations et d'esquisser ainsi les phases du processus de connaissance/reconnaissance engagé par le spectateur. Cependant, si le choix des mots employés pour définir les objets trahit le rapport entretenu avec ces objets, il convient de distinguer la démarche active des artistes qui construisent la réception de celle des critiques et analystes actuels qui la véhiculent. Ainsi, lorsque Pierre Jenn affirme :

« Les Professeurs de physique amusante successivement appelés à être les titulaires de la baguette magique sur la minuscule scène du 8 boulevard des Italiens présentaient habituellement un numéro de manipulation<sup>51</sup>. »

Il ne s'agit alors ni de « Professeurs de physique amusante » ni même de « numéros de manipulation » : les critiques et les artistes ont décrit ces représentations avec d'autres termes. Les observateurs, plus ou moins distants, supposent équivalents les types de spectacles. L'utilisation d'une terminologie approximative trahit chez le chercheur une considération malléable de cette forme de spectacle, adaptable à de multiples discours. Elizabeth Ezra<sup>52</sup> remarque dans son ouvrage dédié à Georges Méliès que les auteurs le rattachent traditionnellement à la fantaisie. Les titres des livres qui lui sont dédiés déclinent différents qualificatifs de l'art magique et du merveilleux : *L'Illusionniste de fin de siècle*<sup>53</sup>, *Méliès l'Enchanteur*<sup>54</sup>, *Méliès Mage*<sup>55</sup>,

• 51 – JENN Pierre, *Georges Méliès, cinéaste : Le Montage cinématographique chez Georges Méliès*, Paris, Albatros, 1984, p. 142.

• 52 – EZRA Elizabeth, *Georges Méliès*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 50.

• 53 – MARIE Michel et MALTHÈTE Jacques (dir.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle ? Actes du colloque de Cerisy la Salle, 13-22 août 1996*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997.

• 54 – MALTHÈTE-MÉLIÈS Madeleine, *Méliès l'Enchanteur*, Paris, Hachette, 1973.

• 55 – BESSY Maurice et LO DUCAS Joseph-Marie, *Georges Méliès, Mage et Mes mémoires : Par Méliès*, Paris, Prisma, 1945.

*Marvellous Méliès*<sup>56</sup>... Le principal intéressé s'en était plaint de son vivant et regrettait qu'on use, en parlant de son œuvre, d'un style amphigourique<sup>57</sup>.

Un double écueil doit être évité : trahir les spectacles par l'utilisation de termes approximatifs et tomber dans les discours attendus. Analyser les illusions de l'illusionniste ou la « prestesse » du presti-digitateur sans prendre en compte les moyens techniques utilisés fait entrer l'historien dans un discours prédéterminé et dans une construction trompeuse élaborée par l'emploi volontaire de termes sursignifiants.

Toutefois, juger les spectacles à partir de leurs explications techniques ne traduit en rien leur retentissement. Supposer qu'un spectateur peut discerner un effet possible scientifiquement d'un effet impossible<sup>58</sup> est aussi une construction *a posteriori*. Le regard porté sur la pratique des artistes magiciens doit s'affranchir ainsi d'une double distance : celle du temps qui caractérise l'étude de tout objet historique et celle de la pratique qui risque de piéger le regard critique dans une lecture « profane » d'un « Monsieur de l'Orchestre<sup>59</sup> », c'est-à-dire un spectateur non dupe qui croit savoir, mais qui véhicule cependant des discours attendus.

Comment concevoir ce qui a pu se jouer dans le microcosme des artistes magiciens au moment de l'arrivée du cinématographe sans tomber dans ces discours attendus ? La méthode, pour éviter cet écueil, est à construire en évitant l'histoire « Panthéon » et en s'intéressant par conséquent aux « oubliés ». L'œuvre de Georges Méliès constitue le centre de gravité de notre étude, car il est la personnalité incontournable de la scène parisienne entre 1896 et 1906, mais nous voulons avant tout de mettre en lumière l'apport d'autres artistes qui ont fait évoluer l'art magique, éventuellement par le cinématographe. Certes, Georges Méliès est l'un des artistes les plus étudiés<sup>60</sup> et les rapports de son œuvre de magicien avec sa pratique du cinématographe tombent sous le coup de l'évidence, car « tout compte fait, la cinématographie ne sera jamais pour lui qu'une autre manière de pratiquer l'illusionnisme<sup>61</sup> ».

• 56 – HAMMOND Paul, *Marvellous Méliès*, *op. cit.*

• 57 – Lettre du 16 janvier 1937, citée dans DESLANDES Jacques et RICHARD Jacques, *Histoire comparée du cinéma*, *op. cit.*, vol. 2, p. 426.

• 58 – SIGAUT François, « La formule de Mauss », *Techniques & Culture*, n° 40, avril 2000, édition en ligne [<http://tc.revues.org/1538>], consulté le 23 mars 2017.

• 59 – Nous reprenons ici l'expression célèbre de Georges Sadoul. SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma*, vol. 2 : *Les pionniers du cinéma (de Méliès à Patbé)*, 1897-1909, Denoël, 1947, p. 141.

• 60 – Une étude réalisée en 2001 montre qu'il fait partie des dix premiers auteurs étudiés dans des doctorats (4 thèses consacrées entièrement ou partiellement à son œuvre), mais loin derrière Godard et Renoir (plus de 20). POWRIE Phil, « Thirty years of doctoral theses on French cinéma », *Studies in French Cinema*, vol. 3, n° 3, 2003, p. 199-203.

• 61 – MALTHÊTE Jacques, « La vie et l'œuvre de Georges Méliès, petit précis spatiotemporel », *Méliès, Magie et Cinéma*, Paris, Paris-Musées, 2002, p. 23 ; « Quand Méliès n'en faisait qu'à sa tête », 1895 – *Revue d'histoire du cinéma*, n° 27, septembre 1999, p. 23.

Des travaux portant sur son théâtre, le théâtre Robert-Houdin, ont déjà été entrepris, y compris par Méliès lui-même<sup>62</sup>. Le Professeur Erix<sup>63</sup> et Christian Fechner<sup>64</sup> ont notamment permis de mieux appréhender l'importance de cette salle. Les recherches de Jacques Deslandes<sup>65</sup> sur l'œuvre magique de Méliès, minutieusement complétées par Jacques Causyn<sup>66</sup> puis Jacques Malthête<sup>67</sup>, ont permis de réaliser une liste de ses « grands trucs » et d'établir une « trucographie ». Ainsi, sur les trente-trois saynètes magiques présentées sous la direction Méliès, quatorze sont aujourd'hui précisément documentées<sup>68</sup>. Les expositions *Méliès, magie et cinéma* (26 avril-1<sup>er</sup> septembre 2002, Espace Electra, Paris), puis *Georges Méliès, magicien du cinéma* (16 avril-2 août 2008, Cinémathèque française, Paris) ont toutes deux mis en avant cette carrière de créateur magique. De même, 199 titres sur les 520 édités par Méliès de 1896 à 1913 sont aujourd'hui conservés, représentant 40 % de sa production cinématographique<sup>69</sup>. Son œuvre, tombée dans le domaine public, est récemment devenue accessible par de multiples éditions DVD. Ainsi, comme le remarquait Raphaël Bassan en 1996, « la vision de la somme de ses films permet de rentrer physiquement dans la matérialité même de son monde particulier. [...] On revoit d'un autre œil les projections isolées<sup>70</sup> ». Une vision chronologique des films de Méliès permet de se rendre compte à quel point « un truc en amène un autre<sup>71</sup> » et de percevoir les évolutions de ses vues animées et de ses effets magiques. Les « effets de rimes » entre les vues animées sont marquants, mais l'hyper accessibilité des films a tendance à faire oublier le contexte évanescant de leur élaboration. Les inspirations extracinématographiques restent un point aveugle. Certes, Méliès n'est pas explicable « par

- 
- 62 – MÉLIÈS Georges, *Documents pour compléter l'histoire du théâtre Robert-Houdin et pour faire suite aux mémoires de l'illustre Maître*, s. l. n. d. [1934], manuscrit, Cinémathèque française, MELIES47-B5.
  - 63 – P<sup>r</sup> ÉRIX, *Le Théâtre Robert-Houdin à la Belle Époque (1879-1914) 30<sup>e</sup> dîner du « Vieux Papier », vendredi 12 mars 1948*, Auxerre, Impr. moderne, 1948.
  - 64 – FECHNER Christian, *La Magie de Robert-Houdin : une vie d'artiste*, 4 vol., Boulogne, Éditions FCF, 2002-2005.
  - 65 – DESLANDES Jacques, « Vieux papiers d'un jeune cinéophile, Trucographie de Georges Méliès », *Bulletin de la société archéologique, historique et artistique : le vieux papier pour l'étude de la vie et des mœurs d'autrefois – fondée en 1900*, n° 198, janvier 1962, p. 168-180.
  - 66 – CAUSYN Jacques, « G. Méliès, Illusionniste et le théâtre Robert-Houdin », *Cinémathèque Méliès*, n° 3-29, 1983-1996.
  - 67 – MALTHÊTE Jacques, *Méliès, images et illusions*, Paris, Exporégie, 1996, p. 33-41.
  - 68 – MALTHÊTE Jacques et MANNONI Laurent, *L'Œuvre de Georges Méliès*, Paris, La Martinière, 2008, p. 69.
  - 69 – *Ibid.*, p. 334.
  - 70 – BASSAN Raphaël, « Impressions et réflexions sur l'œuvre de Méliès », 1895 – *Revue d'histoire du cinéma*, n° 20, juillet 1996, Paris, AFRHC, p. 129.
  - 71 – MÉLIÈS Georges, « Les vues cinématographiques », *Annuaire général et international de la photographie*, Paris, Plon, 1907, p. 385.

le simple goût de la magie armé d'une caméra<sup>72</sup> » et nous ne pouvons admettre telle quelle la supposition de Deslandes : « tout film de Méliès doit être considéré comme destiné à remplacer une expérience de prestidigitation<sup>73</sup> », elle reste à nuancer. Jacques Deslandes s'est refusé à expliquer les trucages de Méliès ; or ils mettent pourtant en évidence des liens entre ces pratiques : la technique magique est un outil d'analyse qui ouvre à une nouvelle lecture, qui trace une trajectoire différente dans son œuvre et y pose de nouveaux repères. Si son apport à la photographie et à la cinématographie est relativement bien connu aujourd'hui, sa contribution à l'art magique et ses techniques doivent être réévaluées. Malgré tout, une histoire de l'art magique et en particulier de ses relations avec le cinématographe ne peut se limiter à l'expérience et aux apports de Georges Méliès. Sa pratique magique et cinématographique doit être comparée à celle de ses confrères. Mais qui sélectionner au sein de la profession ? De nombreux artistes se sont penchés sur le cinématographe naissant. Erik Barnouw<sup>74</sup> étudie 13 magiciens, Stephen Herbert et Luke McKernan<sup>75</sup> en examinent 15, Matthew Solomon en cite plus d'une centaine... D'un autre côté, l'étude du dictionnaire des magiciens permet de dénombrer plus de 150 magiciens internationaux contemporains âgés d'au moins vingt ans lors des premières projections, liste qui ne recoupe pas celle des 69 magiciens inscrits dans l'annuaire des artistes de l'enseignement musical<sup>76</sup> ni celle des membres des associations syndicales professionnelles, qui ont tous vu naître la pratique cinématographique. Cependant, force est de constater l'écart de traitement entre ces artistes : certains magiciens ont fait l'objet d'études approfondies, comme Félicien Trewey<sup>77</sup> ou Claude Grivolos<sup>78</sup> en France, David Devant et John Nevil Maskelyne en Angleterre<sup>79</sup>, Houdini<sup>80</sup> aux États-Unis. D'autres sont souvent cités dans les histoires du cinéma sans pour autant faire l'objet d'une

• 72 – MASSON Alain, « Méliès et ses historiens », *Positif*, n° 502, décembre 2002, p. 63-65.

• 73 – DESLANDES Jacques, *Le Boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, Éditions du Cerf, impr. Tardy, 1963, p. 33.

• 74 – BARNOUW Erik, *The Magician and the Cinema*, *op. cit.*

• 75 – HERBERT Stephen et MCKERNAN Luke, *Who's Who of Victorian Cinema: A Worldwide Survey*, Londres, BFI Publishing, 1996.

• 76 – Nombre obtenu par un relevé systématique des artistes sur la période 1895-1906. S. n., *Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musical*, Paris, s. e., 1895-1906.

• 77 – CHEVALDONNÉ Yves, « "L'homme en morceaux, raccommoqué" : de Félicien Trewey au Professor Trewey », art. cité.

• 78 – Se reporter à DESLANDES Jacques et RICHARD Jacques, *Histoire comparée du cinéma*, *op. cit.*, vol. 2, p. 299-302 ; et CHEVALDONNÉ Yves, *Nouvelles Techniques et Culture régionale : Les Premiers Temps du cinéma dans le Vaucluse*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2005, p. 167-186.

• 79 – BARNES John et MALTBY Richard, *The Beginnings of the Cinema in England, 1894-1901*, vol. 1, Exeter, University of Exeter Press, 1998, p. 136-142 ; NORTH Dan, *Performing Illusion*, *op. cit.*, p. 28-52.

• 80 – SOLOMON Matthew, *Disappearing Tricks*, *op. cit.*

étude précise : on reconnaît leur « bagage magique », mais l'étude de leur œuvre magique reste sommaire, voire inexistante. Le présent ouvrage met en évidence trois d'entre eux : Buatier de Kolta, Leopoldo Fregoli et Gaston Velle. Chacun de ces artistes a été étudié sous l'angle d'une pratique de l'art magique (magie illusionniste, magie théâtrale et magie moderne) et d'une nouvelle esthétique (les numéros de *théâtre noir*, de *transformisme* et de *manipulation*). L'étude des trajectoires et de leurs réseaux permet de cerner des approches spécifiques du cinéma.

Dans le but de resituer le cinéma dans un contexte plus large, notre méthode consistera à analyser les pratiques singulières de ces artistes et à les replacer dans le cadre général de leur apport à l'histoire du spectacle. L'objectif sera de montrer dans quelle mesure le cinéma peut être considéré comme un élément « intime » du spectacle magique.

Au fur et à mesure de l'exploration du champ de recherche, force a été de constater qu'il n'existe pas une pratique, mais une multitude d'approches de l'art magique. Chaque artiste adopte certes, au premier regard, un mode déjà établi, mais les détails lui sont propres. Parallèlement aux grands thèmes et aux esthétiques transversales de l'art magique s'est imposée l'étude des carrières des artistes magiciens, puisque l'utilisation des images animées prolonge d'abord leur propre pratique. Ces confrontations d'œuvres lors de la première décennie de l'exploitation du cinéma ont été essentiellement centrées sur Paris entre 1895 et 1906, mais le cadre a été systématiquement élargi tant dans l'espace que dans le temps pour saisir les contextes d'émergence et la rémanence des formes et des discours. La popularité des spectacles se mesure, en effet, à la renommée parisienne, nationale et internationale des artistes.

De même, les mutations des spectacles, entre 1895 et 1906, sont replacées dans l'évolution globale de la carrière des artistes. Les échanges attestés, ou plus largement l'influence du contexte culturel, ont permis de dégager des tendances dans l'évolution de leurs pratiques, tant cinématographiques que scéniques. À cet effet, les détails biographiques constituent des pistes fertiles. Bien souvent considérés comme superflus, ou pire comme découlant d'une approche hagiographique, il faut pourtant les revaloriser. Jean-Louis Marignier<sup>81</sup> a montré de manière magistrale à quel point la correspondance intime de Nicéphore Niépce peut servir à retracer une histoire de l'invention de la photographie.

---

• 81 – MARIGNIER Jean-Louis, *Niépce, L'invention de la photographie*, Paris, Belin, 1999.

## Les sources de l'art magique

Souvent, les ouvrages historiques abordant l'art magique sont le reflet de démarches passionnées d'artistes qui relaient un certain nombre de « légendes », parfois issues d'anthologies de récits de personnes reconnues (Orson Welles<sup>82</sup>, Auguste Lumière<sup>83</sup>) révélant leur vision personnelle de l'art magique, mais ne répondant que très partiellement aux questionnements de la profession. Quant aux ouvrages écrits par les artistes (autobiographies, mémoires, ouvrages de vulgarisation), ce sont le plus souvent des histoires édifiantes, voire ouvertement publicitaires. Les magiciens, en particulier, manient des discours trompeurs... Par conséquent, afin d'éviter le « piège » hagiographique, il convient de mettre à distance tous ces ouvrages situés entre le pittoresque et la vulgarisation, et de revenir sur les diverses sources documentaires permettant d'analyser l'art magique dans la période que nous avons choisi.

Les spectacles sont ici considérés à partir de témoignages de leur époque : l'art magique est une forme de divertissement très populaire, suivie avec attention par les critiques des journaux contemporains. Son histoire peut se faire à partir de l'actualité, jour après jour, théâtre après théâtre. Il est cependant primordial d'aborder ces discours avec du recul : les articles publiés avant les spectacles font souvent office d'annonce et véhiculent les propos (et le discours attendu) de l'artiste, alors que ceux publiés par la suite témoignent parfois « à chaud » de la soirée. La lecture attentive de ces derniers donne souvent des éléments pratiques de présentation qui permettent de mieux évaluer les techniques. Une mise en perspective est ensuite nécessaire pour percevoir la persistance des effets magiques. L'étonnement passe-t-il de mode? L'artiste est-il controversé? Une fois parti, l'artiste est-il toujours cité? Est-il pris comme référence, caricaturé? Cette rémanence aide à juger plus objectivement la réception de l'artiste, la force des représentations et, par là, de réévaluer certains commentaires trop emportés ou optimistes.

Nous avons consulté d'autres documents pour confirmer ces informations. D'abord, ceux provenant d'institutions liées au spectacle (SACD, INPI, ART, BHVP, Archives municipales et départementales) où sont parfois consignés recettes, rémunérations, programmes, brevets. Mais comme l'a remarqué Claudette Joannis dans une étude consacrée aux collections des arts du spectacle<sup>84</sup>, l'art magique est considéré comme une forme « intermédiaire » pour laquelle les sources

• 82 – ELLIOTT BRUCE, WELLES ORSON et LANOÉ Pierre, *Précis de prestidigitation*, Paris, Payot, 1952.

• 83 – CEILLIER Rémi et LUMIÈRE Auguste, *Manuel pratique d'illusionnisme et de prestidigitation*, Paris, Payot, 1935.

• 84 – JOANNIS Claudette, *Les Collections des arts du spectacle*, Paris, ministère de la Culture et de la Communication, Paris, 1993.

publiques sont incomplètes, éclatées et dispersées entre les rubriques cirque, arts forains et music-hall.

Par ailleurs, les commentaires des artistes dans les périodiques corporatifs rendent compte de la réception des acteurs de la profession. Comment voient-ils ces spectacles? Partant de l'hypothèse que leurs discours critiques expriment les valeurs communes autour d'une « norme » du spectacle, ces textes, ces jugements, ces positions de principes, servent de jauge à la « nouveauté » évaluée par la presse généraliste.

Nous avons aussi interrogé des collectionneurs actuels, puisqu'ils restent toujours les premiers conservateurs de leur art<sup>85</sup>. Leurs collections se sont révélées très riches, leur éclectisme et leur hétérogénéité dépassant les clivages des genres. Manuscrits, affiches, matériels publicitaires, lettres, documents souvent inédits, éclairent et mettent en perspective l'ensemble des discours destinés à la presse et au public. Les artistes magiciens contemporains sont souvent des artisans et des travailleurs manuels. Ainsi puisque les enjeux économiques de leur profession sont plus restreints que ceux de grandes productions de spectacles institutionnalisés, ils ont une grande liberté de création, mais ils restent aussi fragiles et précaires. Leurs spectacles cherchent des formes « efficaces » et populaires. Finalement, des artistes, spécialistes des techniques étudiées, ont été d'une aide très précieuse pour cette recherche. Par leurs connaissances pratiques, ils ont pu authentifier des documents, expertiser des brevets et valider nos hypothèses.

Notre démarche de recherche repose sur une étude exhaustive des numéros du journal *Le Figaro*. Nous avons relevé systématiquement les programmations des spectacles parisiens. Lors de moments-clés (incendies, changements de programme, premières représentations), nous avons parfois élargi l'étude à d'autres périodiques, ouvrant le corpus à un spectre plus large d'articles. Pour saisir le contexte de travail des artistes, des biographies ont été établies à partir d'articles de presse venant d'autres régions françaises (École du cirque de Châlons-en-Champagne, Bibliothèque municipale de Lyon), ainsi que d'autres pays d'Europe (Italie, Suisse, Angleterre) et du monde (États-Unis : New York Public Library, Conjuring Arts

• 85 – LAMELOT Guy, *AFAP, 100 ans d'histoire 100 ans de Magie*, Paris, Association française des artistes prestidigitateurs, 2003, p. 254. Par exemple, le Cinématographe de la Cinémathèque française appartenant à Félicien Trewey et qui servit à la première projection Lumière en Grande-Bretagne le 20 février 1896 à Malborough-Hall et le 9 janvier 1896 à l'Empire Theater de Leicester Square a été acheté par Charles de Vere en 1929, avant de passer dans la collection de Will Day. Voir la lettre de Félicien Trewey à Charles de Vere, reproduite dans BARNES John, *The Beginnings of the Cinema in England*, op. cit., vol. 1, p. 105, ainsi que celle du magicien de Vere à Will Day, reproduite dans FIESCHI Caroline, « Les archives Will Day en marge de la collection », 1895 – *Revue d'histoire du cinéma, hors série: The Will Day Historical Collection of Cinematograph and Moving Picture Equipment*, Paris, AFRHC, 1997, p. 96.

Research Center). Notre troisième source de documentation provient du dépouillement inédit des périodiques corporatifs *L'Illusionniste*, le *Journal de la prestidigitiation*, *Passez Muscade*, *L'Escamoteur*, *Mahatma* et *Le Prestidigitateur* (les institutions ne possédant que des collections partielles, nous avons dû nous tourner vers des collections privées). Les effets magiques ont été comparés à d'autres procédés utilisés dans d'autres domaines (la jonglerie, l'excentricité musicale, les arts de la marionnette) et analysés selon les théories – naissantes et/ou actuelles – de l'art magique. L'étude des vues animées a été réalisée à partir des bandes cinématographiques ou sur table de montage numérique, à la Bibliothèque nationale de France, la Cinémathèque française, aux Archives françaises du film/CNC; une attention particulière a été portée sur les premières occurrences des « trucages » en se concentrant essentiellement sur les courtes vues animées de Méliès, considérées à nos yeux comme de premières esquisses de recherche, de véritables « vues-prototypes », ou études préparatoires.

Par souci de clarté, nous avons visé l'exhaustivité des citations et l'attestation systématique des occurrences, aspects qui s'accordent mal avec le discours critique et l'analyse. En définitive, ce livre propose une étude singulière et empirique de sources très peu explorées, parfois totalement inédites. Il a fallu avant tout les collecter, les dépouiller et les organiser malgré leur dispersion au sein d'archives publiques et privées, tant en France qu'à l'étranger. Cette enquête et cette recherche appliquée nous sont apparues être un préalable indispensable à toute étude scientifique.

De cette masse d'informations, il a fallu extraire, analyser puis relier les discours et les images, pour interroger ensuite les documents. Nous avons effectué une interprétation indirecte de cette somme à travers le questionnement aussi bien des informations évidentes (maîtres revendiqués, écoles de rattachement) que des informations absentes (comme l'apparition « spontanée » de certaines pratiques). Seule cette approche hybride et détournée semble pouvoir se rapprocher de la trame des événements contemporains et des enjeux qui pèsent alors sur les formes.

## Délimitations et définitions

Il est important d'apporter d'emblée une série de précisions. Tout d'abord, en ce qui concerne les délimitations. La première décennie de l'exploitation du cinématographe a été sujette à de multiples recherches depuis le célèbre symposium « Cinéma 1900-1906 » qui s'est tenu à Brighton en 1978. Notre période d'étude n'est cependant pas une reprise arbitraire ni un découpage temporel artificiel : 1906 est une date souvent prise comme celle d'un changement majeur, marquant

la fin d'une période allant du *cinématographe au cinéma*<sup>86</sup> et pour certains, les débuts de l'*industrie cinématographique*<sup>87</sup>. Différentes maisons de production se restructurent en 1905 : en décembre<sup>88</sup>, *L. Gaumont et compagnie* devient une société anonyme et des employés chez Pathé<sup>89</sup> quittent la France pour l'Italie (dont Gaston Velle). Georges Méliès décide cette même année de rédiger l'un de ses textes les plus importants : *Les Vues cinématographiques*, qui paraîtra en 1907<sup>90</sup>.

Cette limitation résulte surtout d'une série de mutations au sein de l'art magique. 1906 est, à plusieurs titres, une année charnière. C'est celle de la parution d'une première histoire de la magie écrite par un « non-magicien », Henry Ridgely Evans, définissant une ancienne et une nouvelle pratique : *The Old and the New Magic*<sup>91</sup>. Début 1906, un article relate la performance d'un clown à l'Alhambra de Paris : une vue animée projetée sur un écran présente un artiste magicien qui poursuit son numéro en arrivant « en chair et en os » devant les spectateurs<sup>92</sup>, l'acteur sortant de l'écran. Le cinématographe est alors utilisé comme un élément autonome, opposant le continuum du théâtre à celui de la projection. Le projecteur génère alors une forme spécifique identifiable au sein de l'art magique. La rupture la plus conséquente est celle marquée par la publication, en septembre 1906, du premier numéro du périodique *Conjurers' Monthly Magazine*<sup>93</sup>, date de l'avènement d'Harry Houdini. L'ancien artiste magicien converti aux numéros d'évasion dirige cette publication où il tient une chronique régulière intitulée « Unknown Facts concerning Robert-Houdin » puis « Robert-Houdin's Place in the History of Magic ». Sans entrer ici dans le détail de ces écrits polémiques<sup>94</sup>, l'art magique français entre alors dans une nouvelle ère en se confrontant à l'*industrie du spectacle*. Les spectacles magiques sont par la suite conçus différemment. La présentation sur scène devient l'un des éléments d'un ensemble plus vaste. Cette transition de système économique trouve

• 86 – Distinction effectuée dans DESLANDES Jacques et RICHARD Jacques, *Histoire comparée du cinéma*, op. cit., vol. 2.

• 87 – MEUSY Jean-Jacques, *Cinquante ans d'industrie cinématographique (1906-1956)*, Paris, Le Monde-Éditions, 1996.

• 88 – ABEL Richard, *The Cine Goes to Town. French Cinema 1896-1914*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 19-20, 35-36, 49-50.

• 89 – Par commodité, l'utilisation du nom « Pathé » désigne la société, plutôt que la raison sociale de l'entreprise. Cette dénomination ne concerne donc pas directement la personne de Charles Pathé.

• 90 – MÉLIÈS Georges, « Les vues cinématographiques », *Annuaire général*, op. cit., p. 362-392.

• 91 – EVANS Henry Ridgely, *The Old and the New Magic*, Chicago, Open court publishing co., 1906.

• 92 – S. n., « Échos et nouvelles du monde de la magie », *Journal de la prestidigitation*, vol. 2, n° 4, janvier 1906, p. 6.

• 93 – HOUDINI Harry, *Conjurers' Monthly Magazine*, New York City, 2 vol., 24 n°s, 1906-1908.

• 94 – FECHNER Christian, « Les conséquences sur l'histoire de la magie de *The Conjurers' Monthly Magazine* et de *The Unmasking of Robert-Houdin* de Harry Houdini », *La Magie de Robert-Houdin*, op. cit., vol. 3, p. 434-486.

un écho dans la grève sans précédent du music-hall anglais en 1907<sup>95</sup>. L'étude de cette nouvelle période demande une autre méthodologie.

De 1895 à 1906, des données statistiques permettent d'étayer l'hypothèse d'une période de mutation. À l'entrée « Prestidigitateur, Illusionniste », de *L'Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musical*<sup>96</sup>, nous avons recensé sur la période 1895-1906 une moyenne de 20 artistes parisiens inscrits par an, nombre qui varie peu<sup>97</sup>. Certains magiciens peuvent servir de référence puisqu'ils sont présents sur l'ensemble de la période<sup>98</sup>, mais seuls 10 % des inscrits de 1895 le sont encore en 1906. Ces chiffres sont à rapprocher du dépouillement des inscriptions dans les groupements syndicaux magiques créés par une poignée d'artistes aux alentours de 1900, le nombre d'adhérents dépassant la centaine en 1906<sup>99</sup> et continuant d'augmenter. Le paysage professionnel évolue considérablement, se renouvelle et s'élargit.

Quant aux termes adoptés ici, celui de « magie » est actuellement pris dans un faisceau de définitions très divergentes avec des connotations allant du registre ethnologique à celui des religions et dont les origines se perdent aux sources mythiques des arts, des sciences et des croyances. L'art des magiciens met en scène l'imaginaire collectif. Ses effets réalisent et actualisent, le temps de la représentation, quelques mythes très anciens : le mythe de Protée par les transformations, le mythe d'Icare par les lévitations, le mythe de Pygmalion par l'animation, le mythe de Prométhée par l'invulnérabilité. Ces mythes sont ensuite actualisés par la science, et de nombreuses « machines magiques » sont à l'origine d'études que certains jugent « plus sérieuses<sup>100</sup> ». Sans en renier les racines mythiques<sup>101</sup>, *l'art magique*, tel qu'il est conçu entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et les premières années du XX<sup>e</sup> siècle, est considéré ici comme un divertissement populaire. Cette pratique, vigoureuse, s'institutionnalise et ses formes évoluent : durant cette période, de nouvelles esthétiques apparaissent et leur persistance crée des lignées internes, attachées à de nouveaux artistes qui font office de pères fondateurs. Nous tenterons d'observer, de décrire et de cartographier cette terre inconnue pour, dans un

• 95 – MULLEN John Conrad, « Velours rouge et piquets de grève, la grève du music-hall à Londres en 1907 », *Cahiers victoriens et édouardiens*, n° 67, avril 2008, p. 457-472.

• 96 – Étude réalisée à partir du dépouillement de la période 1887-1912.

• 97 – L'effectif maximum atteint est de 23 inscrits en 1906 et le minimum, de 18 artistes, en 1900.

• 98 – Les magiciens Adolphon Carré, Eugène Jacobs, Édouard Raynaly et le prestidigitateur Alber. Plus particulièrement, les propos des deux derniers artistes, chroniqueurs réguliers dans les revues syndicales, nous serviront de guide dans notre 4<sup>e</sup> partie.

• 99 – Soit 65 artistes inscrits à la *Chambre syndicale de la prestidigitation* et 37 à l'*Association syndicale de la prestidigitation*, voir respectivement s. n., « Chambre syndicale », *L'Illusionniste*, vol. 3, n° 30, février 1906, p. 126; LAMELOT Guy (dir.), *100 ans d'histoire*, op. cit., p. 16.

• 100 – PISANO Giusy, *Une Archéologie du cinéma sonore*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 5, 26-43.

• 101 – GALLINGANI Daniela, *Mythe, Machine, Magie*, Paris, PUF, 1996.

second temps, tenter de comprendre les guides qui ont présidé à la création des premières bandes cinématographiques. Puisque nommer est une forme d'appropriation culturelle très puissante<sup>102</sup>, nous privilégierons la locution « art magique » pour décrire une pratique des arts du spectacle. Certes pour André Breton « Art magique » est un pléonasme, puisque « tout art est magique au moins dans sa genèse<sup>103</sup> ». Mais en suivant les considérations formulées par les acteurs de la profession dès 1906<sup>104</sup>, cette expression permet de définir un « artiste magicien », terme englobant différents genres et spécialités, au passage du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle<sup>105</sup>. Les *manipulateurs*, *illusionnistes* ou autres *prestidigitateurs* sont des artistes qui proposent un art magique particulier et les termes avec lesquels ils se désignent ne sont ni équivalents ni neutres à leurs yeux. Nous ne postulons pas l'existence d'une forme d'art, nous ne faisons que relayer les termes avec lesquels les acteurs de la profession se définissent, puisque c'est de l'intérieur de cette corporation organisée et cohérente que nous nous plaçons. Il nous semble primordial de définir un langage commun, précis et spécifique pour pouvoir ensuite durablement construire une réflexion. Les questionnements autour de la notion d'art reflètent plus généralement une recherche de légitimation de la part des acteurs de la culture populaire face aux formes d'art institutionnalisées.

Comment alors catégoriser l'art magique? Certainement pas par les effets produits : médiums, spirites et artistes magiciens ont présenté les mêmes *effets* (impression à distance, transmission de pensée, lévitations, etc.). Il ne saurait non plus être défini par un lieu, les magiciens allant de théâtres en cafés, de music-halls en cirques, de casinos en kermesses, mais aussi chez les particuliers, dans les pensionnats et les foires. Cet art n'est pas non plus exclusivement lié à un mode *présentationnel* communément associé au music-hall où le magicien s'adresse au public, mais emprunte au mode *représentationnel* communément attribué au théâtre, aux *pièces magiques* et plus tard au cinéma dominant. En première approximation, cette pratique semble mieux définie du point de vue du spectateur qui reste conscient de l'artificialité de ce qu'il perçoit sans pour autant comprendre le *détail* des procédés mis en œuvre. Le magicien souligne les défauts de perception du spectateur et lui rappelle à chaque instant ses limites. Puisque le spectateur n'est trompé qu'à demi, l'art magique se distingue de l'ensemble des arts déceptifs<sup>106</sup>,

- 102 – ALTMAN Rick, *Silent film sound*, New York, Columbia University Press, 2004, p. 16.
- 103 – BRETON André et LEGRAND Gérard, *L'Art Magique*, Paris, Club français du livre, 1957, p. 21.
- 104 – VAILLANT G. , « Les Genres », *Journal de la prestidigitation*, vol. 2, n° 6, 1<sup>er</sup> juillet 1906, p. 2.
- 105 – « Notre art n'a pas pu se soustraire à un phénomène d'ordre général qui a lentement transformé toutes les professions et toutes les industries et qu'on appelle la spécialisation. » *Ibid.*, p. 3.
- 106 – COOK James W., *The Arts of Deception: Playing With Fraud in the Age of Barnum*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 2001, p. 20-29.

des arts trompeurs<sup>107</sup> et plus généralement de la mystification ou de la fraude. Nous écartons toute forme de jugement de valeur sur l'illusion, en particulier celle issue d'une lecture post-platonicienne qui ne voit « dans l'art qu'illusion et dans l'illusion qu'esclavage<sup>108</sup> ». Au contraire, l'art magique est une « célébration du mensonge *partagée* entre le magicien et son spectateur<sup>109</sup> » conscient, consentant, qui reste un critique averti. Ce livre ne s'intéresse qu'aux effets perçus comme artificiels : nous ne nous poserons pas de question quant à l'éthique ou l'authenticité des effets.

Pour aborder la notion d'*écriture magique*, il nous semble nécessaire de faire un détour par un ensemble d'autres termes. Tout d'abord, le nom *effet* est utilisé dans le sens communément attribué par les artistes magiciens. Un manuel d'apprentissage de l'art magique est souvent scindé en deux parties : chaque tour de magie est décrit dans une partie nommée *effet* puis une seconde nommée *technique*. La partie *effet* détaille ce qu'un spectateur percevra lorsque le lecteur, futur magicien, présentera le tour. Ici, il s'agit de traduire l'émerveillement qui sera suscité. La partie *technique* donne ensuite les explications permettant la réalisation de cet effet. Cette dernière partie, seule, tendrait à effacer l'*effet* aux yeux du lecteur. De plus, puisqu'une même cause (une transformation par exemple) ne fait pas systématiquement naître une sensation magique, mais peut induire d'autres effets (surprise, suspens, attente), l'emploi de la locution *effet magique* permet de se placer du côté du spectateur et de qualifier spécifiquement la réception. Le spectacle magique présente ainsi des *effets magiques* issus d'une technique, qui se succèdent dans un ordre défini.

Par ailleurs, des approches théoriques récurrentes dans le domaine de l'art magique visent à classer les effets magiques. Selon les analystes, ils sont rangés d'après un certain nombre de catégories : Jean-Eugène Robert-Houdin définit six branches<sup>110</sup>, Nevil Maskelyne et David Devant les divisent en trois groupes, subdivisés en treize classes<sup>111</sup>. Plus récemment, Peter Lamont et Richard Wiseman dénombrent, quant

• 107 – PISANO Giusy, « L'Art Trompeur », *Cahier Louis Lumière*, n° 4, 2007, p. 140-149.

• 108 – GENIN Christophe, « Méliès, L'illusion désillusionnée », *Images analyses*, publication en ligne, [<http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/v4/1-4/>], consulté le 21 mai 2016.

• 109 – Le magicien Teller poursuit : « la magie est très facile d'accès et tous les secrets peuvent être trouvés dans les rayons de livres pour enfants. La magie sans une once de présentation et d'originalité est très populaire. C'est alors démontrer que les gens aiment le "concept" de la magie. Ils aiment le concept du mensonge transformé en art. Le mensonge avec ce qu'il représente de diabolique, une fois mis dans le cadre d'une scène, devient merveilleux ». Propos tenu par le magicien Raymond Joseph Teller, lors de la conférence *The Amazing Meeting* tenue les 7, 9-12 juillet 2009, Las Vegas, [<http://www.youtube.com/user/>], AmazingMeetingVideos, consulté le 10 avril 2016.

• 110 – ROBERT-HOUDIN Jean-Eugène, *Les Secrets de la prestidigitatation et de la magie : Comment on devient sorcier*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868. Rééd. : Paris, Omnibus, 2006, p. 450. Sauf mention contraire, les citations de Jean-Eugène Robert-Houdin seront tirées de cette dernière réédition.

• 111 – MASKELYNE Nevil et DEVANT David, *Our Magic. The Art, Theory and Practice of Magic, Stage Illusions*, Londres, E. P. Dutton & Co., 1911, p. 182-184. Pour d'autres classifications se

à eux, neuf effets différents<sup>112</sup>. Ces chiffres sont cependant à mettre en relation avec le nombre important de publications portant sur les descriptions techniques de ces effets magiques<sup>113</sup>. Ces effets peuvent être réalisés de diverses manières selon de multiples possibilités techniques qui ne dépendent pas uniquement des objets choisis ni des espaces de représentation. Lorsqu'il crée un effet magique, l'artiste magicien choisit les moyens de sa réalisation et si les mêmes effets sont sans cesse présentés, les choix adoptés pour leur mise en œuvre relèvent d'une réécriture permanente. Au choix de l'ordre des expériences présentées et de leur enchaînement, s'ajoute celui de la technique, impliquant une esthétique propre. Nous nous opposons à l'idée formulée par Jacques Deslandes. L'ensemble des publications portant sur les effets de l'art magique montre que même si les trucs sont ignorés par les spectateurs, l'effet n'est pas reçu de la même manière<sup>114</sup>. L'étude de ces choix permet d'esquisser ce que Christian Fechner a nommé la « pensée magique<sup>115</sup> ».

Le terme « *truc* » revient régulièrement au sujet de l'art magique. Nous devons distinguer plusieurs significations. Le terme dans l'acception la plus proche que donne le dictionnaire Larousse signifie « Ensemble de procédés à l'aide desquels on donne à un objet moderne un air de vétusté qui en augmente le prix<sup>116</sup> ». Le mot est lié à une tromperie. Le « *truc* » tente d'induire l'homme en erreur sur la nature d'un objet. C'est ainsi que Christian Metz conçoit le trucage : « Il n'y a donc trucage que lorsqu'il y a tromperie<sup>117</sup>. » Dans ce premier sens, le trucage oppose l'être et le paraître et vise à construire une fausse interprétation d'un objet. On retrouve cet aspect négatif dans l'étymologie du terme *truc* : d'origine provençale, *trucar* signifie « frapper, cogner, heurter contre » et dans son origine latine

---

reporter à SHARPE Samuel, *Néo Magic: The Art of the Conjuror*, Londres, Georges Johnson, 1932; BERNHARD R. E., *The Psychology of Conjuring*, Stanford, Stanford University, 1936; FITZKEE Dariel, *The Trick Brain*, San Rafael, San Rafael House, 1944; KELLEY H., « Magic tricks the Management of causal attributions », *Perspectives on Attribution Research and Theory: The Bielefeld Symposium*, Cambridge, Ballinger Publishing, 1977; GIBSON J. J., *Reasons for Realism*, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 1982, p. 217-223.

- 112 – LAMONT Peter et WISEMAN Richard, *Magic in Theory*, *op. cit.*, p. 3-7.
- 113 – *La Bibliographie de la prestidigitation française*, éditée par Christian Fechner, fait une liste de ces ouvrages sur plus de 600 pages et le *Conjuring Arts Research Center* met à disposition de chercheurs plus de 11 000 titres internationaux allant du XIV<sup>e</sup> siècle à nos jours. Voir respectivement FECHNER Christian, *Bibliographie de la prestidigitation française et des arts annexes*, Paris, FCF, 2001, et [<http://conjuringarts.org/about/>], consulté le 7 juillet 2010.
- 114 – Il annonce « Pour les spectateurs censés ignorer le truc, l'effet n'est-il pas le même ? », nous y répondrons par la négative : DESLANDES Jacques et RICHARD Jacques, *Histoire comparée du cinéma*, *op. cit.*, vol. 2, p. 426.
- 115 – FECHNER Christian, *La Magie de Robert-Houdin*, *op. cit.*, vol. 3, p. 23.
- 116 – LAROUSSE Pierre, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Lexis, 1994, p. 1949.
- 117 – METZ Christian, « Trucages et cinéma », *Essais sur la signification du cinéma*, vol. 2, Paris, Klincksieck, 1972, p. 192.

« frapper, heurter ». Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le terme prend le sens de pratiquer la fausse mendicité<sup>118</sup>, en 1840 apparaissent le verbe *truquer* (fausser l'identité d'un objet), puis le nom *truqueur*, synonyme de faussaire, d'arnaqueur<sup>119</sup> et enfin *truquage* en 1872, admis simultanément sous la graphie *trucaje*<sup>120</sup>. Le truc, dans ce premier sens, cherche à tromper, par la manipulation d'un objet.

Un second sens relève du jargon théâtral, pour Georges Moynet :

« On appelle truc au théâtre, toute modification d'un objet s'opérant devant un spectateur; il va sans dire que cette modification s'opère de telle sorte que le public ne puisse s'expliquer les moyens employés. C'est une chose assez rare qu'un truc qui réussit parfaitement; aussi les décorateurs et les machinistes passent-ils une bonne partie de leur temps à en combiner de nouveaux et ils y parviennent quelquefois<sup>121</sup>. »

Le *truc* sert à créer une illusion dans le cadre d'une représentation théâtrale : *truquer* est l'action d'aménager objets et accessoires dans ce but précis<sup>122</sup>. Par cette recherche de raffinement, de combinaison des trucs, naît le *truquage*, sorte de complexification d'un simple procédé. C'est en ce sens que Méliès lui-même définit le terme, s'exprimant sur la terminologie des « vues à transformations » :

« Car, si un certain nombre de ces vues comportent, en effet, des changements, des métamorphoses, des transformations, il y a aussi un grand nombre d'entre elles où il n'existe aucune transformation, mais bien des trucs, de la machinerie théâtrale, de la mise en scène, des illusions d'optique et toute une série de procédés dont l'ensemble ne peut porter un autre nom que celui de "truquage", nom peu académique, mais qui n'a pas son équivalent dans le langage choisi<sup>123</sup>. »

Le *truquage* désigne donc un ensemble qui vise à créer une modification de la nature d'un objet en mêlant différents moyens. Par ailleurs, à partir de 1902, la presse corporative permet d'étudier le jargon des magiciens<sup>124</sup>. Ce terme est souvent employé. « Truc » se rapporte, comme au théâtre, à la modification de

• 118 – Le glissement sémantique de « frapper » à « tromper en mendiant » s'explique par l'action du mendiant frappe à toutes les portes.

• 119 – « Le truqueur est celui qui use de trucs pris comme "moyen habile de se procurer de l'argent en montant un coup savant, adroit, intelligent à des *pantes* (des dupes)" » (s. n., *Paris vivant par des hommes nouveaux, Le Truqueur*, Paris Vivant, G. de Gonet, 1858, p. 8).

• 120 – LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, vol. 4, Paris, L. Hachette, 1872, p. 2371. C'est sous cette graphie que le terme sera employé, sauf occurrences spécifiques dans les citations.

• 121 – MOYNET Georges, *L'Envers du Théâtre : Machines et Décorations*, Paris, Hachette, 1873, p. 91.

• 122 – MOYNET Georges, *Trucs et décors*, Paris, Librairie Illustrée, 1893, p. 289.

• 123 – MÉLIÈS Georges, « Les vues cinématographiques », *Annuaire général, op. cit.*, p. 369-370.

• 124 – Dépouillement du journal *L'Illusionniste* et du *Journal de la prestidigitacion*, sur la période 1901-1906.

l'objet utilisé et se distingue du tour de main nécessaire à sa réalisation. Certains effets magiques n'ont pas de trucs, puisqu'ils sont réalisés exclusivement grâce à l'adresse manuelle de l'artiste<sup>125</sup>. Cependant, la distinction n'est pas systématique et le terme prend un sens plus large, devenant synonyme de l'expérience elle-même : pour un effet magique, on explique le truc, c'est-à-dire le procédé, la méthode ou l'astuce du tour. Mais le terme utilisé au sein de la profession se retrouve rarement dans les programmes destinés au grand public, à l'exception notoire de « grand truc » dont la terminologie actuelle est « grande illusion ». Les grands trucs désignent des effets magiques spécifiques, réalisés « avec le corps entier du magicien ou de sa partenaire<sup>126</sup> ». L'étude des moyens employés pour la création d'un effet magique relève plus de la notion de *trucage*, en ce qu'elle mêle et agence un faisceau de moyens. L'effet magique dépend autant du truc, c'est-à-dire de la modification de l'objet, que de sa mise en scène, des choix de boniments, de gestuelles, ou de décors. Le trucage n'est pas ponctuel, mais diffus : il se construit en plusieurs endroits. Pour permettre un effet magique, l'élaboration d'un trucage relève d'abord de l'intuition et de la connaissance pragmatique du magicien, de ce que les Grecs ont nommé la *techné*, c'est-à-dire son savoir-faire ; mais ces agencements entre moyens et effets ont aussi été étudiés, théorisés, généralisés à de plus larges échelles, proposant des techniques artistiques à part entière. L'élaboration du trucage est issue aussi de la *métis*, de la réflexion pratique et de la ruse de l'intelligence. Ces choix créent différentes esthétiques sur scène. La technique magique relève d'une démarche globale, au-delà des objets et des effets magiques. Les magiciens sont parfois faiseurs de trucs, concepteurs d'illusions, mais aussi metteurs en scène et interprètes. Ils se situent au carrefour des pratiques, et travaillent à l'intersection de la technique et de l'artistique. Ainsi nous interrogerons ces différences et ces écritures magiques à travers les choix techniques. D'où viennent les trucages ? Comment ont-ils évolué ? L'utilisation du cinématographe ne relèverait-elle pas de ces concepts puisque, jusqu'en 1907, aucun enseignement n'est disponible pour apprendre à réaliser et projeter des vues animées ?

Enfin, le terme *cinématographe* ne désigne non pas le cinéma tel que nous le connaissons aujourd'hui, ni même l'invention industrielle des frères Lumière, mais une machine primaire, générique, un élément technique permettant la captation et la projection de *vues animées*. Le *cinématographe* est, à l'époque dont il est question ici, une machine dont l'utilisation n'est pas arrêtée. Cette nouvelle machine est

• 125 – « En réalité, il n'y a pas de "truc", mais un tour de main très spécial, qui ne s'acquiert pas du premier coup, ainsi que j'ai pu personnellement m'en convaincre » (RAYNALY Édouard, « Les "rois" des dollars », *L'illusionniste*, vol. 1, n° 2, février 1902, p. 3).

• 126 – MERRY Jean de, CIOCCA André et HODGES James, *Dictionnaire de la prestidigitacion*, Paris, Éd. G. Proust, 2006, p. 157.

utilisée par une grande diversité de personnes aux formations et aux parcours différents. Celles-ci découvrent et expérimentent avec leur bagage professionnel, culturel et social.

De même, en 1900, le statut du spectateur du *cinématographe* est loin d'être déterminé; ses attentes face à *des vues animées* ne sont pas celles du spectateur d'un *film* d'aujourd'hui. Le cinéma comme institution régie et administrée par des règles n'existe pas encore. Pour borner conceptuellement cette période, Philippe Marion et André Gaudreault se servent d'une métaphore biologique et parlent d'une « double naissance » pour l'ensemble des médias<sup>127</sup>. Le cinématographe, en *naissant*, doit s'accommoder des codes dominants qui préexistent. L'événement est ponctuel. La seconde naissance, *l'avènement*, a lieu lors de la reconnaissance institutionnelle du média. Il devient alors une forme autonome.

Nous nous appuyons sur un certain nombre de considérations qui ont été proposées pour étudier une période précédemment définie comme celle du « cinéma des premiers temps ». Sous l'impulsion d'André Gaudreault et de Tom Gunning, cette période a été réévaluée de manière spécifique afin de mieux la distinguer du « cinéma institutionnalisé ». Cette approche propose un nouveau regard sur les premières pratiques<sup>128</sup> et les vues animées, souvent restées obscures et difficilement analysables. La perspective téléologique d'une histoire linéaire, certes nécessaire à la reconnaissance d'un art cinématographique, est depuis brisée. Les historiens ont vu d'une part dans les premiers cinématographistes des « apprentis sorciers<sup>129</sup> » s'exprimant en « formules magiques<sup>130</sup> » onomatopéiques, dont l'éducation permettra d'atteindre le statut d'auteur parlant le langage d'un « art cinématographique » à venir. Mais d'autre part, ces mêmes historiens ont été les premiers à porter leur attention sur la pluralité des influences. Toutes les vues de cette période sont conçues selon de multiples modes de présentation, le cinématographe se mêlant à différentes pratiques. Il s'y *disperse* dans le double sens scientifique. Au sens chimique, il se subdivise finement, intégrant différentes formes de spectacle, pour cristalliser ultérieurement, en un nouveau corps : le cinéma. De même, au sens optique, en intégrant ce milieu, les arts du spectacle, il se révèle dans un large spectre d'applications. Les utilisations du cinématographe sont multiples, incorporées dans différentes pratiques préexistantes (telles que la danse, le théâtre, les

• 127 – GAUDREULT André et MARION Philippe, « Un média naît toujours deux fois », *Sociétés et Représentations*, n° 9, Paris, CREDHESS, 2000, p. 21-36.

• 128 – GAUDREULT André, *Cinéma et attraction*, op. cit., p. 86.

• 129 – SADOUL Georges, « Les apprentis sorciers, d'Edison à Méliès » *La Revue du cinéma*, n° 1 (série nouvelle), octobre 1946, p. 34-44.

• 130 – SADOUL Georges, « Georges Méliès et la première élaboration du langage cinématographique », *Revue internationale de filmologie*, n° 1, 1947, p. 23-30.

conférences) dont on adapte les modèles et les modes de représentation<sup>131</sup>. Puisque le cinématographe intègre les pratiques exogènes, ses usages sociaux et culturels en dépendent et les faiseurs de vues sont tributaires des modèles à leur disposition.

Le cinématographe est utilisé dans la continuité des recherches des artistes magiciens, qui l'adaptent à leurs besoins dans un premier temps. En retour, cette machine influence leurs propres pratiques. L'introduction du cinématographe dans d'autres formes de spectacle n'aboutit pas à un simple mélange de médias ni à une forme multimédiatique<sup>132</sup>. Le cinématographe est lui-même intermédiaire, sans identité propre, dans « un état transitoire au cours duquel une forme en voie de devenir un média à part entière, se trouve encore partagée entre plusieurs médias existants<sup>133</sup> ». Ainsi pour André Gaudreault :

« [Le cinématographe] fut à la fois numéro de vaudeville, spectacle de lanterne magique, numéro de magie, spectacle de féerie, ou numéro de café concert<sup>134</sup>. »

Cette posture, ou ce défi théorique<sup>135</sup> permet d'ouvrir de nouveaux horizons et de renouveler un certain nombre de questionnements sur les modes d'utilisation de cette machine en devenir. André Gaudreault définit chaque pratique comme une *série culturelle* qui en côtoie d'autres et dont l'ensemble forme un *paradigme* :

« Dans le cas qui nous occupe, le paradigme culturel sera celui du spectacle de scène de la fin du dix-neuvième siècle. Ce paradigme culturel est composé de "plusieurs unités de signification" : le café-concert, le théâtre d'ombres, les sketches magiques, la féerie, les arts du cirque, le théâtre de variété, la pantomime, etc. Chacune de ces unités de signification représente une "série culturelle" et leur enchevêtrement forme un contexte au sein duquel la cinématographie-attraction essaye de se tailler une place, souvent depuis l'intérieur même de ces différentes séries<sup>136</sup>. »

Ce postulat est à la base de notre livre : nous nous proposons de compléter toutes ces filiations par celles des spectacles de l'art magique et de montrer dans quelle mesure la *cinématographie* est *art magique*, à la fois « numéro de magie », « sketch magique » ou une forme de prestidigitation. Il n'en reste pas moins qu'il

• 131 – BURCH Noël, *La Lucarne de l'infini : Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan-Université, coll. « Cinéma et image », 1991.

• 132 – ALTMAN Rick, « Technologie et textualité de l'intermédialité », *Sociétés et Représentations*, n° 9, Paris, CREDHESS, 2000, p. 11-19.

• 133 – ALTMAN Rick, « De l'intermédialité au multimédia », *Cinémas*, vol. 10, n° 1, 1999, p. 38.

• 134 – GAUDREAULT André, *Cinéma et attraction*, *op. cit.*, p. 113.

• 135 – GAUDREAULT André et GUNNING Tom, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma? », *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1989, p. 58-59.

• 136 – GAUDREAULT André, *Cinéma et attraction*, *op. cit.*, p. 114.

faut étudier les règles internes des formes de l'art magique afin de saisir comment le cinématographe a intégré l'écriture magique. Nous nous proposons de contribuer à l'histoire du cinématographe entre 1895 et 1906, en essayant de comprendre comment il a été perçu à travers le prisme de l'art magique, du côté du spectacle.



La première partie de ce livre trace à grands traits une histoire de l'art magique, ses fondements mythiques et antiques, les espaces dans lesquels il s'est développé, ainsi que les termes et les discours qui ont accompagné ces spectacles. De cette histoire plurielle et de cette généalogie éclatée, apparaît une triple origine, virtuose, scientifique et théâtrale, dont la fantasmagorie du XVIII<sup>e</sup> fait la synthèse. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la société et les formes évoluent. Ainsi, après avoir développé les formes et les pratiques associées à la *prestidigitation*, nous nous attarderons sur le théâtre Robert-Houdin, sa programmation et les techniques qui y sont mises en œuvre. Ce terme dont le succès tient en partie aux représentations de Robert-Houdin sera ainsi confronté à l'esthétique du spectacle et à son écriture magique. De là, l'évolution de la programmation de cette salle permet de comprendre dans quel contexte artistique et financier Georges Méliès accède à sa direction.

La deuxième partie s'intéresse à l'œuvre de Buatier de Kolta, qui plante une nouvelle forme et un nouveau terme, l'*illusionnisme*, dont une grande partie des effets est basée sur des applications scientifiques, en particulier dans le cas de la *magie optique*. Buatier sera reconnu « meilleur illusionniste de son temps » grâce à son illusion de la *Femme enlevée*. L'étude de son écriture magique permet de définir un *mode illusionniste* de représentation et de percevoir des similitudes avec la mise en scène des premières vues cinématographiques et leurs effets chez le spectateur. D'autre part, Buatier protège par un brevet la technique du *théâtre noir* qui repose sur une gestion de la lumière. Inventée par hasard, cette technique permet de présenter des effets d'une manière inédite et impossible auparavant. Or, les conflits de paternité portant sur cette invention et ses antériorités montrent que le *théâtre noir* est loin d'être une découverte. Sa résurgence à la fin des années 1880 se fait avec l'électrification des théâtres. Dans le même temps, Méliès s'intéresse lui aussi à la *magie optique*, en particulier dans son utilisation du *théâtre noir* à la fois sur la scène puis dans ses vues animées. Nous porterons une attention particulière à l'écriture lumineuse de la scène, à la gestion de la lumière et aux trucages rendus possibles par l'association des techniques photographiques avec celles des dispositifs optiques du XIX<sup>e</sup> siècle et du *théâtre noir*.

La troisième partie est consacrée à la *magie théâtrale* par laquelle Méliès est fortement influencé dès ses premières créations en 1888. Il s'inspire des *pièces magiques* anglaises présentées à l'Egyptian Hall depuis 1873, elles-mêmes trouvant

leur origine dans une expérimentation de 1865. La persistance et le succès de cette forme particulière entre art magique et théâtre sont analysés à partir de la pièce *Will, the Witch and the Watchman*. Le principe d'*identités altérées* sur lequel repose cette pièce est repris par Méliès dans ses créations pour le théâtre Robert-Houdin. La *magie théâtrale* sera poussée à son paroxysme avec Leopoldo Fregoli et son spectacle de *transformisme*, cependant avec une variante notoire. Pendant sa représentation, il change sans cesse de costumes et de voix, mais ses techniques ne reposent plus sur des identités altérées : l'artiste doit rester identifiable à tout moment. Le transformiste italien poursuivra ses recherches grâce au *Fregoligraph* en projetant, en fin de programme, des vues animées. Un examen attentif de la structure de son spectacle parisien montre que ces vues, annoncées comme des dévoilements, sont en fait mystificatrices. Le succès retentissant de Fregoli à Paris permet d'étudier un jeu d'influence possible avec Georges Méliès : en 1900, de nouveaux effets magiques apparaissent dans les vues de ce dernier.

La quatrième partie retrace l'implantation d'une *magie moderne* à travers trois de ses manifestations : les *spectacles de manipulation*, les *spectacles de débinage* et la *magie experte*. Le magicien-manipulateur présente une forme singulière refusant toute autre ressource que sa dextérité. Sa présentation induit un *mode virtuose* qui permet au spectateur de saisir la difficulté des passes effectuées. Cette forme, très débattue dans la corporation des artistes magiciens français, interroge la place de la technique dans le spectacle magique. Cependant, elle propose un spectacle qui s'adapte parfaitement à un nouveau cadre de représentation : le music-hall. L'étude de la carrière de Joseph Velle, puis de son fils Gaston, montre que chez ces artistes itinérants, les formes de spectacle suivent la même évolution, de l'*illusionnisme* aux *pièces magiques*, puis aux *manipulations*. En particulier, Gaston Velle adopte le *mode virtuose* au moment où il change de pratique et s'intéresse à la cinématographie. Certaines de ses vues animées resteront marquées par ce mode virtuose et par sa première expérience d'artiste magicien itinérant.

Nous arrivons enfin aux années 1904 à 1906 où se télescopent pratiques traditionnelles et pratiques modernes, qui vont engendrer une série de débats. La presse corporative et les syndicats se font l'écho des prises de position. Georges Méliès, directeur du théâtre Robert-Houdin, conservatoire de l'art magique et cheville ouvrière des vues les plus novatrices de son époque, est au cœur de ces questionnements. Sa *magie experte* peut être analysée comme une réponse à cette situation : tout en présentant à ses confrères des effets magiques traditionnels, il leur adjoint une mise en scène trompeuse visant à faire évoluer leurs regards.