

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

63 | 2011  
Varia

---

### Matthew Solomon, *Disappearing Tricks : Silent Film, Houdini, and the New Magic of the Twentieth Century*

University of Illinois Press, 2010

Patrick Désile

---



#### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4346>

DOI : 10.4000/1895.4346

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2011

Pagination : 141-143

ISBN : 978-2-2913758-65-0

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Patrick Désile, « Matthew Solomon, *Disappearing Tricks : Silent Film, Houdini, and the New Magic of the Twentieth Century* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 63 | 2011, mis en ligne le , consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4346> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4346>

---

Matthew Solomon, *Disappearing Tricks : Silent Film, Houdini, and the New Magic of the Twentieth Century*, University of Illinois Press, 2010, 202 p.

LES RELATIONS DE LA PRESTIDIGITATION et du premier cinéma sont de celles qu'occulte un fatras de discours figés, de représentations controuvées, de prémisses jamais interrogées. Elles relèvent de l'évidence, sans doute : d'une évidence parfaitement aveuglante. Matthew Solomon le remarque d'ailleurs d'emblée : il n'y a pas de métaphore plus persistante – plus encombrante, serait-on tenté d'ajouter – que celle qui fait, du cinéma, une magie. Mais les tentatives pour tenter de penser et de décrire à nouveaux frais ces relations pourtant décisives n'ont pas été si nombreuses. Solomon s'appuie, dans sa réflexion initiale, sur plusieurs textes de Tom Gunning, sur un ou deux articles d'Étienne Souriau, parus dans la *Revue internationale de filmologie* (en particulier « Filmologie et esthétique comparée », 1952), et il mentionne l'ouvrage de l'historien américain de la radio et de la télévision Erik Barnouw, *The Magician and the Cinema* (1981). On pourrait ajouter, bien entendu, un certain nombre d'autres contributions, rédigées, par exemple, à propos de l'œuvre de Georges Méliès (Solomon renvoie à plusieurs d'entre elles ou les cite dans une abondante bibliographie), ou encore l'ouvrage récent de Maxime Scheinfeigel, *Cinéma et Magie*, dont la première partie s'intéresse au premier cinéma. Mais enfin on ne peut pas dire que la quantité des travaux, en particulier historiques, soit proportionnelle à l'importance de l'objet, si l'on veut bien considérer que, derrière une apparente frivolité, c'est bien d'un certain rapport à la vérité qu'il s'agit dans cette quête, commune à la prestidigitation et au premier cinéma, de l'illusion nue. L'ouvrage de Solomon, tout entier consacré à cette question,

constitue donc une importante contribution, non seulement à la connaissance d'un objet particulier mais à la réflexion sur l'émergence du cinéma.

L'auteur, professeur assistant au département Media Culture du College de Staten Island (City University de New York) est déjà l'auteur d'un certain nombre d'articles sur la magie et sur le premier cinéma parus dans *Cinema & Cie*, *Theatre Journal*, etc. Il a aussi été chargé d'élaborer les programmes « Magie au cinéma » du festival de Pordenone en 2006, où figuraient nombre de films analysés dans *Disappearing Tricks*. L'ouvrage est donc le fruit d'une longue réflexion et le premier mérite de l'auteur est d'envisager les relations entre les deux ensembles de pratiques, prestidigitation et magie, dans toute leur complexité, et de s'attacher à les décrire avec précision. Il ne s'agit évidemment pas pour lui d'inscrire le premier cinéma dans la continuité du spectacle de magie, mais bien d'éclairer l'un par l'autre en étant attentif aux croisements, aux chevauchements, aux interactions.

L'ouvrage ne prétend évidemment pas à l'exhaustivité, et l'auteur se focalise surtout sur deux exemples, bien connus déjà et qui ne pouvaient de toute façon être éludés, mais auxquels il s'applique avec minutie : Méliès et Houdini. Un des six chapitres est entièrement consacré à Méliès, et deux à Houdini. Mais ces études en quelque sorte monographiques sont contextualisées et mises en perspective. Le premier chapitre s'attache ainsi à situer la prestidigitation et le premier cinéma dans le mouvement, si difficile à ressaisir, du spiritisme et de l'occultisme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Solomon fait remarquer que, si la photographie fixe a constitué un bon médium, si l'on peut dire, pour tenter de surprendre l'invisible, ce ne fut pas le cas pour les photographies animées (malgré l'ambiguïté des discours, par exemple celui de Dickson dans *History of the Kinetograph*). C'est notamment parce que le cinéma, dit Solomon, fut

en quelque sorte protégé de telles tentations par sa proximité originelle avec une prestidigitazione résolument antispirite. Les illusionnistes, en effet, furent de constants dénonciateurs des supercheres occultistes : Henri Robin, Maskelyne, Cooke, Méliès lui-même s'attachèrent à les reproduire pour les ridiculiser. Mais Solomon évoque aussi, trop brièvement sans doute, l'intérêt, parfois équivoque, que, dans leur souci des limites et des ambiguïtés de la perception, ont manifesté un certain nombre de scientifiques pour les phénomènes de la prestidigitazione mais aussi du spiritisme : Joseph Jastrow, Charles Hodgson, Alfred Binet (qui s'était assuré le concours de Méliès et des prestidigitateurs du théâtre Robert-Houdin) ou Charles Richet.

Mais le cinéma, lui, apparaît bien d'abord comme un simple truc, et les David Devant, à l'*Egyptian Hall*, les Méliès, les frères Isola, bien d'autres prestidigitateurs, l'adoptent d'emblée et l'intègrent à leurs tours. Il apparaît pourtant très vite que les deux pratiques, prestidigitazione et cinéma, sont foncièrement distinctes, quand bien même les spectacles qu'elles offrent seraient formellement proches. Les questions de continuité et de discontinuité temporelle des spectacles, celles des relations complexes entre les numéros vivants et leurs homologues filmiques, abordées d'emblée, sont reprises dans les chapitres suivants, dont elles constituent une sorte de leitmotiv.

Ainsi à propos de Méliès, considéré d'abord ici comme le directeur du théâtre Robert-Houdin, qui, infléchissant le genre du spectacle hérité du fondateur pour séduire un public plus large, introduit, en particulier, des saynètes magiques comiques, qui formeront la matrice de son esthétique cinématographique (peut-être faudrait-il d'ailleurs nuancer l'affirmation d'un simple emprunt de cette forme à l'Angleterre : il y a aussi une tradition française du spectacle de magie nar-

ratif). Or il apparaît que ces transferts s'opèrent notamment à travers les combinaisons complexes de spectacle vivant et de spectacle filmique que Méliès conçoit pour son théâtre même.

L'auteur s'attache aussi à la magie du début du XX<sup>e</sup> siècle en général, à sa diffusion très large, dans des lieux très divers (en particulier aux États Unis, où elle figure dans les *vaudevilles* ou les *side-shows* des cirques, mais aussi dans les *Chautauqua tents*, par exemple), à sa confrontation avec le cinéma, à la manière dont l'un et l'autre concourent pourtant à l'émergence d'une culture visuelle internationale dont le ressort serait l'étonnement. On croise ici, par exemple – mais trop fugitivement –, Horace Goldin, qui semblait vouloir abolir la frontière entre l'écran et la scène.

Dans les années 1910, le film à truc entre en déclin, quelque chose se rompt de l'équilibre qui s'y était établi entre les illusions et l'action dramatique, ou entre attraction et narration, dont l'auteur souligne qu'elles étaient, là, intriquées. Mais ces tensions et ces jeux – entre spectacle vivant et spectacle filmé, entre illusions et narration – se manifestent encore, et de manière à la fois plus aiguë et plus complexe, dans l'œuvre de magicien et d'homme de cinéma de Harry Houdini, qui s'étend des années 1890 aux années 1920 et à laquelle Solomon consacre toute la dernière partie de son livre.

Houdini, on le sait, a fondé sa carrière sur le spectacle de ses évasions : menottes, chaînes, camisoles de force, coffres cadenassés, immergés, rien ne l'entrave durablement. Ces exploits, souvent réalisés à l'extérieur, sous les yeux de la foule, sont filmés, comme des bandes d'actualités, et ces films peuvent être utilisés sur scène. Mais ils peuvent aussi être enchâssés dans des films de fiction dont ils constitueront les temps forts. Les films de Houdini sont de toute façon construits autour de

ces exploits. Dans le *serial The Master Mystery*, Houdini-Locke affronte son antithèse, le robot Q, serviteur de puissances qui cherchent à contrarier la liberté d'entreprendre, et chaque épisode le voit soumis à des situations inextricables dont il se dégage néanmoins dans le suivant. De même, les longs métrages, par exemple *The Grim Game* (dont le clou est le saut d'un avion à un autre en plein vol), ou *Terror Island* (dont un intertitre initial souligne que les exploits ont été réalisés par Houdini), comportent des prouesses qui ne sont qu'à demi intégrées à la narration. Et l'on voit bien le tremblement qui en résulte : sur l'écran, c'est à la fois Houdini et son personnage, l'exploit réel et le moment du récit. Houdini prolonge en somme jusque dans les années 1920, et exacerbe, l'ambiguïté, la confusion des repères qui était déjà celles des films à trucs. Dans le contexte de mise au point des standards hollywoodiens du récit, les films de Houdini, attractionnels et feuilletonesques, finissent par paraître bancals. Mais s'ils imposent au spectateur de vaciller sans cesse entre artifice et authenticité, c'est que toute la production et la personnalité même de Houdini semblent soumis à cette hésitation. Ehrich Weiss est né en Hongrie, mais Harry Houdini se dit américain de naissance ; la revendication d'une filiation que paraît trahir le choix du pseudonyme est contredite par les vives critiques auxquelles Houdini soumet Robert-Houdin, qu'il prétend « démasquer » ; et les prouesses, constamment données pour sincères, et toujours davantage offertes à la visibilité, ne peuvent pourtant pas être accomplies sans quelque stratagème ; au demeurant, un exploit comme celui du saut d'un avion à l'autre, présenté comme exécuté par Houdini lui-même (ce que des plans intercalés semblent attester) l'avait été, en réalité, par un cascadeur.

Mais on voit que les questions que soulèvent l'œuvre de Houdini n'ont rien de régional, et

que la réévaluation à laquelle procède Solomon, à travers ces analyses fines, qui s'appuient souvent sur des données nouvelles (sur l'utilisation des bandes d' « actualités », sur des films comme *Houdini Defeats Hackenschmidt* ou *The Soul of Bronze*) est pertinente.

À vrai dire, le propos de Solomon suscite des interrogations qui excèdent largement les limites chronologiques de son étude et intéressent, on l'a dit, l'histoire du cinéma, l'histoire des images animées dans leur ensemble, peut-être même, donc, une histoire de la croyance et de la vérité. Il conclut en évoquant les illusionnistes américains contemporains David Blaine et Criss Angel, dont les pratiques paraissent prolonger celles de Houdini et susciter, chez le spectateur, le même genre de perplexité. Ainsi les exploits de Criss Angel, d'une certaine manière classiques – marcher sur l'eau, couper une femme en deux, disparaître – sont authentifiés par des figures empruntées à la télé-réalité ou au filmage par téléphone portable, par l'absence d'art : images tremblantes un peu sales, tournages dans la rue, ébahissement des « passants » interrogés « sur le vif », etc. Procédés efficaces : certains internautes semblent difficilement se persuader qu'il n'y a pas là quelque sortilège...

*Disappearing tricks* est donc, on le voit, un livre stimulant à bien des égards, qui ouvre de nombreuses pistes de réflexion, y compris sur le voir contemporain. Il n'est pas, et pour cette raison même, sans susciter aussi parfois une certaine frustration, on l'a déjà laissé entendre. On en vient en effet à se demander, au fil des pages, s'il ne soulève pas seulement un coin du voile qui couvre des pratiques qu'on devine innombrables, expériences troublantes et discours ambigus, et dont la découverte ne fait peut-être que commencer.

Patrick Désile