

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

64 | 2011
Varia

Colloque « Méliès, carrefour des attractions »

Lénaïg Le Faou



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4387>

DOI : 10.4000/1895.4387

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 177-182

ISBN : 978-2-2913758-66-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Lénaïg Le Faou, « Colloque « Méliès, carrefour des attractions » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 15 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4387>

et qu'elles pouvaient réunir « l'ancien et le nouveau » puisque de jeunes chercheurs comme Ada Ackerman, Evguénia Giannouri et Massimo Olivero jouxtaient François Albera, Giovanni Careri, Gérard Conio, Georges Didi-Huberman, Philippe-Alain Michaud ou Pascal Rousse. L'occasion de cette réunion était la découverte d'un aspect absent des études eisensteiniennes, celle d'Eisenstein historien du cinéma. En effet Naoum Kleiman a retrouvé dans le fonds des manuscrits du cinéaste une soixantaine de feuillets où il se donne pour tâche d'entreprendre une « Histoire générale du cinéma ». C'est en 1947 que, fraîchement nanti du titre de docteur ès-sciences de l'art, Eisenstein est sollicité par l'Institut d'histoire de l'art de l'Académie des Sciences de l'URSS pour entreprendre une telle tâche dont il dresse aussitôt différents « plans » et programmes. On sait qu'il meurt en février 1948 par conséquent l'entreprise n'aura pas de suite, mais Antonio Somaini ayant pris l'initiative de publier en anglais et en italien ces notes, organisa successivement une journée d'études à Columbia University puis celle de l'INHA afin de « provoquer » les chercheurs invités à se confronter à elles.

Les approches des uns et des autres furent assez différentes et abordèrent différents aspects de l'œuvre filmée, théâtrale ou dessinée ou de la théorie esthétique. Ainsi Gérard Conio (traducteur de nombreux textes russes des années 1920 et du très curieux *MLB* d'Eisenstein et auteur récent de *Dépassements constructivistes*) aborda-t-il la question de la mise en scène de la *Walkyrie* de Wagner par Eisenstein (commande d'Etat pour « saluer » le pacte germano-soviétique de 1939) dans ses rapports avec la théorie du mythe chez Lévi-Strauss. Ada Ackerman aborda de son côté la référence à Daumier dans l'œuvre graphique d'Eisenstein et, par extension, dans son œuvre filmée et sa réflexion théorique (Daumier offrant l'exemple d'une décomposition du mouvement dans ses dessins et gravures). Pascal Rousse s'est intéressé aux rapports du cinéma et de l'architecture chez Eisenstein où la méthode de montage met en œuvre

une dialectique issue de la spatialisation du temps et de la temporalisation de l'espace.

Plusieurs interventions revinrent sur la notion de montage telle qu'elle fut élaborée et pratiquée par le cinéaste pour en éprouver l'efficacité : 1) hors cinéma comme Evguénia Giannouri qui étudiait le travail de Bernard Tschumi et Michalis Fotiadis dans l'architecture du nouveau musée de l'Acropole à Athènes à partir des notions de « promenade architecturale » (Le Corbusier) et de « parcours montage », ou comme Giovanni Careri qui l'éprouvait sur les fresques de la Chapelle Sixtine de Michel Ange ou encore Philippe-Alain Michaud dans l'analyse d'une œuvre de John Baldessari ; 2) au sein d'une problématique élargie de l'image comme Georges Didi-Huberman repartant du texte de Barthes sur le troisième sens qui se fondait sur des photogrammes du *Cuirassé Potemkine* et d'*Ivan le terrible* qu'il analysa en tant que forclusion du pathétique. Les notes proprement dites furent abordées par Somaini qui ouvrait la Journée d'études, Albera et Olivero. Antonio Somaini présenta le projet comme volonté d'inscrire la genèse et le développement du cinéma dans la généalogie de tous les arts et de tous les médias – des masques mortuaires aux musées de cire, des dithyrambes dionysiaques à la photographie, des *makémonos* japonais aux panoramas, des vitraux des cathédrales à l'architecture « ouverte » du Japon, jusqu'à l'architecture de verre des années 1920 et 1930 – qui ont répondu de diverses façons à une série de « besoins », de « désirs » (*urges* en anglais ou en allemand *Trieb*) comme ceux de manipuler le temps et l'espace, de composer les qualités sensibles (son, lumière, couleur), ou encore d'arrêter l'écoulement du temps. Ces formes de représentation et les médias qu'il a examinés donnent lieu à une généalogie rassemblant une grande variété de formes de *cinématisme* qui se sont manifestées *avant le cinéma lui-même* et ces formes sont identifiées à partir d'un cinéma qui essaie de reconstruire sa propre histoire. François Albera entreprit précisément de s'interroger

sur la place du projet eisensteiniens dans l'histoire du cinéma de son temps et de l'évolution ultérieure, en mettant en évidence à la fois les liens qu'il entretient avec l'entreprise de Sadoul (qui porte le même titre et dont il avait lu les deux premiers volumes) et la dimension presque anticipatrice de son projet par rapport aux tendances « intermédiaires » actuelles au sein de la nouvelle histoire du cinéma. Massimo Olivero (qui travaille à une thèse sur le concept d'extase chez Eisenstein) a de son côté examiné les rapports entre ces « Notes pour une Histoire générale du cinéma » et le projet de livre *Méthode* sous l'angle de la création artistique.

Il est ressorti de cette journée très dense et des échanges qui eurent lieu qu'après l'Eisenstein marxiste des années 1960, structuraliste des années 1970, puis dialogique, etc., on abordait désormais un Eisenstein dont la pensée développe une dimension d'ordre anthropologique – sans doute présente à partir de l'expérience mexicaine – qui l'inscrit dans un ensemble de préoccupations actuelles passant par la (re) découverte d'Aby Warburg et la (re) lecture de Benjamin.

Rémi Néri

Colloque « Méliès, carrefour des attractions »

CENT CINQUANTE ANS APRÈS LA NAISSANCE DE Georges Méliès et cinquante ans après la création de l'association des Amis de Georges Méliès, un troisième colloque consacré à l'étude de l'« œuvre » du cinématographe s'est tenu au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle. Ce colloque, organisé par André Gaudreault et Laurent Le Forestier (tous deux secondés par Madeleine Malthête-Méliès, Jacques Malthête, Stéphane Tralongo et Anne-Marie Quévrain) faisait suite à une première rencontre intitulée « Méliès et la naissance du spectacle cinématographique », dirigée par Madeleine Malthête-Méliès, en 1981 (voir Madeleine Malthête-Méliès, dir.,

Méliès et la naissance du spectacle cinématographique, Paris, Éditions Klincksieck, 1984) et une seconde, en 1996, où, sous la direction de Jacques Malthête et Michel Marie, les communicants et spectateurs purent débattre sur le thème « Georges Méliès et le second siècle du cinéma » (voir Jacques Malthête et Michel Marie, dir., *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997). Du 25 juillet au 1er août 2011, des chercheurs et des étudiants en cinéma ainsi que des collectionneurs, des magiciens et autres curieux se sont une nouvelle fois réunis pour continuer à discuter et débattre des multiples aspects du travail de l'homme et de son œuvre, sous l'égide de ce titre évocateur : « Méliès, carrefour des attractions ».

Si les différentes communications mériteraient toutes qu'on leur accorde un compte rendu circonstancié, il s'agira plutôt ici de fournir un résumé des thèmes abordés et des approches retenues lors des conférences et des discussions, ainsi qu'un point de vue sur le colloque en lui-même, autant qu'une réflexion sur l'évolution des travaux sur le cinéma des premiers temps et sur Georges Méliès, du premier au dernier de ces colloques de Cerisy. La richesse de celui-ci ne permettrait d'ailleurs guère fournir au lecteur une description précise. En effet, les différents intervenants, qui venaient de France, des Pays-Bas, de Suisse, du Québec ou des États-Unis, ont choisi des angles d'approche très différents : certaines communications s'attachaient à analyser l'« esthétique » des vues cinématographiques de la Star-Film, d'autres mettaient en relation Méliès et ses contemporains, tandis que certaines se concentraient sur la relation entre les techniques employées par Méliès et d'autres pratiques culturelles. Si les partis-pris et les choix de cadres méthodologiques ont pu diverger, les communications se sont répondues et ont fonctionné entre elles, ce qui a pu contribuer non seulement à l'avancée des recherches sur Georges Méliès et ses vues cinématographiques, mais également à celle des travaux consacrés au cinéma des premiers temps.

C'est d'ailleurs dans cette perspective qu'André Gaudreault, présent aux trois rencontres de Cerisy, a ouvert le colloque. En développant l'hypothèse que Méliès concevait peut-être l'appareil cinématographique uniquement comme un appareil de « mise en registre », un nouveau moyen de diffusion à grande échelle de ses créations (numéros d'illusion, de danse, ou sketches comiques) préalablement scénarisés et mises en scène, il a proposé de repenser la place des bandes produites par Méliès au sein de la cinématographie-attraction : à l'instar de celles d'Edison, les vues de Méliès pourraient n'être « que » des « packages attractionnels », c'est-à-dire des mises en registres de performances issues d'autres séries culturelles. Davantage que la conclusion de cette réflexion, qui se base pour l'instant seulement sur des propos tenus par Méliès ou Noverre en 1932, l'intérêt de cette étude réside surtout dans l'analyse du mode de fonctionnement interne de ces films. C'est aussi l'angle qu'a choisi Réjane Hamus-Vallée qui s'appuyait également sur un texte tardif de Georges Méliès (« Importance du scénario », *Cinéa-Ciné pour tous*, avril 1932) afin de confronter les écrits du cinématographe sur les relations entre mise en scène et scénario et ses propres réalisations. Selon elle, et même si Méliès affirme le contraire, le scénario ne prime pas au sein de ses vues. C'est la tension entre scénario, qui exhibe le truc, et mise en scène, qui vise à cacher les trucs et effets, qui serait la clé de l'esthétique méliésienne.

Les films à trucs étant caractéristiques de la cinématographie de Méliès, ils ont intéressé d'autres chercheurs, comme Patrick Désile, qui a livré à l'auditoire une étude comparative très documentée des trucs de théâtre et des trucs de cinéma. Cette « cartographie » des trucs lui a permis de montrer que Méliès pratiquait dans ses films la citation et le remploi de trucs de théâtre dans le but de créer une connivence avec le spectateur, qui tirait aussi son plaisir de la reconnaissance de l'effet. Héritier de pratiques séculaires, Méliès aurait ainsi mêlé au sein de

ses vues les innovations techniques et les clins d'œil à son public. Frank Kessler et Sabine Lenk, déjà présents en 1996, se sont attachés aussi à l'étude du goût de Méliès pour les trucs. En prêtant une si grande attention aux clous de ses vues et à l'invention et la réussite des trucs, Méliès transpose les féeries, « genre » théâtral, en vues cinématographiques. Le cinématographe lui permet ainsi de réaliser des féeries, tout en contournant les difficultés de réalisation inhérentes à la présentation de féeries sur scène. Cependant, il ne s'agit pas d'une simple transposition de la scène à l'écran : les conditions d'amortissement et d'exploitation sont facilitées par le cinématographe, ce qui contribue à une modification des caractéristiques mêmes de la féerie. D'après Jean-Pierre Sirois-Trahan, ces modifications peuvent être qualifiées de « réfraction », en ce sens que les procédés d'une série culturelle sont *réfractés* quand ils sont repris au sein d'une autre série. Ainsi, la captation, l'enregistrement, la présentation et la duplication contribueraient à transformer la « série culturelle féerie » au sein des vues cinématographiques produites par Méliès. Jacques Malthête a également participé à la réflexion sur les liens entre les vues de Méliès et les pièces féériques. Son étude très précise de l'organisation du premier studio de prise de vues de Méliès, l'atelier A, édifié dans le jardin de la propriété familiale de Montreuil-sous-Bois, a montré que la manière dont le studio était construit et les modifications successives qu'il a subies ont influé sur la production de Méliès : la configuration de l'atelier permet la coexistence du théâtre de magie et du théâtre de féerie au sein du studio et le croisement, au sein des vues, de différentes séries culturelles.

Ces diverses recherches suggèrent que l'étude du cinéma des premiers temps a évolué et que les chercheurs n'en sont plus à mettre en concurrence cinématographe et théâtre. Les analyses se concentrent sur la circulation entre les pratiques et non plus sur leur opposition. Stéphane Tralongo a d'ailleurs montré durant le colloque que, dès les premières

années d'existence du cinématographe, les relations entre théâtre et cinéma n'étaient pas toujours conflictuelles. Les vues cinématographiques, qui permettent la figuration d'effets irréalisables sur scène, sont intégrées au sein de spectacles et les cinématographistes (Méliès notamment) collaborent fréquemment aux grandes mises en scène de théâtre. Par l'étude de ces « spectacles mixtes », il est ainsi possible de repenser les échanges entre le cinématographe et le théâtre.

Cette question des échanges entre différentes pratiques culturelles et les vues cinématographiques de Méliès fut également au centre de la communication proposée par Laurent Guido. À travers l'étude des numéros de danse et des « corps dansants » figurant dans les productions de Méliès et l'analyse de leur intégration au sein de la diégèse, Laurent Guido a exploré les variations de certains motifs telle que la danse serpentine ainsi que la circulation et la transposition des performances scéniques et des performances cinématographiques au sein des vues de Méliès.

Toujours dans la perspective d'analyser la communication entre différentes séries culturelles, Priska Morrissey a tenté, malgré le manque de sources encore disponibles, de retracer la provenance des costumes portés par les acteurs au sein des vues de Georges Méliès. Grâce aux informations qu'elle a pu collecter, il est avéré que les costumes employés ont circulé notamment entre les vues et le théâtre Robert-Houdin. Beaucoup de questions sur la provenance de ces costumes ainsi que sur les vraisemblables modifications qu'ils pouvaient subir pour être adaptés aux contraintes imposées par le cinématographe restent encore en suspens : il reste du travail pour de futurs chercheurs...

Jean-Pierre Berthomé s'est également emparé d'une problématique très vaste, pour dresser un inventaire des chantiers qui peuvent s'ouvrir à des chercheurs. Il a traité, le plus largement possible, du décor chez Méliès et de son évolution. Grâce aux images qu'il avait sélectionnées, l'auditoire a pu

constater qu'il n'y a pas d'évolution linéaire des décors dans les vues cinématographiques de Méliès : le cinématographe semble à la fois enfermé dans un système archaïque (la caméra toujours placée dans le même axe) et tenté par l'innovation : il y a une grande diversité des décors présents au sein des vues et leur implantation est parfois extrêmement complexe. La question de la provenance de ces décors pose là aussi problème tant il est difficile de délier les différentes activités de Georges Méliès.

Certains communicants ont d'ailleurs tenté de discerner les liens entre les différentes activités de Georges Méliès et la réalisation de ses vues. Frédéric Tabet a étudié les relations entre ses fonctions de magiciens et celle de cinématographe. Selon lui, Méliès s'inscrit dans une longue tradition d'illusionnisme lorsqu'il réalise ses vues, mais le cinématographe lui permet également de développer de nouveaux tours. La réalisation de tours cinématographiques devient en quelque sorte de la « magie pour magicien », qui peuvent induire en erreur même les spécialistes. Le cinématographe permet ainsi une extension du public des spectacles d'illusion : la « magie » peut de nouveau surprendre les spécialistes comme les néophytes. La fonction d'illusionniste de Méliès a également été mise à l'honneur au cours de deux soirées durant le colloque : des spectacles d'illusion et de prestidigitation ont été présentés, réalisés par Sylvain Solustri et par Frédéric Tabet lui-même.

S'il était magicien, Méliès était également dessinateur et caricaturiste. C'est principalement à cet aspect beaucoup moins connu de sa vie que se sont intéressés Matthew Solomon, Pierre Chemartin et Dominique Noujeim. Matthew Solomon a tenté de mettre en lien le mouvement artistique parisien dit des « Incohérents » et Georges Méliès. Cette confrontation révèle qu'il existe une « parenté » entre les travaux de Méliès (et notamment ses nombreuses caricatures, dont certaines ont été exposées lors du colloque) et les orientations des Incohérents. Cette mise en relation passionnante nous montre qu'il est

possible d'ouvrir encore les recherches consacrées à Méliès à des champs encore trop peu explorés. Pierre Chemartin et Dominique Noujeim se sont attachés à relier les travaux d'Émile Cohl et de Georges Méliès, tout deux prestidigitateurs, caricaturistes, et cinématographistes. Ils analysent conjointement les scènes à trucs des vues de Méliès et les animations de Cohl (qui les qualifiait lui-même de « scènes à trucs ») et aboutissent à la conclusion qu'ils appartiennent tous les deux au paradigme de la « trucalité », qui ne s'arrête pas au cinématographe mais peut également s'appliquer aux domaines du dessin, de l'illusion, de la féerie, etc.

Certaines communicants se sont plutôt tournés vers l'analyse conjointe des vues cinématographiques de Méliès et des dispositifs optiques du XIX^e siècle. C'est le cas notamment de Caroline Chik, qui a étudié les antécédents du « truc à arrêt » employé par Méliès. Selon elle, il y a un lien fort entre ce truc à arrêt et les photographies stéréoscopiques : des accidents visuels se produisaient fréquemment entre les photographies placées dans le stéréoscope, ce qui causait des effets d'ellipse et de disparition. Ces accidents visuels auraient pu contribuer à ce que Méliès réalise que le cinématographe se fondait sur la discontinuité et sa familiarité avec les différents dispositifs optiques aurait pu, par conséquent, participer à la mise en place de ses trucs pour le cinématographe. Rae Beth Gordon a également choisi de mettre en lien les vues de Méliès avec différents dispositifs optiques : le stéréoscope et les photographies spiritiques ainsi que les vues de Méliès sont toutes des attractions fondées sur le visuel. Le XIX^e siècle est en effet marqué par la recherche de nouveaux effets visuels de plus en plus perfectionnés, cette quête arrivant à son apogée avec les vues cinématographiques de Méliès. Elle poursuit la réflexion qu'elle avait entamée en 1996, lors du précédent colloque Méliès, et associe cette vogue pour l'« hallucination volontaire » au glissement qui s'est établi au XIX^e siècle de la peur du surnaturel vers la fascina-

tion pour les illusions optiques, due à la vulgarisation des théories médicales.

Giusy Pisano et Caroline Renouard ont également cherché à comprendre les relations entre l'environnement de Georges Méliès et ses vues cinématographiques. En commençant par montrer l'importance prise par la lanterne magique au cours du XIX^e siècle, au sein des établissements d'enseignement et des salles de spectacle, elles ont émis l'hypothèse selon laquelle Méliès a été à de nombreuses reprises spectateur de projections de plaques de lanterne. Il a même conçu lui-même certaines plaques et semble avoir appliqué au cinématographe les effets de continuité des spectacles de lanterne magique, tels que les fondus enchaînés. La mise en relation des plaques de lanterne et des vues de Méliès permet également de se rendre compte que d'autres relations existent : il semble y avoir parenté entre les plaques colorées et les films peints, ainsi qu'entre les thématiques abordées par Méliès et le répertoire lanterniste.

Comme lors du précédent colloque de 1996, beaucoup de chercheurs ont tenté de saisir les liens entre l'imaginaire populaire du XIX^e siècle et les bandes produites par Méliès. Viva Paci a relié le désir d'exotisme palpable dans bon nombre de vues cinématographiques de Méliès à l'enthousiasme de l'époque pour la vulgarisation scientifique entourant les animaux exotiques (de nombreuses gravures représentant des animaux surprenants sont présentés dans des revues populaires telles que *la Nature*) ou pour les phénomènes naturels. Méliès ne pouvant filmer directement ces phénomènes, il semble avoir pallié ce manque grâce à la mise en scène, aux truquages ou aux costumes dont il affublait ses acteurs. Elena Dagrada a, quant à elle, consacré sa communication à la mise en relation de la figuration des astres chez Méliès (tous anthropomorphisés à l'extrême) avec l'imaginaire populaire de l'époque. Wanda Strauven souhaitait également étudier les liens entre Méliès et l'« ordinaire » de son époque (dans la lignée de la communication de Donald Crafton en 1996). Elle a

utilisé l'analyse média-archéologique pour montrer beaucoup de films traitent de thèmes « en vogue » tels que la science et la médecine. Elle s'est également attachée à étudier ce que certaines thématiques (notamment le militarisme ou la surveillance) pouvaient révéler de l'idéologie d'une époque.

Dans cette même perspective d'analyse du discours, appliquée non plus aux films mais aux textes, Laurent Le Forestier a analysé la manière dont Méliès présente ses vues au sein de la revue *l'Orchestre*. Il a étudié tout à la fois le discours porté sur les vues présentées au théâtre Robert-Houdin (vocabulaire utilisé, références à des « genres », etc.), qui trahit la progressive légitimation du médium, et les programmes du théâtre, de manière à savoir si les vues étaient présentées de manière autonome ou si elles intervenaient au cours d'un spectacle. Cette analyse permet de repenser le statut que Méliès accordait au cinématographe et met l'accent sur « l'incomplétude » inhérente à certaines des vues qui étaient pensées pour être présentées entre deux sketches. C'est également sur cette incomplétude que s'est concentré Martin Barnier : en consacrant sa communication aux sons qui accompagnaient les films de Méliès lors des projections (musique, boniment, bruits, participation du public), il a insisté sur l'influence du lieu et de l'instance de projection sur le film en lui-même.

Enfin, Philippe Gauthier et Santiago Hidalgo ont travaillé sur la manière dont Méliès est décrit par les « historiens » du cinéma qui lui sont contemporains. Ils ont montré que Méliès est défini dès 1910 comme l'inventeur ou le chef de file d'un genre : c'est le seul cinématographe auquel on accorde ce rôle à l'époque. Méliès est ainsi explicitement considéré comme un auteur et Gauthier et Hidalgo ont formulé l'hypothèse qu'il serait l'un des premiers à partir duquel l'historiographie s'est organisée. Cette communication est un parfait échantillon des changements qui ont eu cours au sein du champ des études sur le cinéma des premiers temps depuis le

premier colloque consacré à Méliès : en 1981, la plupart des communicants envisageaient Méliès comme un « auteur » à part entière. Aujourd'hui, les chercheurs sortent de cet axe de lecture pour tenter d'analyser la façon dont ce prisme de l'auteur s'est mis en place autour de figures du cinéma des premiers temps comme Méliès. Cette étude a également fait écho aux lectures de la correspondance entre Méliès et Carl Vincent dans les années 1930 par Betty Serman et Sylvain Solustri. Pour ses recherches sur l'histoire du cinéma des origines, Vincent est entré en contact avec Méliès afin de lui demander des informations factuelles ainsi que son point de vue sur le cinéma contemporain. Ces lectures confirment ainsi l'hypothèse de Gauthier et Hidalgo : Méliès a bien participé indirectement à l'écriture de l'histoire du cinéma.

À l'issue du colloque, il paraît manifeste que beaucoup de choses ont changé depuis 1981, et notamment la facilité d'accès aux documents : les archives ont collecté de nouvelles sources et ouvrent davantage leurs collections. L'édition de coffrets DVD regroupant des films de Méliès a aussi permis aux analystes de ne plus travailler de mémoire ou sur notes et de pouvoir s'engager dans des études plus précises. Néanmoins, la question de l'utilisation de l'archive se pose toujours. Il est intéressant de noter que les chercheurs, s'ils sont souvent spécialistes d'un sujet, semblent aussi pour la plupart s'être spécialisés dans le travail à partir d'un seul type d'archive (source « film » ou « non-film ») et n'envisagent pas toutes les sources avec la même prudence et le même discernement, bien que l'on doive être aussi précautionneux lors de l'analyse d'un texte qu'au cours de l'étude d'un film. Si certains chercheurs confirmés ont beaucoup insisté, à juste titre le plus souvent, sur la vigilance à avoir quant à l'utilisation d'une terminologie précise, c'est la jeune génération de chercheurs présents au colloque qui semble avoir le plus de recul face aux sources et documents. S'il y a eu des échanges très riches sur Méliès, gageons qu'il y aurait également eu matière à de passionnantes discussions

d'ordre méthodologique qui, faute de temps, n'ont pu trouver à s'inscrire au sein du colloque.

La question de l'accessibilité de l'archive n'est pas le seul point sur lequel la situation a évolué depuis 1981 : les trois colloques consacrés à Méliès semblent chacun pouvoir être considérés comme un instantané de la réflexion sur le cinéma des premiers temps. En 1981 Méliès était envisagé comme le « centre » des questionnements : la « nouvelle histoire » du cinéma venait de voir le jour et Méliès était encore majoritairement considéré comme un auteur au sens classique du terme, dont on pouvait décrypter les œuvres par le biais de sa personnalité. En 1996, les prismes d'analyses avaient évolué et Méliès ainsi que ses productions étaient réinscrits dans une époque, « le second siècle du cinéma ». En 2011, l'axe retenu est encore autre : Méliès est replacé au « carrefour des attractions », au sein d'une perspective intermédiaire. Cette approche, qui favorise la réflexion sur les échanges et la circulation des pratiques, des compétences et des productions, permet d'enrichir l'analyse esthétique, théorique ou historique du cinéma des premiers temps et d'ouvrir la « discipline » à de nouvelles questions ainsi qu'à d'autres champs d'étude.

En offrant la possibilité de sortir d'une analyse qui assimilerait l'histoire à un processus « logique », on s'ouvre à la réflexion par la confrontation et les mises en relation et on peut laisser (enfin) de côté les questions de causalité. C'est en grande partie grâce à ce choix initial d'« objet d'étude », qui rejoint les préoccupations de la plupart des chercheurs qui se consacrent au cinéma des premiers temps, que cette semaine à Cerisy-la-Salle fut si fructueuse. Néanmoins, on peut regretter que la liste des communicants ne reflète pas totalement ce désir de pluridisciplinarité : il serait sans aucun doute très bénéfique de pouvoir mêler plus facilement les disciplines... D'autant plus que c'est en partie grâce aux colloques et aux rencontres que se construisent et s'affirment les nouvelles perspectives, que s'inventent des terrains d'analyse inédits : on ne peut donc que souhaiter qu'un autre colloque Méliès soit organisé à Cerisy-la-Salle dans les prochaines années, puisqu'il reste encore tant à penser et tant à proposer.

(Voir également dans la partie Archives de ce numéro le texte de Méliès sur sa *Jeanne d'Arc* et sur l'histoire du cinéma.)

Lénaïg Le Faou

Livres, revues et DVD

« Pour qu'il n'en ressortit jamais ? »

Trois vies de Jean-Luc Godard

Colin MacCabe, *Godard, a Portrait of the Artist at 70*, London, Bloomsbury, 2003, 432 p. ; Richard Brody, *Everything Is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*, New York, Metropolitan Books, 2008, 701 p. ; Jean-Luc Godard, *tout est cinéma. Biographie*, Paris, Presses de la Cité, 2011, 803 p. ; Antoine de Baecque, *Godard: biographie*, Paris, Grasset, 2010, 935 p. ; Antoine de Baecque, *Godard: biographie*, Paris, Fayard « Pluriel », 2011, 940 p.

DEPUIS 2003, PAS MOINS DE TROIS BIOGRAPHIES de Jean-Luc Godard sont parues, l'une au Royaume-Uni, l'autre aux États-Unis, la troisième en France : la première, de Colin MacCabe, *Godard, a Portrait of the Artist at 70* (2003), est suivie, cinq ans plus tard, par celle de Richard Brody, *Everything Is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard* (2008), et, au printemps 2010, celle d'Antoine de Baecque, *Godard: biographie*, complète ce triptyque. Devant la publication de ces trois biographies dans un laps de temps assez court, le moment semble opportun de comparer les travaux respectifs de MacCabe, Brody et de Baecque, et de tenter de tirer, à la faveur de cet exercice, des leçons générales au sujet de la biographie de cinéaste.

Les trois biographes sont des hommes d'un certain âge – entre la quarantaine finissante et la cinquantaine naissante au moment où ils écrivent leurs livres – mais leurs carrières professionnelles sont plus variées qu'il peut paraître à première vue. Le premier (né en 1949) est un universitaire britannique, un littéraire qui, à l'occasion, a été producteur de film ; le second (né en 1958) est un critique de cinéma amé-

ricain qui a par ailleurs réalisé un long-métrage de fiction ; le troisième (né en 1962) est un historien universitaire français, qui a mené une carrière parallèle dans la critique de cinéma et le journalisme culturel. Dès lors chaque auteur investit sa propre expérience et ses attentes dans cette entreprise ardue. Chacun définit son projet plus ou moins explicitement et le conduit avec plus ou moins de lucidité, faisant montre de ses points forts et révélant ses points faibles en cours de route. Chacun commence en déclarant son immense admiration et son enthousiasme personnel sinon pour l'homme Godard du moins pour l'œuvre de l'artiste ; et dans chaque cas la persistance de ces sentiments est mise à rude épreuve devant l'ampleur de la tâche.

Le livre de Colin MacCabe est, à plus d'un titre, un objet curieux, difficile à classer et plus encore à évaluer car il a été entouré d'une publicité fallacieuse. Bien qu'il ait été étiqueté comme « biographie » en termes de marketing, et qu'il ait été généralement appréhendé comme tel dans les comptes rendus journalistiques, en réalité il correspond à trois genres en un : un cinquième de biographie, trois cinquièmes d'histoire culturelle, un cinquième de mémoire personnelle. On peut mettre à son crédit que MacCabe semble plus lucide quant à cette hétérogénéité que ses critiques et ses éditeurs. Dans sa préface, il reconnaît que seul le premier chapitre de ce « portrait d'un artiste à soixante-dix ans » est à proprement parler biographique. Les chapitres 2 à 4 sont, en revanche, un mélange de critique de film et d'histoire culturelle, alors que le chapitre 5 est décrit comme les « mémoires personnelles » de la relation de MacCabe et de Godard et de ensemble de réflexions générales sur les dernières œuvres du cinéaste. Pour être franc, si le lecteur examine avec attention la préface, il n'a aucune raison de se plaindre, car on nous dit à peu de choses près à quoi l'on peut s'attendre. Il reste que le lecteur qui, sur la foi du lancement commercial, s'attend à lire une biographie de Godard sera nettement déçu.