1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

93 | 2021

Le cinéma du diable : Méliès - L'Herbier - Epstein -
Autant-Lara - Batcheff

Les sandales d'Empédocle : du nouveau sur Méliès et ses avant-courriers

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/8440>

DOI : 10.4000/1895.8440

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2021

Pagination : 228-233

ISBN : 978-2-37029-093-9

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Les sandales d'Empédocle : du nouveau sur Méliès et ses avant-courriers », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 93 | 2021, mis en ligne le 02 décembre 2021, consulté le 14 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/8440> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.8440>

Ce document a été généré automatiquement le 14 février 2022.

© AFRHC

Les sandales d'Empédocle : du nouveau sur Méliès et ses avant-courriers

François Albera

RÉFÉRENCE

Laurent Mannoni, *Méliès. La Magie du cinéma*, Paris, Cinémathèque française-Flammarion, 2021, 382 p.

Thierry Lécointe avec la collaboration de Pascal Fouché, Robert Byrne, Pamela Hutchinson, *Des Fragments de Films Méliès disparus ressuscités par des Flip Books (1896-1901)* [bilingue], New Barnet, John Libbey, 2020, 272 p.

Michel Oberthür, *Ombre et lumière au théâtre. De Séraphin au Chat Noir*, Genève, Slatkine, 2020, 118 p.

- 1 L'ouvrage monumental de Laurent Mannoni consacré à Georges Méliès devait accompagner l'ouverture d'un Musée Méliès dans les murs de la Cinémathèque française, le 13 janvier 2021. L'ouverture différée pour cause de fermeture administrative des lieux de culture, l'édition n'en a pas moins été menée à son terme et fera patienter les visiteurs. Il vaudrait mieux dire qu'elle va les préparer à mieux apprécier la fréquentation de ce musée, tant il est vrai – plus d'une exposition antérieure due au directeur scientifique du patrimoine de la Cinémathèque française l'a démontré, quelque remarquables qu'elles fussent – qu'il n'est pas aisé au non spécialiste des appareils, des brevets, des matériaux et des pratiques des images en mouvement du XIX^e et du début du XX^e siècle de tirer tout le profit des pièces exposées. Sans cesse les extraits vidéo, projetés ou diffusés, nous proposent les effets de ces mystérieux dispositifs techniques sans nous permettre d'en comprendre les ressorts. Il est donc nécessaire de lire ce gros ouvrage magnifiquement illustré. Il déroule avec brio une histoire du cinéma qui démarre aux alentours de 1538 et s'achève avec Méliès... Ou plutôt non, qui débute à nouveaux frais avec Méliès en 1896 et se poursuit au-delà de

1913, ne cessant de rebondir : redécouvertes de Méliès de son vivant (1925, 1929, 1936), après sa mort et de nos jours. « Mort et résurrection », « Méliès aujourd'hui », « Postérités de Georges Méliès » sont les derniers chapitres.

- 2 Avouons notre faible pour les prémices plutôt que pour les avatars. C'est un vrai bonheur de parcourir une première partie (« La création de l'univers méliésien ») qui s'attache successivement à la lanterne magique et aux fantasmagories, aux spectres vivants, aux projections lumineuses des *dissolving views*, aux ombres, à la féerie théâtrale, aux spectacles, aux curiosités dont Méliès a été ou pu être le spectateur, riches en procédés qui vont trouver leur traduction dans son cinéma. Traduction, car les mêmes effets ou des effets approchants sont obtenus grâce aux particularités mécaniques, optiques et chimiques du nouveau medium. Rattacher ce « cinématographe » (opposé au « cinéma-tel-qu'on l'entend-aujourd'hui ») aux « séries culturelles » antérieures à l'avènement dudit medium paraît donc des plus hasardeux : ce serait s'attacher aux effets visuels obtenus et non aux dispositifs. Avec la partie dévolue au Cinématographe, justement, on aborde la photographie animée dont la référence apparaît peu après l'invention du daguerréotype, retrouvant le désir de capter ce que donnait à voir « en direct » la chambre noire – à savoir « le mouvement des oiseaux, des hommes ou d'autres animaux, le tremblement des plantes agitées au vent » (Jean Leurechon, 1626). Wheatstone, Plateau, Bonelli, Ducos du Hauron œuvrent à des appareils susceptibles de « reproduire le défilé d'un cortège, une scène théâtrale, les jeux de physionomie, les mouvements des vagues, la course des nuages... » (1864), précédant les plus connus Janssen, Muybridge, Marey, Demenÿ, notamment, qui s'efforcent de dépasser le visible et traquent ce qui est imperceptible à l'œil humain, en route vers l'édification d'un savoir plus abstrait sur la base de la trace.
- 3 Pas plus qu'Eisenstein dans ses *Notes pour une Histoire générale du cinéma* (AFRHC, 2014) – auxquelles on songe à propos de ce livre comme des deux autres –, Mannoni ne s'encombre de considérations restrictives sur la nature du cinéma, pour la bonne raison qu'il inscrit celui-ci dans un ensemble plus vaste, celui des images en mouvement et de la restitution du temps (p. 64) lequel n'a ni début ni fin. Non point cependant qu'il reconduise les hâtives considérations d'André Bazin dans « Le mythe du cinéma total » qui, dans une classique soumission au « mouvement rétrograde du vrai », voyait la recherche du « réalisme intégral » et la « restitution d'une illusion parfaite du monde extérieur » s'anticiper dans toutes les expériences et les inventions précédant l'avènement du cinéma. Ni qu'il juge, comme lui, les découvertes techniques et les développements industriels à la discrétion d'une « idée existant tout armée » dans le cerveau des hommes « comme au ciel platonicien ». Bien au contraire. D'abord parce que ce n'est pas le réalisme, intégral ou non, qui est en jeu dans cette histoire mais la fantaisie, l'illusion, l'imagination, la sensation, lesquelles biaisent avec la vraisemblance mais ne s'y soumettent pas. De Robertson à Méliès, des féeries théâtrales à Méliès, de Reynaud à Méliès, des cartes postales amusantes à Méliès, ce qui se cultive est l'extraordinaire, l'in vraisemblable, l'insensé : diableries, prestidigitation, disparitions, résurrections en tous genres. Ensuite parce que la qualité de l'exposé tient non seulement à l'érudition de son auteur dans son domaine – que l'on connaissait depuis son livre sur l'archéologie du cinéma (*le Grand Art de la lumière et de l'ombre*, Nathan 1994) et d'une dizaine d'autres titres sur le sujet – mais au soin et à la précision qu'il met à décrire le fonctionnement des appareils ou machines évoqués. Précision qui lui vient de sa fréquentation quotidienne des collections de la Cinémathèque et du soin

qu'il leur prodigue. Dès lors il importe moins de savoir si ces appareils, ces machines, « annoncent » Méliès – comme il est dit plus d'une fois – que d'entrer dans leur mécanisme et de chercher à en saisir les tenants et aboutissants : que visaient leurs inventeurs et usagers, qu'en tiraient-ils, dans quels cadres mentaux se trouvaient-ils pour les imaginer, de quelles ressources techniques, matérielles, scientifiques disposaient-ils ?

- 4 Les deux autres ouvrages – de Michel Oberthür et de Thierry Lecoïnte – offrent eux aussi au lecteur le plaisir d'en passer par une proximité recherchée et entretenue avec les dispositifs examinés : l'ombre portée que l'on délinée, les moyens que requiert le traçage (bougie, écran translucide), les silhouettes que l'on découpe, tous les systèmes, ensuite, de visualisation ; ou bien les folioscopes (ou *flip books*) à main ou à manivelle qui feuilletent une série de photogrammes – ou de photos instantanées. Dans le dernier cas, les découvertes que l'on fait sont liées à la possibilité d'explorer une collection. En l'occurrence celle de Pascal Fouché, historien de la littérature (co-fondateur de l'Imec) qui possède environ 10 000 de ces petits carnets d'images à animer par leur feuilletage à l'aide du pouce ou d'un « effeuilloir mécanique ». Dans le premier cas, l'auteur a participé à des expositions et des reconstitutions de spectacles d'ombres dans des musées en France (notamment à Orsay en 2007) et à l'étranger. Il n'est sans doute pas vain d'insister sur ces trois filiations pratiques de la part de ces chercheurs qui équilibrent les travaux universitaires souvent plus centrés sur les discours, les documents, les textes, dans la mesure où l'articulation des deux démarches s'impose et les enrichit l'une et l'autre, et qu'elles boitent de se voir dissociées. Lecoïnte ajoute à ces qualités celle d'un enquêteur, un « fin limier » comme l'écrit André Gaudreault dans sa préface, qui recourt aux ressources les plus diverses pour identifier les images des folioscopes, opération qui passe par l'examen des modèles de locomotives et de wagons, l'orientation du soleil, la courbure des voies, la date et l'heure, afin d'aboutir à débaptiser *l'Arrivée d'un train en gare de Vincennes* (attribué à Méliès) et découvrir qu'il s'agit de la gare de Joinville-le-Pont. Ou la recherche de l'adresse du nommé Lapipe qui perforait les bandes de Méliès, au début ; sans parler de Léon Beaulieu qui fit commerce de ces petits carnets entre 1896 et 1901 (année de sa mort) et fit breveter un « Effeuilloir mécanique pour cinématographe de poche ». Ce qui peut sembler anecdotique (une gare, les accessoires d'une salle de bain, etc.) est pourtant requis pour comprendre que les folioscopes exploitent bel et bien des bandes Méliès qui ont disparu et dont on retrouve ainsi inattendûment la trace. La documentation réunie à l'appui de cette recherche – cartes postales, bandes photogrammatiques, pages des folioscopes, etc. – est riche, bien que distribuée de manière malcommode dans un livre qui souffre, dans sa composition, de son souci (louable) de bilinguisme.
- 5 L'apport de Lecoïnte et de ceux qui ont contribué à son enquête de plusieurs années (Fouché, Sirois-Trahan, Byrne, Hutchinson, Malthête et, en 2013, la communauté des chercheurs affiliés à Domitor qui échangent par courriels sur le sujet pendant quelques mois) vient ainsi augmenter la filmographie de Méliès à partir de versions « papier » de ses premiers films perdus et suggérer qu'il a pu y avoir des tournages ou des « doubles » expressément destinés à ce type de « film », ainsi que des films hors catalogue appartenant au genre « grivois » (voyeurisme, déshabillage, bain). Mannoni peut désormais écrire dans son *Méliès. La Magie du cinéma*, que « dès ses débuts au cinéma » Méliès a « accepté de faire imprimer », d'après les sujets de ses premiers films, « de petits folioscopes » (p. 89). Comme on a pu réaliser vers 1900 un dessin animé d'après son deuxième film, *Une séance de prestidigitation* (1896) (p. 181). Mais au-delà

du cas Méliès, il nous paraît important de voir ressurgir, autrement qu'à la marge, cette modalité du film, ce bien nommé par Beaulieu « cinématographe de poche » ou « films de papier » (*Buchkinema*, en allemand) – comme on les appellera dans les années 1920 où ils retrouvent une certaine postérité dans des œuvres artistiques (comme celles de Fernand Léger pour Blaise Cendrars – *la Fin du monde vu par l'ange N.-D.* – et Yvan Goll – *la Chapliniade*).

- 6 De même les jeux d'ombres portées se retrouvent-elles de nos jours ré-appropriés par un artiste comme Christian Boltanski dans ses installations, touché par l'écart entre la modestie voire le dérisoire de ses découpures et de leur éclairage, et les effets qu'ils produisent. Mannoni consacre précisément un passage de sa première partie aux spectacles d'ombres (pp. 42-43). On pourra donc poursuivre l'examen de cette ligne généalogique-là avec Michel Oberthür (chercheur associé au CNRS à Lyon au sein d'une équipe vouée au théâtre au XVIII^e siècle, auteur déjà de *Henri Rivière, connu, méconnu*, 2004 et *le Cabaret du Chat noir à Montmartre* » en 2007). Partant de Pline l'Ancien (23-79), passant par Claude-Nicolas Lecat et son *Traité des sensations et des passions en général et des sens en particulier* (1767) – qui établit l'importance de l'ombre pour la lumière et les couleurs –, et surtout le marquis Étienne de Silhouette (sous Louis XV) qui lance la mode des portraits de profil d'après le contour de l'ombre des visages. Viennent ensuite Jean Huber, l'ami de Voltaire qui subjugué Grimm et Goethe, et Johann Gaspard Lavater qui enthousiasme Chateaubriand, George Sand et Balzac à la recherche d'une vérité physiognomonique. Si l'on continue de dessiner et de graver d'après l'ombre portée ou en transparence d'un écran (Philippon, Doré, Runge, Menzel), dans la « ligne » du traçage à la craie de l'Antiquité, on passe aux découpures aux ciseaux puis à des appareils (le physionotrace de Gilles-Louis Chrétien – appelé « physiocrate » par erreur, p. 21). Avec les spectacles comportant des acteurs derrière l'écran, comme dans *l'Heureuse pêche* de Carmontelle (1767), on accède aux « spectacle d'ombres à scènes changeantes » (*Schattenspiel*), selon l'expression du baron Grimm qui en parle en des termes nous rapprochant de l'univers méliésien : « Si vous voulez que le diable emporte quelqu'un, l'acteur qui fait le diable n'a qu'à sauter avec sa proie par-dessus la chandelle en arrière, et, sur la toile, il aura l'air de s'envoler... » (p. 28). Ce jeu-là se retrouvera au cinéma dans *l'Inhumaine* de Marcel L'Herbier (1923), avec la silhouette inquiétante de Philippe Hériat se profilant derrière les parois translucides du laboratoire, ou le *Casanova* d'Alexandre Volkoff (1927) conjuguant le duel à l'épée et la scène érotique, tandis que dans *Schatten* (1923) d'Artur Robison, le *moniteur d'ombres*, censé projeter des figures qu'il composerait de ses mains, met en mouvement les ombres des spectateurs dont il dévoile les désirs secrets. L'ombre projetée au cinéma a toute une histoire – dont *Night of the Hunter* de Charles Laughton (1955) est un des points d'orgue. Thématiquement, sa longue histoire hérite du romantisme et ses avatars expressionnistes (Cf. Dominique Païni, *l'Attrait de l'ombre*, Yellow Now, 2007). Plus prosaïquement elle est bien commode pour dater précisément les différentes « sorties d'usine » des Lumière comme pour repérer, on vient de le voir, les arrivées de train chez Méliès.
- 7 Dans *la Marseillaise* de Renoir (1937), en revanche, avec les figures découpées de Lotte Reininger, on renoue avec le théâtre d'ombres à silhouettes qui nous vient de Java via la Turquie où un manipulateur allié à un bonimenteur animent l'écran au rythme d'une musique. Ces spectacles sont attachés, à l'époque, au nom de Séraphin qui joue à la Cour à la demande de Marie-Antoinette, ou chez les particuliers grâce à son théâtre portatif, avant de pouvoir s'installer au Palais-Royal. Le moment venu, il accommodera

son répertoire aux idées révolutionnaires, son théâtre devenant celui des « vrais sans-culottes ». On joue *la Pomme à la belle ou la chute du trône* de Landri, par exemple. Pendant la Révolution les théâtres d'ombres se multiplient et on a recensé plus de quatre-vingts pièces qui y sont jouées – sans compter les pièces de marionnettes (pp. 36-43). Edmé-Gilles Guyot dans ses *Nouvelles récréations physique et mathématiques* (1799) a détaillé les méthodes d'éclairage, les matériels et les pratiques requis. Les tableaux comportent plusieurs papiers fort minces et découpés sur des châssis derrière lesquels on fait se mouvoir de petites figurines plates d'hommes et d'animaux en carton découpé ou en métal ajouré dont certaines parties sont mobiles, assemblées avec des fils ou des tiges de fer. Malheureusement fort peu d'exemplaires de ces figurines subsistent en dehors des collections du Smithonian à New York et... de la Cinémathèque française. Devenu théâtre pour enfants et jeux éducatifs, le théâtre d'ombres trouve un renouveau vers 1885 avec Henri Rivière, ce passionné d'art japonais et d'impressionnisme qui exerce ses talents avec ses collaborateurs au Chat noir de Rodolphe Salis, à Montmartre. Il introduit la couleur, les dégradés, les brouillards grâce à l'introduction de la lumière oxyhydrique et de nombreuses innovations techniques (jeux de verres peints en couleurs translucides se déplaçant sur roulements à billes, ciels et arrière-plans pouvant se superposer, usage de lanternes magiques) : une véritable machinerie avec ses servants. Il rompt avec le répertoire traditionnel (contes et proverbes) et inaugure satires, pièces humoristiques, historiques et religieuses : Louis Morin présente *Pierrot pornographe*, Caran d'Ache son *Épopée napoléonienne* avec charges de cuirassiers, effets pyrotechniques et perspectives, Rivière une *Tentation de saint Antoine*. Il adapte des pièces d'Edmond Haraucourt (auteur de *la Légende des sexes*, membre des Hydropathes et conservateur du Musée de Cluny) et il est à l'apogée de sa maîtrise avec *l'Enfant prodigue* et *le Sphinx* (dessins de Vignola, 1896) dont un des tableaux s'inscrit dans la généalogie qui va de Luc-Olivier Meerson à Louis Feuillade. Félix Fénéon avait su repérer l'intérêt de cette « relance » du théâtre d'ombres et mettre en évidence ses liens avec l'estampe japonaise fondée sur l'aplat : Rivière s'inspire d'Hokusai pour ses *Trente-six vues de la Tour Eiffel*, il réalise une *Vague* qui enchante le critique. Son expérience de lithographe et de graveur sur bois lui a permis d'assimiler mieux que personne le japonisme et l'on considère qu'il a pu influencer Toulouse-Lautrec, les Nabis, Vuillard ou Maurice Denis (pp. 55-79). Oberthür examine ensuite la situation des théâtres d'ombres en Europe à cette époque, avant d'évoquer « la représentation de l'ombre » dans l'art contemporain (Man Ray, Duchamp, Boltanski) sans s'intéresser, on peut le déplorer, au cinéma qui pourtant perpétue très tôt l'ombromanie qu'il a supplantée : Mannoni le rappelle, Méliès, qui a fréquenté le Chat noir, l'a pratiquée et Segundo de Chomon réalise pour Pathé des *Ombres chinoises* en 1908.

- 8 Nous voici donc revenus à Méliès cinéaste dont à plusieurs reprises Mannoni souligne les liens avec ces « prédécesseurs ». Ainsi dans *Barbe-Bleue* et *Nain et Géant* (1901), les changements d'échelle obtenus par une succession de surimpressions qui font grandir un sujet est « dans la droite ligne des spectacles mobiles de Robertson » (p. 186), comme la féerie, « source iconographique séminale pour l'ensemble de son œuvre » (p. 190). Si *Méliès magie et cinéma* (co-Jacques Malthête, Paris-Musées, 2002) documentait très largement le lien de Méliès à la prestidigitatation, à la magie (dont Méliès devient le symbole grâce au fait qu'il se filme dans la plupart de ses films [p. 182]) et *l'Œuvre de Georges Méliès* (co-Malthête, La Martinière-Cinémathèque française, 2007) passait en revue l'ensemble de son œuvre filmée, le présent ouvrage développe un certain nombre

de points parmi lesquels on peut relever celui du bonimenteur (ou « conférencier ») qui était encore en discussion pour ce qui concerne la France (Cf. Giusi Pisano, Valérie Pozner, dir., *Le muet a la parole*, AFRHC, 2010). Son rôle est désormais qualifié d'important car « il guide le spectateur, l'éclaire sur certaines scènes complexes, le fait rire et le transporte encore plus », certains films – comme *Rip van Winckle* (1905) – étant « incompréhensibles » sans « l'explication complète de la pièce [il adapte un opéra-bouffe de Robert Plaquette qui rend son scénario « trop compliqué » (p.242)], un résumé destiné à être lu, phrase par phrase, au moment exact de la projection des parties correspondantes de la vue cinématographique » (Méliès dixit, p. 196). De même *Robinson Crusoe* (1902) dont « il semble évident qu'il doit être "bonimenté" et, mieux, "bruité" » car le film est « plein de sons apparents : coups de fusil, tonnerre, vent, tempête, chiens, chats, cris d'oiseau, chutes de pierres, explosions, fanfare avec trompette... » (p. 218). Ce dernier film se voit d'ailleurs accorder un statut particulier, celui d'une « pièce cinématographique » (ni une féerie, ni un opéra-comique, ni une série de tableaux fantastiques). Il se distingue des autres films – y compris du *Voyage dans la lune* avec qui il partage surimpressions, réapparitions, effets pyrotechniques, fondus enchaînés, décors mobiles, apothéose, etc. – sur le plan de son utilisation de la couleur, celle-ci n'ayant pas moins d'importance que les trucages et le montage (p. 217). C'est la découverte d'une copie nitrée colorisée dans le dépôt d'un collectionneur à la Cinémathèque en 2011 qui permet d'accorder ce statut d'exception à ce film qui est peint au pinceau, image par image, et non au pochoir. Reliant à nouveau Méliès avec ses devanciers, Mannoni affirme qu'il a su exploiter les couleurs traditionnelles vives et éclatantes de la lanterne magique, des féeries et des pantomimes lumineuses », s'opposant à la grisaille du noir et blanc qui avait tant frappé Maxime Gorki quand il découvre le cinématographe à la foire de Nijni-Novgorod (et non à Moscou) en 1896, se croyant, nouvel Ulysse, entré au « Royaume des ombres » (voir ses textes édités et traduits par V. Pozner dans « Gorki au cinéma », 1895 n° 50, 2006).

- 9 Le récit historique suscite volontiers, c'est connu, une sorte de cohérence qui tient à la succession des événements ou des faits qu'il énumère sur un axe chronologique. Comment passe-t-on de : « Maintenant tout est en place ou presque, comme avant un lever de rideau : la lanterne magique a vécu ses grandes heures, le cinématographe est au point, la féerie brille de ses derniers feux... Il ne manque plus que l'arrivée de Georges Méliès dans ce petit théâtre d'ombres » (p. 89) à : « Durant les années 1910 la fusion entre la magie et le cinéma semble s'être désagrégée » (p. 284) ? L'argument économique a été avancé très tôt par les historiens (en particulier Georges Sadoul) pour expliquer le déclin de Méliès : la concurrence avec des maisons de production adossées au capital bancaire, industriel ou commercial, la violence de cette concurrence – en France où on copie voire plagie, mais plus encore aux États-Unis où Edison, Vitagraph, Lubin n'hésitent pas à pirater les films (contrefaçon), les anonymiser et les exploiter à leur compte. Ainsi le *Voyage dans la lune* rend Méliès mondialement connu et le paupérise en même temps car il peine à rentrer dans ses frais (p. 202). Le système artisanal qui reste celui de la Star film fait que les films produits à Montreuil sont les plus coûteux du marché – ce dont Méliès se prévaut comme d'une qualité (il fige), alors que la concurrence, dont le modèle est celui de l'industrie (Pathé produit plusieurs films par jour à une « cadence commerciale »), cherche à tuer ses concurrents en couvrant tous les genres et en baissant les coûts (pp. 183-184).
- 10 Y a-t-il un « aveuglement de Méliès à la fin des années 1900, devenu incapable de s'adapter aux goûts du public » (p. 185) ? S'il est avéré que la plupart de ses films sont

destinés à un public déterminé, celui du Théâtre Robert-Houdin, aux amateurs de féeries, etc., il cherche ensuite à l'élargir au moment de l'apparition du Film d'Art (avec *Hamlet*, *la Mort de Jules César*, *la Civilisation à travers les âges* [1907-1908]). L'étude de Fernandino Gizzi, dans ce numéro, montre, en outre, qu'en envoyant Gaston, son frère, puis son fils Paul aux États-Unis, Méliès veut certes empêcher les contrefaçons dont il est la victime, mais qu'il a aussi le dessein de chercher à *adapter* sa production « au système de connaissances, aux goûts (réels ou présumés) et aux sensibilités plus profondément culturelles de ce public *nouveau* ou *autre* (par rapport à celui *originnaire* français), par le biais de stratégies rhétoriques et/ou matérielles ».

- 11 Les dernières pages nous montrent un Méliès « en anachronisme avec le reste de la production mondiale » (p. 280) courant derrière son public, cherchant à rester dans une « course au réalisme » où Ferdinand Zecca est meilleur que lui (p. 272). C'est le point de vue de Jasset dans le *Ciné-Journal* en 1911 : « son école mourut de n'avoir pas voulu évoluer », ou celui de Charles Pathé qui lui commandite ses six derniers films, laissant toutefois Zecca « massacrer » sa *Cendrillon* ou *la pantoufle merveilleuse* en la réduisant de 700 à 300 mètres. Le fils du fabricant de chaussures clôt une œuvre sur cette pantoufle perdue et vend les copies de ses 520 films à un fournisseur des cordonniers en produits de « glaçage » pour bottines et talons obtenus par la fonte du celluloïd.
- 12 Tel Empédocle sur les bords de l'Etna...