

Gesine Hindemith

Entre fées et fromages meurtriers: la féerie au cinéma

Les premiers films du cinéma naissant, réalisés par des pionniers tels que Georges Méliès ou Segundo de Chomón, sont nettement inspirés par le théâtre spectaculaire du XIX^e siècle. Le genre de la féerie apparaît en effet sous de multiples formes. Le reproche qui lui est fréquemment fait de n'être rien d'autre que du théâtre filmé s'impose donc avec force. Quelle est la valeur ajoutée des premières féeries cinématographiques? Quel intérêt peut avoir une réflexion qui se préoccupe de théâtre et de films qui ont simplement le dessein de divertir, d'amuser et d'émerveiller leur public?

Nous souhaitons dans la présente contribution nous appuyer sur le *Livre des Passages* de Walter Benjamin pour répondre à ces questions. Dans une de ses phases préparatoires, cette œuvre inachevée portait comme titre „Eine dialektische Feerie“ (une féerie dialectique).¹ Les réflexions suivantes sont guidées par l'idée que ce titre de travail, même si Benjamin finira par l'abandonner, s'avère fécond pour penser dialectiquement à travers la féerie.

Dans les premiers brouillons du *Livre des Passages*, la féerie apparaît comme une métaphore qui décrit le mode d'écriture de l'histoire privilégié par Benjamin. C'est le phénomène du discontinu qui l'intéresse et que l'on retrouve dans le principe de déroulement en tableaux de la féerie. Celle-ci est régie par la logique de l'attraction, puisqu'il ne s'agit en effet que d'une trame narrative très mince. Le dispositif de l'attraction² a pour but de surprendre le spectateur par une succession de moments qui vont susciter son étonnement.

D'une certaine façon, la féerie cinématographique se fait l'écho de la perception que la société de l'époque (aux environs de 1900) a d'elle-même, par les médias qui la structurent mais aussi comme produit d'une industrialisation du divertissement. Benjamin s'intéresse précisément à ces transformations culturelles afin d'identifier de nouvelles formes de connaissance de l'histoire. Susan Buck-Morss tente de résumer la démarche du *Livre des Passages* en prenant en compte cet aspect:

The effect of technology on both work and leisure in the modern metropolis had been to shatter experience into fragments, and journalistic style reflected that fragmentation. Could montage as the formal principle of the new technology be used to reconstruct an experiential world so that it provided a coherence of vision necessary for philosophical reflection? And more, could the metropolis of consumption, the high ground of bourgeois-capitalist culture, be transformed from a world of mystifying enchantment into one of both metaphysical and political illumination?³

La féerie filmique en tant que divertissement s'applique parfaitement au nouveau type de perception qu'exige l'urbanité à l'aube du XX^e siècle et telle que la décrit Benjamin. De plus, c'est un nouveau mode de consommation qui participe à l'institutionnalisation du cinéma. Deleuze a d'ailleurs relevé „[...] la situation ambiguë du cinéma comme ‚art industriel‘: ce n'était ni un art ni une science.“⁴

Les débuts du cinéma représentent d'une certaine manière un passage entre la culture du XIX^e siècle et la modernité du XX^e siècle. Nous souhaitons revenir sur ce point de bascule à travers le genre de la féerie cinématographique qui conserve plusieurs aspects de la culture populaire du XIX^e siècle. Sa dimension magique, les phénomènes d'apparitions, les spectres, les voyages fantastiques, les diables et les fées s'ancrent encore dans la conscience culturelle populaire du siècle précédent et réalisent en même temps – c'est l'hypothèse qui fonde cette contribution – un nouveau mode de perception qui s'adapte et s'adresse à la modernité du XX^e siècle.

Cet article abordera quatre aspects de la féerie filmique. Dans un premier temps, nous envisagerons la féerie en tant que genre d'origine théâtrale repris et adapté par le cinéma, en repérant leurs similarités et leurs différences. Nous poserons de cette manière la question de l'apport des féeries cinématographiques. L'analyse se consacrera dans un deuxième temps aux différents types de métamorphoses à l'œuvre dans les féeries cinématographiques, plus particulièrement l'anthropomorphisation des objets. Nous nous interrogerons ainsi sur la nature de la relation pouvant s'établir entre les hommes et le monde des objets, qui acquièrent souvent des facultés humaines. Nous étudierons ensuite la spécificité de l'image cinématographique par le biais de la variété des images mentales qu'elle propose. Nous nous intéresserons à la dimension religieuse sous-jacente qui accompagne le procès de création d'images mentales, afin d'analyser les caractéristiques structurantes de la féerie cinématographique. Dans le dernier temps de notre analyse, nous prendrons l'exemple du rêve comme illustration des images mentales. Il s'agira d'étudier l'importance de la figure rêve / réveil dans les féeries cinématographiques au sens de Benjamin, avant d'analyser comment un nouveau mode de perception s'établit à travers la féerie cinématographique.

I. Un genre théâtral transformé par le cinéma?

Beaucoup de caractéristiques de la féerie filmique proviennent directement de la scène théâtrale du XIX^e siècle. Le sol en bois de la scène est bien visible et les chars des fées sont encore tirés à travers les coulisses, manifestement fabriquées en carton-pâte ou en bois. On trouve également des effets dont on peut considérer qu'ils relèvent d'un nouveau réalisme filmique. Le film sous-marin du *Royaume des Fées* (Méliès, 1903) propose un décor avec des poissons vivants comme s'ils évoluaient dans un aquarium, tandis que l'un des tableaux met en scène un incendie que l'on n'aurait jamais pu trouver sur une scène de théâtre.

Les apparitions sont encore exécutées selon les mêmes procédés que ceux utilisés au théâtre, au moyen d'une plateforme élévatrice qui transporte les acteurs jusqu'à la scène ou bien les fait disparaître. Pour la réalisation des apparitions, c'est de façon tout à fait involontaire que Méliès invente l'arrêt de caméra, en filmant la place de l'Opéra. Les apparitions réalisées avec ce truquage produisent un effet totalement novateur. Les acteurs apparaissent avec une soudaineté jusqu'alors inconnue, et les apparitions ainsi réalisées deviennent une caractéristique essentielle de la féerie filmique.

L'apothéose finale des féeries théâtrales du XIX^e siècle disparaît quant à elle presque totalement. Elle est remplacée par de multiples variations d'ascension cosmologique: on trouve désormais des fusées scientifiques comme dans le fameux *Voyage dans la lune* (Méliès, 1902), des échelles que l'on peut escalader (Segundo de Chomón: *Le Voyage sur Jupiter*, 1909) et qui mènent directement à l'espace, des carrosses et des trains qui traversent le ciel (Méliès: *Les quatre cent farces du diable*, 1906; Méliès: *Le Voyage à travers l'impossible*, 1904) ou encore des dirigeables qui montent vers le ciel avant de brûler dans une catastrophe finale (Méliès: *Le Dirigeable fantastique*, 1905). Le motif de la chute aux enfers compte parmi les plus récurrents, et apparaît en quelque sorte comme une figure inversée de l'apothéose. À la fin des *Quatre cents farces du diable*, le héros est cuit à la broche après avoir fait une longue chute du ciel à l'enfer; une chute de cette nature intervient également dans *La Damnation de Faust* réalisée par Méliès en 1898. Dans *Une Excursion incohérente* (1909), Segundo de Chomón met en scène les chutes en cascade d'un protagoniste hanté par les événements d'un cauchemar infernal et spectaculaire.

L'incohérence est un phénomène très caractéristique de la féerie théâtrale et de la féerie filmique, mais les modalités de représentation gagnent en raffinement grâce à la technique du cinématographe. Par exemple, le passage d'un tableau à un autre peut être réalisé par un fondu enchaîné ou par un raccord brutal qui produit un effet de saute. La vitesse de transformation des tableaux et des décors est redoublée par le moyen de l'enregistrement.

Les féeries filmiques n'ont certainement pas comme fonction explicite d'offrir un éclairage politique sur la modernité telle que la démystifie Walter Benjamin. Mais le montage filmique des féeries va bien au-delà du simple tour de passe-passe. La féerie dissimule ses secrets de fabrication et en même temps les accentue par de stupéfiants trucages. Le spectateur est ainsi témoin de la dimension technique et artisanale du film, mais la réalisation conserve une part de mystère. L'aspect technique véhiculé par la féerie cinématographique n'a pas seulement pour effet de surprendre et de fasciner par la complexité de l'apparat scénique comme cela a pu être le cas dans le théâtre au XIX^e siècle. Il s'agit plutôt d'un phénomène réflexif et critique. Benjamin qualifie très brièvement, mais de manière précise, cette fonction du cinéma en proposant une comparaison avec la mode du panorama au XIX^e siècle. Selon lui, le point de rencontre entre les deux formes de divertissement optique est le suivant:

Le cinéma formule aujourd'hui tous les problèmes de la mise en forme de la façon la plus critique, la plus concrète, la plus ramassée, en les présentant comme des questions techniques liées à son existence même. Ce fait est important pour la comparaison qui suit entre les panoramas et le cinéma. „La vogue des panoramas, parmi lesquels nous remarquons celui de Boulogne, correspond alors à celle des cinématographes aujourd'hui. Les passages couverts, du type de celui des Panoramas, commencent aussi leur fortune parisienne.“ [Marcel Poète: *Une vie de cité Paris*, Paris 1925, 326]⁵

Pour illustrer cette hypothèse, il nous semble intéressant de nous appuyer ici sur l'exemple du film *Le dirigeable fantastique*. Le titre offre une polysémie féconde; en effet, il est question de dirigeable alors que le monde fantastique de la féerie n'est précisément pas dirigeable. Un inventeur s'endort sur le sol de son laboratoire après avoir contemplé le dessin de l'une de ses inventions (un dirigeable). Dès lors, il devient victime d'une plaisanterie démoniaque: deux dames surgissent derrière une commode et le cachent sous une couverture afin qu'il ne puisse pas s'échapper. Entre-temps, deux démons dévastent le laboratoire. Le tableau noir sur lequel est dessiné le dirigeable est jeté par la fenêtre. Les démons et les deux femmes quittent la scène, et c'est une nouvelle séquence qui débute. L'inventeur est encore couché au sol, mais le mur du fond a disparu; ce sont les sommets de deux bâtiments et le ciel que l'on aperçoit désormais. Le dirigeable s'élève au beau milieu de ce ciel nocturne tandis que le sol du laboratoire plane dans la même direction. Les bâtiments en arrière-plan disparaissent ainsi que les deux murs latéraux du laboratoire. Au milieu du ballon du dirigeable, des fées flottant horizontalement à droite et à gauche apparaissent. Le petit film montre déjà des techniques purement filmiques: les plans changent en fondu-enchaîné et les dames semblent disparaître grâce à la surimpression.

Le Dirigeable fantastique donne donc à voir une invention technique qui n'est absolument pas dirigeable. À la fin, le ballon est atteint par une balle enflammée et se consume entièrement. Ce petit film est exemplaire des féeries cinématographiques: La scène n'est pas seulement féerique et magique mais catastrophique, faisant en cela écho aux tragédies techniques de l'époque.

Les féeries cinématographiques proposent un univers magique dont le magicien est absent. C'est sur ce point que les féeries cinématographiques diffèrent des petites scènes à trucs dans le cinéma de cette époque. Dans ces dernières, le magicien apparaît physiquement sur scène comme dans la plupart des trucages de Méliès. Il réalise ses tours en *showman*, ce qui prouve qu'il est bien l'auteur de la magie. Le réalisateur des féeries cinématographiques est quant à lui absent, les événements semblent advenir d'eux-mêmes, sans aucune intervention humaine. Ce sont des pouvoirs impersonnels⁶ qui sont devenus incontrôlables. Le spectaculaire acquiert une fonction qui dépasse le divertissement et l'étonnement. La diversité des trucages et le caractère impersonnel qu'induit la présence de l'écran donnent au film une dimension quasi métaphysique, au sens structural. Le magicien invisible remplace la fonction d'un dieu créateur qui dirige son univers magique sans se montrer. La féerie cinématographique expose ainsi le spectaculaire

comme fonction pure par l'aspect impersonnel de sa production, par sa diffusion à travers l'écran et par la situation du spectateur. Cela entraîne pour le spectateur une triple prise de distance. Pour lui, les événements de la féerie filmique n'ont ni espace réel, ni index temporel. Ce type de perception s'inscrit pleinement dans la modernité. Il rejoint ce que Deleuze constate à la suite de Bergson, mais qu'il n'a pas exposé pour le cinéma naissant: „le cinéma [...] ne serait plus l'appareil perfectionné de la plus vieille illusion, mais au contraire l'organe à perfectionner de la nouvelle réalité.“⁷

II. L'animation des objets

Les féeries cinématographiques, tout comme les féeries théâtrales, présentent d'innombrables processus de métamorphose. On y trouve plusieurs catégories: des hommes qui se transforment en légumes, des légumes qui changent de taille et parfois éclatent, des objets qui bougent sans être dirigés par quelqu'un ou qui s'anthropomorphisent (on pourra citer l'exemple de la gamelle ou des aliments, mais aussi de façon récurrente le soleil et la lune qui prennent un visage humain).

L'œuvre de Segundo de Chomón est exemplaire de ce genre de métamorphoses d'objets. *Une excursion incohérente* (film très important pour mesurer le degré de virtuosité qu'a atteint l'artiste en 1909), est divisé en vingt-six tableaux ou plans tournés avec des acteurs. Les tableaux 4, 8 et 15 sont constitués d'animations d'objets et les tableaux 19 à 22 de silhouettes animées. L'argument est le suivant: un couple monte en calèche avec des provisions pour pique-niquer. Le cocher et un serviteur les accompagnent. Tandis qu'ils descendent de leur calèche à l'orée d'un bois pour se préparer à pique-niquer, leurs victuailles prennent vie en bondissant. Le saucisson se défait par morceaux (plan 4) et s'anime. D'autres incidents ont lieu: des souris vivantes sortent des œufs durs, les fromages se désintègrent et d'innombrables vers en sortent. Lassés, les pique-niqueurs se lèvent. Alors qu'il commence à pleuvoir, ils s'abritent sous un parapluie; quand l'averse cesse, ils remontent dans la calèche et repartent. Ils arrivent devant une grande maison, le couple monte à l'étage et se couche pendant que le cocher et le serviteur restent dans la cuisine. Un chaudron explose en enfumant la cuisine. Un des récipients de la cuisine se transforme en tête d'homme (trucage avec de la glaise, plan 15). Un nouveau nuage de fumée fait apparaître quatre demoiselles, mais quand les hommes veulent les embrasser, celles-ci se transforment en spectres et sont finalement chassées à coups de chaise.

En ce qui concerne les effets de ces métamorphoses, nous constatons un changement entre féerie théâtrale et féerie cinématographique. Les métamorphoses de la féerie sur la scène théâtrale ont en effet toujours un aspect anthropomorphe parce que les objets sont présentés par des acteurs en costumes. La féerie cinématographique peut pour sa part employer sa technique de trucage et obtenir un résultat différent. L'effet d'anthropomorphisation pour les objets est plus impressionnant parce que l'objet change lui-même; il ne s'agit pas d'un être humain en

costume mais de l'objet qui prend soudainement les traits d'un visage humain. La bizarrerie n'en est par conséquent que plus forte. Ce sont des objets du quotidien qui se révoltent contre les hommes, comme dans *Le Repas fantastique* (1900) de Georges Méliès, par exemple: deux femmes et un homme d'âge mûr s'assoient pour déjeuner quand leurs chaises se mettent soudainement à grimper toutes seules sur la table, entraînant leur chute. Ils descendent les chaises et se rassoient, mais aussitôt la soupière augmente de volume jusqu'à devenir géante; l'homme en sort une paire de bottes qu'il donne à la servante. Celle-ci s'en va d'un air outré en emportant l'immense soupière, avant de revenir avec un gigantesque poulet rôti. Quand l'homme s'apprête à découper le poulet, la table s'élève jusqu'à devenir trop haute pour eux. Dès qu'ils se mettent debout sur leurs chaises pour manger, la table reprend sa hauteur initiale. La table et les victuailles disparaissent et se retrouvent de l'autre côté de la pièce. Les trois personnes les suivent en emportant leurs chaises, mais la table disparaît puis réapparaît flanquée d'un fantôme. Les femmes s'enfuient épouvantées alors que le vieillard attaque le fantôme à coups de chaise. Lorsque le fantôme est touché par l'un des coups, il se transforme en caisse de dynamite. La caisse explose, projetant le vieux monsieur au mur, auquel il reste collé.

On peut trouver d'autres exemples similaires chez Méliès, par exemple dans *Les Fromages automobiles* (1907): Une marchande de fromages entre dans un tramway et contamine tout le wagon de l'odeur de ses fromages, provoquant des réactions de dégoût. La marchande est arrêtée par la police à la station suivante, mais les agents oublient de prendre son panier. Ses fromages se mettent alors à suivre leur propriétaire qui se trouve déjà dans le tribunal. Ils y entrent et attaquent les policiers. Un camembert géant se jette sur le visage du juge et l'étouffe sauvagement jusqu'à ce qu'il en meure. Les autres fromages suivent la vendeuse libérée.

Le danger dans les féeries commence au moment où les objets deviennent des acteurs. C'est la fréquence du changement et l'impossibilité de le prévoir qui détournent le monde féérique et son aspect magique-comique pour lui conférer un caractère inquiétant, voire catastrophique.

Cette analyse de la féerie cinématographique présente des analogies avec les observations de Benjamin concernant le changement des passages parisiens:

Des poupées, nues et chauves, attendent qu'on leur donne un vêtement et des cheveux. Des peignes, rouge corail et vert rainette, nagent comme dans un aquarium, des trompettes se transforment en coquillages, des ocarinas en manches de parapluie. On aperçoit des aliments pour oiseaux dans les bacs de la chambre obscure du photographe. Le concierge de la galerie a dans sa loge trois chaises en peluche recouvertes de housses au crochet. Mais il y a à côté un magasin qu'on a vidé et dont l'inventaire ne consiste plus qu'en un écriteau qui annonce: „Achat de dentiers en or, en cire, même cassés“.⁸

Le monde des objets semble être soumis à une métamorphose permanente sous l'effet de nombreuses personnifications.⁹ La féerie cinématographique, dans sa capacité à réanimer de façon spectaculaire la féerie théâtrale du XIX^e siècle, accen-

tue encore le principe du genre: le mélange de sujets déjà connus parallèlement à une exacerbation du fantastique. Isabel Kranz souligne la nature du procès qui est à l'œuvre dans les passages ainsi que dans le genre de la féerie. Il en résulte un différentiel temporel: le passé s'avère productif dès lors qu'il communique avec le présent.¹⁰ C'est exactement la situation de la féerie cinématographique: elle porte en elle les vestiges de la culture théâtrale du XIX^e siècle et les transforme dans le nouveau média du XX^e siècle. À partir de cette transformation, une nouvelle mode résultant des changements subits au niveau des tableaux, mais aussi des objets en métamorphose permanente, va naître. La dialectique de Benjamin exprime ce même changement soudain; c'est un procès de reconnaissance qui ne s'effectue pas à travers une réflexion continue, mais qui se développe dans une structure rhapsodique oscillant entre le merveilleux et le catastrophique.

III. Un univers de l'apparition

La notion de magie associée à l'image est encore manifeste dans les débuts du cinéma. Les sujets tels que l'hallucination, la vision et le rêve y sont omniprésents en tant qu'images mentales. C'est François Jost qui constate que la parenté entre la magie du cinéma et le phénomène de l'hallucination et des visions religieuses consiste dans „l'égal pouvoir de chacune de faire apparaître, instantanément, de provoquer des images qui sautent aux yeux du spectateur“.¹¹ Le cinéma naissant provient bien de la tradition populaire où „toute image mentale est empreinte de surnaturel, de magie ou de religion [...]“.¹²

On trouve fréquemment des sujets religieux dans le cinéma aux environs de 1900. C'est le pouvoir de la vision qui inspire les images cinématographiques et qui est souvent organisé en tableaux. Le laboratoire de Méliès en offre deux exemples intéressants, *Le Juif errant* (1904) et *La Tentation de Saint Antoine* (1898). Dans *Le Juif errant*, un vieil homme s'appuyant sur une canne nous est présenté. En trois tableaux, le spectateur suit les images qui hantent le juif. Il est impossible d'identifier s'il s'agit d'une hallucination ou de la vision d'une action réelle. À l'arrière-plan, le Christ porte sa croix, entouré et suivi de la foule en surimpression. Désespéré, le juif fuit ces images, mais dans le second tableau deux apparitions surgissent devant lui: le diable suivi d'un ange. Il prend la fuite une seconde fois pour se retrouver finalement dans un troisième tableau, au beau milieu d'un redoutable orage qui signifie probablement la colère de Dieu. Dans *La Tentation de Saint Antoine*, le saint est montré en train de lire devant un crucifix; sa lecture est sans cesse troublée par des femmes séductrices qui apparaissent et disparaissent en le provoquant. À un moment donné, c'est même une jeune demoiselle qui se substitue au Christ.

L'esthétique du tableau se rattache au procès de la création d'images. Elle est issue d'un contexte religieux qui est encore très présent dans le cinéma naissant. Jost note à raison: „L'esthétique du tableau est une esthétique de l'épiphanie“.¹³ *La Vie et la passion de Jésus Christ* (1903) de Ferdinand Zecca en donne un ex-

cellent exemple. C'est un film où le sujet, l'esthétique de l'image et la structure forment un ensemble très cohérent. Il est basé sur la même structure en tableaux que les féeries cinématographiques. Dans le contexte du cinéma des premiers temps, sa durée (44 minutes) est extrêmement longue. La scène de l'ascension du Christ, réalisée comme une apothéose féérique, est particulièrement remarquable: le Christ plane debout dans le ciel, couronné de nuages.

Dans les premiers temps du cinéma, la religiosité est à la fois sous-jacente et omni-présente. Elle opère au niveau de l'esthétique de l'image-apparition et acquiert une importance structurale avec l'organisation des films en tableaux. Jost souligne l'aspect archaïque et religieux de cette tendance: „Si le cinéma participe de cette métaphysique de l'apparition, c'est que loin d'emprunter à la conception nouvelle de l'imaginaire qu'est en train de mettre en place la psychanalyse, il développe une conception populaire très ancienne, archaïque même, qui assimile certains phénomènes mentaux à des phénomènes religieux.“¹⁴

Nous n'adhérons cependant pas à l'hypothèse de Jost selon laquelle „le cinéma livre l'interprétation des images au spectateur qui, en fonction de ses propres croyances, de sa conception du rêve ou des récits de l'Église, se fait sa propre religion“.¹⁵ L'association entre image vue et foi personnelle exagère le rôle de la religion au sein du film. Selon nous, il s'agit plutôt de trouver les vestiges du religieux dans le cinéma naissant en tant qu'aspect structurant. Jost analyse justement le lien entre d'une part la représentation des images mentales englobant le rêve, la vision et l'hallucination et d'autre part le côté technique du média: „Dans le cinéma des premiers temps, les rêves sont donc des visions, proches des apparitions surnaturelles: ils gardent un pouvoir magique voisin de la voyance; de la sorte, la connivence de la mémoire avec le rêve teinte toute projection dans le temps d'une dimension médiumnique.“¹⁶ Deleuze résume parfaitement ce lien: „La technique de l'image renvoie toujours à une métaphysique de l'imagination“.¹⁷

Suite à ces réflexions sur la nature de l'image-apparition dans le cinéma des origines, nous souhaitons à présent nous consacrer au cas particulier du rêve pour exemplifier et analyser ces structures. Le rêve et le réveil sont des spécificités de la féerie cinématographique. Le jeu avec des images qu'on ne peut pas identifier exactement et qui oscillent entre image de rêve, vision et hallucination, trouvent une expression très complexe dans la deuxième partie du film *Une excursion incohérente* de Chomón.

Après une série de situations comiques autour de la nourriture dans la première partie du film, le thème est par la suite traité de manière plus métaphorique. Les événements empirent et se terminent en catastrophe: À l'étage, le couple va se coucher; chacun est dans son lit, séparé par un drap blanc tiré. L'image nous donne alors à voir la silhouette de la femme derrière le drap (plan 19), en ombre chinoise. Un pont surgit bientôt de la silhouette de la femme allongée, tandis qu'un train sorti de sa bouche monte sur le pont en contournant les courbes de son corps. Dans le plan 20, plus rapproché, on voit une cage jaillir de la poitrine de la femme; un oiseau en sort, se pose sur son nez, puis s'introduit dans sa bouche.

Dans le plan 21, une maison apparaît au niveau de la tête de la silhouette couchée, ainsi que des arbres à ses pieds. Un personnage sort de la maison en poussant une brouette, une femme l'observe du balcon et tend son cou jusqu'à lui pour l'embrasser.

La fin du film est un bon exemple d'une apothéose catastrophique: Dans le plan 22, le dernier qui mette en scène des silhouettes, on aperçoit deux diables sortis de la bouche de la femme. Un diable verse sur elle l'eau d'un pichet. À ce moment précis, le mari se réveille. On le voit d'abord en ombres chinoises à travers le drap blanc puis incarné par un acteur, dans le plan suivant. L'homme, terrorisé, dévale les escaliers et sort de la maison, se retrouvant nez à nez avec un énorme reptile. Des montres surgissent de toute part et le font fuir. Sa femme tombe du balcon. Les quatre personnages, épouvantés, prennent leurs jambes à leur cou; l'homme tombe dans un puits, mais sa femme le rattrape par les pieds, avant d'être elle-même rattrapée par le serviteur et ainsi de suite. Finalement, les trois personnages parviennent à sortir l'homme du puits.

Dans ce film, on voit bien comment Chomón développe une sorte de cauchemar. Le protagoniste se réveille mais les événements ne cessent pas d'empirer pour autant. La fin reste confuse, le spectateur ne pouvant savoir si le voyageur est mort ou vivant.

Chomón utilise la technique de l'ombre chinoise pour mettre en scène un cauchemar qui est bien identifiable comme tel. Mais après le réveil, les images ne sont plus claires: Le rêve est-il ou non achevé et le protagoniste dort-il encore? Ou bien est-ce un autre rêve qui a commencé? Et dans ce cas, qui pourrait être le rêveur? Dans la logique de la féerie, il serait aussi possible que la réalité soit métamorphosée en un univers fantastique de l'ordre d'une réalité merveilleuse. Chomón intensifie le phénomène de l'image mentale au cinéma, phénomène analysé très justement par Jost: „[...] le cinéma, doué de temps et de mouvement, transforme, grâce à la surimpression et à la substitution, tout phénomène mental en apparition au point qu'on ne peut plus dissocier le vrai, le religieux, du faux, l'hallucination, ou du fictif.“¹⁸

Une excursion incohérente comporte deux éléments que nous avons pris en compte dans notre analyse: l'animation des objets, en l'occurrence des aliments, et les motifs du rêve et du réveil. Le procès d'incorporation et d'excrétion pourrait facilement être interprété par un spectateur d'aujourd'hui dans un sens freudien. Dans ce cas, c'est l'inconscient qui opère de telle manière que les images acquièrent une dimension surréaliste: Le corps endormi de la femme travaille mécaniquement et semble être insatiable. Elle avale et crache des objets qui représentent pour une grande partie la civilisation moderne. Toutes sortes de choses traversent son corps endormi par sa bouche: des bâtiments, des moyens de transport, un oiseau vivant, un homme et une femme... C'est ainsi que dans l'inconscience du sommeil des objets de la civilisation moderne et des objets vivants de la nature naissent de ce corps comme des vers d'un cadavre. Cette association d'images s'impose au spectateur comme un écho à la scène de la première partie du film où des vers

sortent des victuailles du pique-nique. Cette association d'images évoque les films surréalistes, notamment *Un chien andalou* (1927) de Dalí et Buñuel.

Mais cette analogie doit aussi prendre en compte la situation de l'époque, qui n'a pas encore assimilé *L'interprétation du rêve* de Sigmund Freud, publiée en 1900. Les tout premiers films de cinéma sont les produits d'une culture de divertissement, destinés à un public qui se rattache encore à la tradition populaire du XIX^e siècle, comme le décrit Jost: „L'histoire du cinéma a négligé jusqu'à présent l'existence de ces colporteurs de l'interprétation des rêves, qui parcouraient les foires, croisaient les saltimbanques, les forains et autres cinéastes, leur escarcelle remplie de clefs des songes. Rappelons, pour fixer les idées, que, de sa parution, en 1874, jusqu'à 1914, la clef des songes de Lacinius se vendait à 10.000 exemplaires par an.“¹⁹ Ces spectateurs sont habitués à une lecture immédiate qui se rattache à des symboles connus. Chaque image provoque une interprétation instantanée:

[...] on voit successivement un train qui franchit un pont enjambant le corps de la femme, un oiseau qui sort d'une cage, un homme qui cultive son jardin dans lequel se trouvent des arbres touffus, une femme qui le regarde d'un balcon et dont la tête se détache pour aller embrasser l'homme. Soudain deux démons surgissent; l'un arrose la femme au moyen d'un vase. Une clef des songes prise au hasard nous donne immédiatement des éléments de traduction.²⁰ Chemins de fer: danger en voyage; cage avec oiseau: affranchissement, délivrance; balcon: vous vous élèverez en conservant l'estime; jardin (cultiver un): mariage projeté; démons: tribulation (au sens d'affliction, de tourment), arrosage: larmes, tristesse dans votre maison; arroseur: perte et mauvais présage.²¹

Comme dans les scènes de rêve dans *Une excursion incohérente*, il est très difficile de décider à qui les images mentales doivent être attribuées. Jost souligne la problématique posée par l'„esthétique du tableau héritée du théâtre, qui se développe sans recours au raccord de regard“²² et qui laisse totalement ouverte la question du propriétaire de la pensée visuelle se matérialisant en image filmique.

La récurrence du motif du réveil dans ces films est un autre signe en faveur d'une lecture non-surréaliste des féeries. Le réveil incertain de *l'Excursion incohérente* en est un exemple, mais aussi le rêveur-scientifique du *Dirigeable fantastique* ou le roi dans *Le Voyage sur Jupiter* (Chomón, 1909). Dans ce dernier, un magicien expose à son roi une vision. Il utilise un grand livre où un film apparaît à la place des lettres. Le roi devient témoin de la possibilité d'escalader l'univers avec une échelle. Fatigué, il se couche et fait un rêve; à présent, il escalade vraiment l'espace jusqu'à Jupiter. Le voyage s'avère dangereux et finalement les habitants de Jupiter le chassent sauvagement de leur planète. Il descend l'échelle mais un gigantesque ciseau la coupe. Le roi chute dans son lit. Tandis qu'il se réveille, le spectateur peut encore voir les nuages du ciel traversant le premier plan du tableau.

Les trois films ont deux aspects en commun. Premièrement, le réveil n'intervient pas de façon brutale. Il s'agit plutôt d'un passage où les éléments du rêve flottent encore dans le statut éveillé, ou l'inverse. Le statut des images reste obscur. Deuxièmement, le rêve est initié par un signe médial: Dans *Le Dirigeable fantastique*,

c'est un dessin qui prend vie; dans *Une excursion incohérente*, c'est la technique des ombres chinoises qui marque le rêve, tandis que dans *Le Voyage sur Jupiter* c'est un film qui se retrouve projeté dans un livre.

On peut constater que les féeries du cinéma des origines ne soulignent pas la psychologie du rêveur mais l'aspect médial des images. La féerie cinématographique expose les rêves dans le cadre d'un dispositif spectaculaire et médial. Par conséquent, une interprétation surréaliste qui fait des rêves un procès révélant la logique de l'inconscient pour trouver une nouvelle forme de conscience n'est pas adéquate. Le caractère merveilleux des féeries n'est pas omniprésent, puisque le réveil comme procès opère dans ces univers en les rendant incertains. On peut par conséquent constater une analogie entre *Le Livre des Passages* et la féerie cinématographique. Chacun reflète l'état hybride entre le rêve et l'état éveillé. Benjamin indique un modèle dialectique qui désigne le moment du réveil comme transformation qui n'induit pas un saut abrupt entre les deux états de conscience, mais souligne que les éléments du rêve se mêlent dans le procès du réveil. Il développe la théorie d'une prise de conscience contre le surréalisme: „[...] tandis qu'Aragon persiste à rester dans le domaine du rêve, il importe ici de trouver la constellation du réveil.“²³

Il ne faut cependant pas pousser l'analogie entre les féeries et le *Livre des Passages* trop loin. Les féeries restent certainement un type de divertissement qui n'a pas l'intention de révolutionner la théorie de l'histoire, contrairement à Benjamin. Mais l'accent qui est mis sur le caractère hybride entre rêve et réveil par la spectacularité médiale laisse penser que les féeries reflètent d'une certaine manière la situation de l'époque à laquelle elles appartiennent. La féerie est un produit de la culture industrielle à l'aube du XX^e siècle. Elle est le signe et le représentant de l'état que Benjamin nomme un état rêveur-mythique. Mais la féerie cinématographique introduit en même temps un nouveau mode de voir qui oscille entre le merveilleux et le catastrophique. Elle n'est pas simplement le véhicule de la spectacularité théâtrale du XIX^e siècle, elle travaille à une reconfiguration de la tradition dont elle hérite. Le mode de perception qui se forme à travers la féerie cinématographique est un mode dialectique au sens de Benjamin: la féerie cinématographique ouvre la voie au XX^e siècle.

Resümee: Gesine Hindemith, Les féeries cinématographiques analysiert den Umbruch von der Theater-Féerie des 19. Jahrhunderts zur kinematographischen *féerie* um 1900. Die technischen und medialen sowie die inhaltlichen und strukturellen Entwicklungen des Genres im frühen Kino werden in den Blick genommen. Es erweist sich, dass die kinematographische *féerie* eine besondere Affinität zu den Thesen in Benjamins *Passagen-Werk* aufweist: Sie inszeniert einen neuen Modus des ambivalent-dialektischen Sehens, mit dem sie das 20. Jahrhundert und seine ästhetischen Paradigmen einleitet.

- 1 Lettre de Benjamin à Gretel Adorno, Paris 16.8.1935, in: Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, 2 vols., Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1983, t. 2, 1138. Cf. Susan Buck-Morss: *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Mass./London, MIT Press, 1989, 33sq.; cf. également Isabel Kranz: *Raumgewordene Vergangenheit: Walter Benjamins Poetologie der Geschichte*, München, Fink, 2011, ch. 1.2.1.
- 2 Cf. Tom Gunning: „The Cinema of Attractions. Early film, its Spectator, and the Avant-Garde“, in: Robert Knopf (ed.), *Theater and Film. A Comparative Anthology*, New Haven / London, Yale University Press, 2005, 37-45.
- 3 Buck-Morss, op. cit., 23.
- 4 Gilles Deleuze: *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, 16.
- 5 Walter Benjamin: *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des Passages*, Paris, Cerf, 1989, 545.
- 6 Bettine Menke / Armin Schäfer / Daniel Eschkötter: „Das Melodram. Ein Medienbastard. Einleitung“, in: id. (ed.), *Das Melodram – ein Medienbastard*, Berlin, Theater der Zeit, 2013, 7-19, 14.
- 7 Deleuze, op. cit., 17.
- 8 Benjamin (1989), op. cit., 868. Il est nécessaire de prendre en compte la version originale allemande dans la mesure où la traduction française ne met pas suffisamment en avant la notion de personnification dans la dernière phrase de la citation. En allemand, c'est bien l'écrétaire qui veut acheter les dentiers: „Nackte Puppenrumpfe mit kahlen Köpfen warten auf Behaarung und Bekleidung. Froschgrün und korallenrot schwimmen Kämmen wie in einem Aquarium, Trompeten werden zu Muscheln, Okarinen zu Schirmrücken, in den Schalen der photographischen Dunkelkammer liegt Vogelfutter. Drei Plüschstühle mit Häkelschonern hat der Galeriewächter in seiner Loge, aber daneben ist ein ausgeleerter Laden, von dessen Inventar nur ein Schild übrig blieb, das Gebisse in Gold, in Wachs und zerbrochen ankaufen will“ (Benjamin [1983], op. cit., 1042).
- 9 Kranz, op. cit., 41.
- 10 Ibid., 44.
- 11 François Jost: „Métaphysique de l'apparition dans le cinéma des premiers temps“, in: Roland Cosandey / André Gaudreault / Tom Gunning (ed.), *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*, Laval / Lausanne, Presses de l'Université Laval / Éditions Payot Lausanne, 1992, 263-272, 271.
- 12 Ibid., 264.
- 13 Ibid., 271.
- 14 Ibid., 265.
- 15 Ibid., 271.
- 16 Ibid., 265.
- 17 Gilles Deleuze: *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, 16.
- 18 Jost, art. cit., 271.
- 19 Ibid., 267 et 269. Jost nomme aussi plusieurs ouvrages, p. ex. Madame de Thèbes: *L'Énigme du rêve, explication des songes*, Paris, F. Juven, 1908 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5601288s/f1.image>, 20/02/14).
- 20 Ibid., 267. Jost cite ici *La Triple clef des songes par le Grand Albert*, rééd. Paris, Borne-mann, 1970.
- 21 Ibid.
- 22 Ibid.
- 23 Benjamin (1989), op. cit., 848. Cf. la version originale: „Während Aragon im Traum-bereiche beharrt, soll hier die Konstellation des Erwachens gefunden werden“ (Benjamin [1983], op. cit., 1014).