

LES RELATIONS ENTRE PATHÉ ET MÉLIÈS : AUX SOURCES DU CINÉMA INDUSTRIEL ET DU CINÉMA INDÉPENDANT (1908-1913)¹

Jean-Pierre Sirois-Trahan, Université Laval

Abstract

In this article, the author attempts an archaeology of the conflicts between the industrial cinema and independent cinema models in the period between 1908-13. He focuses in particular on the figures Charles Pathé and Georges Méliès and of the firms Pathé Frères and Star Film respectively. The common preconception that Méliès' fall was due to his having been overtaken aesthetically will be examined. The author will instead seek the reason amongst economic factors and the pitched battle between film production companies (Pathé Frères and Star Film, but also Gaumont, Edison and the others) for control of the nascent market. Questions around the Edison trust, over production and film rentals will be addressed, in addition to Star Film's activities in the United States with Gaston Méliès. The little-known partnership that Pathé offered Méliès in 1911-13 presents an opportunity to address a final model: that of the independent filmmaker in the very heart of the industry.

Pathé et Gaumont furent pour moi de redoutables rivaux.
Georges Méliès, 1929

Dans les premières années du cinéma, Pathé et Méliès seraient les noms que l'on pourrait donner à deux modèles diamétralement opposés des rapports entre l'art et le commerce. D'un côté, le cinéma comme industrie, basée sur la division des tâches, qui fera florès ; de l'autre, une certaine idée de l'indépendance qui a fait de Méliès le premier « super-auteur », dans la mesure où il imposait sa patte à toutes les étapes de la production. S'il n'est pas faux, ce lieu commun cache les multiples relations qu'il y a eu entre les deux compagnies. Paraphrasant le titre de l'ouvrage de Laurent Le Forestier, *Aux sources de l'industrie du cinéma*², j'essaierai de prolonger son analyse sur les liens entre modèles économique et esthétique pour les cinq années subséquentes, en discutant, sur nouveaux frais, les relations entre Pathé Frères et la Star Film, ou plus précisément entre Charles Pathé et Georges Méliès. Ces développements vont me permettre de questionner l'idée reçue selon laquelle Méliès aurait déchu parce que dépassé esthétiquement, incapable de s'adapter aux évolutions du langage, au contraire de Pathé Frères.

Les relations entre les deux maisons d'édition peuvent se découper en cinq étapes. Une première,

de 1896 à 1908, est sous le signe de la compétition pour le marché naissant. Une deuxième, entre 1909 et 1911, dont les points nodaux sont les deux Congrès internationaux de 1909 (février et avril) et leurs conséquences sur Méliès. La troisième, moins connue, voit le financement et la distribution de la Star Film par Pathé Frères en 1911-1913. La quatrième, funeste, est la perte du patrimoine de Méliès en 1923. La dernière, en coda, voit dans de multiples entrevues et textes Méliès faire un plaidoyer *pro domo* face aux premières histoires générales, celle de Coissac en particulier, où l'on fait la part trop belle à Pathé et Gaumont.

Dans son autobiographie de 1935, Méliès raconta à la troisième personne les circonstances de la perte de son patrimoine – non pas dans une faillite, mais dans un règlement à l'amiable après procès :

Il continua néanmoins [ses activités au théâtre des Variétés artistiques à Montreuil] jusqu'en 1923, mais de 1914 à 1923, les loyers, assurances, etc. des nombreux locaux qu'il occupait et qui ne rapportaient rien lui causèrent un gros chiffre de dettes. Les moratoriums se succédèrent, mais un jour arriva où on exigea le règlement. À ce moment, Méliès épuisé financièrement ne pouvant payer, un créancier, un seul, le poursuivit sans pitié, sans vouloir accorder de délais, et fit prononcer par le tribunal l'ordre de vente de la propriété et des ateliers de Méliès, par autorité de justice. Comme il arrive en pareil cas, le tout fut vendu à des prix dérisoires, et la perte s'éleva pour Méliès à 2 millions et demi. Ses créanciers furent désintéressés, mais, lui, il avait tout perdu, il était complètement ruiné. Ce fut, pour lui, un coup épouvantable³.

Non sans élégance, Méliès ne nomme pas ce créancier, mais on reconnaît Charles Pathé qui lui fit un procès à cette époque.

Une concurrence première

Pour comprendre cet épisode, il faut remonter aux premières étapes de leur parcours. De 1896 à 1908, Pathé Frères et la Méliès Star Film sont deux compagnies concurrentes qui s'épient. À ses débuts, Pathé Frères copie sans vergogne Lumière pour les vues en plein air et Méliès pour les « vues composées ». « Et ce fut M. Méliès qui devint notre principal concurrent », affirma Pathé dans *Souvenirs et conseils d'un parvenu* en 1926⁴. Pathé Frères pillera les idées du Sorcier de Montreuil. Ces larcins vont dans les deux sens selon Jacques Malthête⁵. Par exemple, si Zecca copie *L'Éruption du Mont-Pelé* dans *Catastrophe à la Martinique* (« qui n'était pas piquée des vers »⁶), Méliès fera de même avec *Histoire d'un crime* sous le titre des *Incendiaires*, vue réaliste – « le public de l'époque croyait réellement voir des événements pris sur nature »⁷ – dont il est très fier dans ses souvenirs⁸. Mais peut-être nos deux cinématographistes auraient-ils plaidé que l'auteur de ces actualités reconstituées était la réalité... Pathé concède le « plagiat » de Zecca, encore que le terme ne soit pas approprié à l'époque :

Comme lui [Méliès], il fit Un voyage dans la lune⁹ aussi intéressant, j'ose le dire, que celui de son devancier, de même que plusieurs scènes amusantes à transformations : Les Sept Châteaux du diable [1901], Ali-Baba ou les quarante voleurs [1902], qui eurent tous deux des tirages considérables¹⁰.

Systématiques chez Pathé, ces « plagiats » ont pour but, selon Le Forestier, d’asphyxier Méliès en l’empêchant de commercialiser des succès comme *Voyage dans la lune* (1903) sur plusieurs années¹¹.

Vers 1901, l’une de ses relations amicales, l’illusionniste amateur, inventeur et directeur d’industrie Claude Grivolas, propose à Méliès de collaborer à la société au coq chantant, mais ce dernier refusa¹². Il y a lieu de croire que Pathé se tourna alors résolument vers Zecca qui fit des vues fantastiques, puis des féeries à partir de 1901. Les deux maisons d’édition cinématographique mettent sur pied des modes de production différents : d’une part, une production industrielle chez Pathé sur le modèle de l’usine (avec sa production en série, rationalisée et fortement hiérarchisée) ; et d’autre part, une pratique à mi-chemin entre l’usine et l’artisanat chez Méliès, sur le modèle de la manufacture ou de la fabrique, d’ailleurs assez semblable à celle de la manufacture de chaussures luxueuses de Louis, le père de Méliès (Georges et Gaston passeront de l’une à l’autre). Méliès se présentait comme « manufacturier » sur sa carte professionnelle et sa compagnie avait pour nom précisément : « Manufacture de films pour cinématographes G. Méliès », alors que celle de son père s’appelait la « Manufacture de chaussures de premier choix pour hommes et dames Méliès ». Bien qu’il ait voulu assez rapidement « vivre sa vie » en sortant du giron familial pour une carrière artistique, Méliès a reproduit le modèle économique qu’il avait appris en travaillant à la manufacture paternelle et dont il savait bien qu’elle avait fait la fortune familiale. Il s’agissait de faire des produits de luxe, confectionnés avec soin, sur une échelle entre production de masse (usine) et objets uniques (artisanat). Selon Laurent Creton, les parcours de Lumière et Pathé sont « conformes au modèle classique de reproduction et ascension par capitalisation des acquits familiaux », alors que Méliès se serait « autre chose »¹³. Si c’est vrai pour les Lumière, ce serait l’inverse pour Méliès et Pathé. Méliès est fidèle au modèle familial ; Pathé s’en éloignera. Parvenu, comme il le dit lui-même, Charles n’avait pas d’atavisme familial à surmonter (son père était charcutier) dans la modulation de ses modèles d’affaires, ce qui pourrait expliquer sa réactivité plus grande. Sa famille lui a certainement appris à être commerçant, mais pas capitaine d’industrie.

Laurent Le Forestier rappelle que Pathé suit une logique généraliste, diversificatrice, alors que Méliès se spécialise dans ce qu’il fait de mieux et le distingue, les films à trucs¹⁴. À partir de fin 1907, les choses vont se précipiter. Edison veut truster l’industrie. Comme Méliès le note :

Avec Ch. Pathé, il introduit le film français en Amérique, et se voit bientôt contraint de faire partie du « trust » Edison, qui à ce moment, revendiquait tous les brevets afférents à la cinématographie (motion pictures) et, de ce fait, ayant obtenu gain de cause, exigeait une redevance sur la vente des films des autres éditeurs¹⁵.

Le cinématographe devient une *game* internationale ; de plus en plus de joueurs y participent. Pathé Frères est en position dominante et cherche des stratégies pour dicter la marche à suivre, non sans louvoiements. Selon *La Cine-Fono* : « Pathé frères est une maison mondiale qui recherche toujours de nouveaux systèmes de vente. Aujourd’hui elle décide le lok-out [sic], demain la liberté du commerce. Résultat : personne ne sait à quoi s’en tenir et les petites maisons éditrices poussent comme des champignons »¹⁶. On oublie souvent que, dans ce « trust » Edison, Pathé Frères était la plus grande maison et dictait ainsi l’augmentation du métrage au détriment de la qualité, comme un article de *Ciné-Journal* le rappelle :

Le Trust Edison-Pathé aux États-Unis

Le Trust américain qui groupe autour d'Edison et de Pathé frères six autres maisons d'édition (Vitagraph, Essanay, Lubin, Kaleum [sic], Bioscope Cie, Méliès [sic], Selig) s'efforce en ce moment de satisfaire aux exigences de la clientèle par une production plus abondante. Si quelques-unes des marques admises à l'honneur de seconder Pathé frères ne sortent pas des films appréciables, il leur faut du moins faire du métrage. On nous annonce en effet que le trust s'est décidé à augmenter d'une unité par semaine et par maison sa production courante. En exceptant la Vitagraph Cie et Méliès [sic] les satellites de Pathé n'ont qu'à travailler!

Et quel profil pour l'air [sic = l'art ?] cinématographique!¹⁷

Le but d'Edison et de Pathé est le même : étrangler les indépendants. Méliès avait vu venir cette obligation de quantité, puisqu'il construit son deuxième studio de Montreuil et passe de 3410 mètres produits en 1907 à 8600 mètres en 1908¹⁸. Ce n'est pas assez, semble-t-il. La semaine suivant l'article sur le « trust Edison-Pathé », *Ciné-Journal* annonce que la « Maison Méliès de Paris » fonde « une société au capital de 1500 livres pour la fabrication de films en Amérique »¹⁹ dont les directeurs des services techniques sont Gaston et Paul Méliès et le metteur en scène, un certain Lincoln J. Carter (dramaturge de 43 ans connu pour ses mélodrames hyperréalistes). Le théâtre de prises de vues « serait installé au Criterion Theatre de Chicago ». Selon le *Moving Picture World*, ce théâtre cinématographique, aujourd'hui détruit, sis alors au 1220 Sedgwick Street dans le quartier Near North Side, appartenait à Paul Sitner en 1915 et pouvait recevoir au moins 800 personnes²⁰. Gaston écrit au *Ciné-Journal* pour rectifier une information :

Nous recevons, de M. Gaston Méliès [sic], de New-York, la lettre suivante que nous nous faisons un plaisir de publier :

New-York, 26 Octobre 1908.

*Monsieur G. Dureau, Directeur « Ciné-Journal »
30, Rue Bergère, Paris*

Cher Monsieur,

J'ai lu avec intérêt la note bienveillante que vous consacrez à « The George Méliès Compagnie of Chicago, Illinois » dans votre numéro 9 du 13 Octobre 1908.

Votre information est exacte, sauf en ce qui concerne le capital qui est de 75.000 dollars, soit 375.000 francs, au lieu de 15.000 livres qui ne représentent que 37.500 francs seulement.

Merci à l'avance pour la rectification que je vous serais reconnaissant de faire paraître dans votre journal.

Souhaitant le meilleur succès au « Ciné-Journal » je vous prie de recevoir, cher Monsieur, l'expression de mes très distingués sentiments.

Gaston MÉLIÈS²¹.

Si, à partir de janvier 1908, les frères Méliès pensent pouvoir profiter de cette intégration dans le « trust » Edison (dont le vrai nom est la Film Service Association à ce moment-là), ils déchanteront rapidement, leur maison indépendante étant à la merci des plus gros joueurs de l'industrie :

En décembre 1908, Edison vient de créer un cartel encore plus puissant, la célèbre Motion Picture Patents Company (la M.P.P.C.), qui associe la Biograph et le distributeur Kleine aux maisons qui constituaient le précédent cartel, mais sans Méliès car, sous le prétexte que Max Lewis, le trésorier non agréé de la Georges Méliès Corporation, aurait pris le contrôle de cette maison, Edison suspend la licence accordée à Méliès en septembre, ce qui poussera Gaston à entamer en mai 1909 un procès contre la M.P.P.C. En effet, le studio de Chicago était prêt à fonctionner dès le mois d'avril, mais cette suspension de licence contraignit Gaston à différer le tout premier tour de manivelle. Finalement aucun film ne sera pris à Chicago. Gaston perd son procès, mais se voit accorder une nouvelle licence à son seul nom, le 16 septembre 1909. Il peut désormais produire ses propres films, mais il ne peut apparemment plus mettre sur le marché les films de son frère copyrightés avant ou produits après cette licence accordée à Gaston seul²².

Selon Jacques Malthête²³, ce procès intenté par Gaston est à la source de l'inimitié entre les frères Méliès, mais il semble que Georges ait lui-même décidé du procès qu'il suivit en personne. En 1929, il épiloguera en entrevue sur la rudesse d'Edison :

Un beau jour, Edison obtint le monopole de l'exhibition de films. Dès lors, il nous fut impossible de nous maintenir aux Etats-Unis. Ma période de prospérité allait bientôt prendre fin. Je laissai mon frère à la tête de ma maison d'Amérique et je revins en France. J'avais dépensé presque toute ma fortune à lutter contre Edison, aussi à mon retour, je manquais de fonds pour entreprendre la réalisation de grandes productions. Je ne pouvais me décider à emprunter, c'est ce qui fit ma perte²⁴.

Le procès contre Edison eut lieu en mai 1909 et ce serait à ce moment que Méliès cessa sa production cinématographique. La dernière publicité pour la Star Film dans le *Ciné-Journal* est le 5 juin 1909. On sait qu'Edison avait besoin que le puissant Pathé soit dans le trust, ce dernier contrôlant l'import-export aux États-Unis ; l'élimination des concurrents les plus fragiles de Pathé devait faire partie d'un accord préalable²⁵. Il semble que la stratégie fut de faire engager par la Star Film des dépenses importantes, puis de lui retirer son marché.

L'occasion et la location

Le procès avec Edison n'est pas le seul problème que rencontre la Star Film. Pour le comprendre, revenons un peu en arrière. À compter du 1^{er} mars 1908, le « trust Edison-Pathé », dont la Star Film fait encore partie, ferme la frontière américaine aux films européens indépendants. Le 9 et 10 mars à l'Hôtel Continental (Paris), Gaumont réunit vingt-huit éditeurs pour un Congrès des éditeurs cinématographistes européens où l'on organise la riposte musclée²⁶. Le 28 mars, Gaumont est derrière l'article de Gustave Babin²⁷ qui débîne les trucs de Méliès dans *L'Illustration*, ce qui pour un magicien est « la plus lourde faute qu'il soit possible de commettre ». On aurait voulu mettre à terre la Star Film qu'on ne l'aurait pas fait autrement. Dans une lettre à la *Phono-Cinéma-Revue* de Georges Dureau, Méliès attaque implicitement Gaumont (qu'il tient pour l'auteur réel de l'article fautif) :

À l'époque où j'ai lancé mes premières vues fantastiques, elles m'ont valu une diatribe assez violente, du même auteur qui divulgue aujourd'hui quelques trucs, dans laquelle il prétendait qu'il était honteux

d'employer à des pitreries un instrument scientifique, lequel devait exclusivement être employé d'après lui, à remplacer la photographie fixe ordinaire, et à ne photographier que des scènes naturelles. J'ai eu le plaisir de constater qu'il a depuis changé d'idée et qu'il m'a suivi dans la voie que j'ai ouverte, le Cinéma-Théâtral, car il emploie aujourd'hui un théâtre cinématographique de dimensions colossales à l'instar des autres fabricants, et a bel et bien abandonné la simple vue de plein air du début : J'ai remarqué en prestidigitacion, que toujours ceux qui divulguent les trucs, sont ceux qui les exécutent mal²⁸.

Néanmoins, dans la situation qui était la sienne, Méliès n'aura pas le choix de faire avec les grandes maisons qui se livrent une guerre sans merci. En avril 1907, Pathé était passé à la location, probablement inspiré par les anciens employés de Méliès (Michaud, Lallement et Astaix), suivi par Gaumont en juillet 1908. Méliès va devoir passer par Gaumont pour la distribution de ses films en 1909. La crise des sujets et la surproduction enveniment les choses dans l'industrie : il y a de plus en plus de vues et elles racontent toutes les mêmes choses. Par ailleurs, il y a quantité de vieilles bandes, souvent rayées, qui circulent sur le marché de l'occasion, nuisant potentiellement à la vente de nouveaux films, tout en donnant une mauvaise réputation à la cinématographie. À la fin de 1908, les choses vont de plus en plus mal et les commandes baissent. Moins touchées, les affaires de Pathé Frères stagnent, selon Le Forestier²⁹. Au même moment, pour aggraver les choses, Edison retire à Méliès sa licence aux États-Unis, avec la complicité du Gouvernement américain, ce qui fut un coup dur, comme on l'a vu. Les dépenses engagées dans le théâtre de Chicago ne durent pas être récupérées.

En France comme aux États-Unis, les films usagés (achetés ou loués) inondent le marché. Il faut réagir : on organise les Congrès du film, en février et avril 1909. Outre Eastman, Pathé et Méliès en sont les deux figures les plus en vue : Pathé est le plus gros joueur, dont tout le monde observe les mouvements stratégiques, et Méliès y va de son prestige lié à son *leadership* naturel et à la qualité de ses vues. Les débats sont vigoureux et chacun tire la couverture de son côté. Pendant l'un des Congrès, Méliès aurait eu une passe d'armes avec l'un des plus importants éditeurs, Gaumont pense-t-on. Selon ses souvenirs :

Cette maison prétendait imposer un prix unique pour la vente des films (on ne louait pas encore, on vendait les films au mètre) et était représentée au congrès. Méliès fit valoir que cette façon de faire serait absurde, le prix de revient d'un négatif dépendant entièrement des frais occasionnés par sa confection. En adoptant ce tarif invariable, c'était empêcher l'essor du cinéma, en obligeant tous les producteurs à ne produire que des films médiocres, et bon marché, et en les contraignant à n'employer que des figurants et non des artistes de valeur³⁰.

Méliès y défend, après coup, sa vision artistique qui découle de son modèle d'affaires basé sur la production artisanale de films prestigieux. Ceux-ci étaient plus chers et moins nombreux (environ quatre par mois en 1908). Quand son confrère le traite d'artiste, Méliès ne se démonte pas (toujours selon ses souvenirs où il faut bien concéder qu'il se donne le beau rôle) :

Méliès se leva, très calme, et répondit tranquillement ceci : « Je ne suis qu'un artiste, soit, c'est déjà quelque chose ! Mais c'est justement pour cela que je ne puis être de votre avis. Je dis, moi : le cinéma est un art, car il est le produit de tous les arts³¹. Donc : ou le cinéma progressera et se perfectionnera pour devenir de plus en plus artistique, ou, s'il reste stationnaire et sans progrès possible, en limitant les prix de revient, il sombrera à bref délai ! Voilà la vérité évidente. En ce qui me concerne, ne croyez pas

que je me considère comme rabaisé en m'entendant traiter dédaigneusement d' 'artiste', car si vous, 'commerçant' (et rien d'autre, donc incapable de produire des vues de composition), vous n'aviez pas des artistes pour vous les faire, je me demande ce que vous pourriez vendre ! » La réplique souleva une longue hilarité, la cause était entendue, et le « prix unique » fut enterré du coup ! Chacun resta libre de produire des films suivant son goût, et de les vendre à son gré³².

À sa finalité artistique, Méliès se voit opposer la conception mercantile de son confrère pour lequel l'accumulation du capital est la seule finalité. Est-ce vraiment Gaumont, comme le pense Sadoul ? Mis à la porte du trust Edison, Méliès était désormais un indépendant et se retrouvait donc du côté de Gaumont contre Pathé. Méliès précise que cette personne ne voulait pas faire partie de la Chambre syndicale des éditeurs, ce qui est précisément la position de Pathé. Toujours est-il que se jouent ici deux conceptions du cinéma diamétralement opposées : la vente uniformisée des films produits à la chaîne, comme on vend des voitures Ford, et le cinéma théâtral comme industrie de prototypes artistiques, impossibles à uniformiser – contrairement à des voitures, on ne fait jamais deux fois le même film, chaque œuvre est un prototype dont le succès n'est jamais assuré.

Lorsqu'on veut, dans les histoires du cinéma, expliquer le déclin de Méliès, on résume le tout en disant qu'il tint mordicus à son esthétique « théâtrale » qui aurait passé de mode. Cette vision répétée d'historien en historien vient du fameux texte en plusieurs livraisons de Victorin Jasset sur l'évolution du langage, publié pour l'extrait ci-dessous le 28 octobre 1911 :

Il eut longtemps la vogue que méritait sa valeur. Son école mourut de n'avoir pas voulu évoluer. Il lui fallait presque toujours un décor spécial pour présenter ses sujets. Le ciné commençait à ne plus vouloir que le décor strictement nécessaire et le plus de plein air possible. Il ne changea rien à sa méthode. La mode passa³³.

Ces affirmations posent problème. Premièrement, Méliès était loin d'être mort : il se préparait à sortir un nouveau film pour le 17 novembre 1911 (fut-il piqué au vif par Jasset ?). Deuxièmement, le décor théâtral n'était pas toujours obligatoire en 1908, par exemple dans *Le Jugement du garde champêtre*. Méliès avait déjà commencé à prendre le tournant des vues « en plein air ». Troisièmement, il réalisera jusqu'à 2070 mètres de film en 1912-début 1913, soit sa moyenne des bonnes années. Il faut sans doute chercher les raisons ailleurs, notamment des raisons purement économiques. Au vu de son catalogue reconstitué, la production de la Méliès Star Film passe d'un coup de 58 films en 1908 à 9 films au début de 1909, puis à aucun en 1910. Est-il devenu suranné d'un coup ? La production chute drastiquement en 1909, au moment précis où la location de films se généralise. Il faudrait se demander s'il s'agit d'un hasard. À ce moment-là, la plupart des compagnies se mettent à la location ou ferment – Méliès de ce point de vue n'est pas une exception. Il y a bien encore des forains qui vont continuer à acheter des films, mais il faut aussi tenir compte du fait que ces exploitants intermittents ne furent pas très heureux des congrès et durent tenir leur président en partie responsable. Toujours est-il que cette nouvelle donne aurait stoppé net la production de Méliès. Il l'affirma sans détour en 1935 :

La location des films qui commençait à s'établir lui porta un coup terrible ; il n'était pas organisé pour ce genre de travail et cela eut pour résultat d'anéantir presque la vente de ses films. N'oublions pas non plus qu'il n'avait pas de commanditaires, et que la plus grande partie du capital provenant de ses

*bénéfices avait été utilisée en constructions, machines, magasins de costumes, ateliers divers, etc., etc. Or pour la location, il est nécessaire de disposer d'un capital liquide important*³⁴.

Ce capital est important à cause des infrastructures et du coût des intermédiaires. Dans *De Pathé Frères à Pathé Cinéma*, Pathé confirme : « Vers 1908 ou 1909, à un moment où Méliès avait dû, faute de débouchés, renoncer au cinéma, je lui demandai de me faire un film de son choix tous les deux ou trois mois. Mon intention était d'incorporer dans nos programmes hebdomadaires »³⁵. Méliès n'accepta pas cette offre de 1909 – si Pathé ne se trompe pas avec cette date – et arrêta le cinéma pendant deux ans. Il faudra attendre l'été 1911 avant que, toujours par l'entremise de Grivolos, Méliès accepte l'offre, à regret on l'imagine. Entre 1905-1908, le modèle économique de Méliès était basé sur des films plus longs que la moyenne (*Le Raid New York-Paris en automobile* faisait jusqu'à 350 mètres de long), au prix de revient coûteux, pouvant être présentés pendant de longues périodes par des forains le plus souvent ambulants. La location de films permit à des exploitations fixes, c'est-à-dire les salles permanentes ayant nouvellement pignon sur rue, de changer rapidement leur programme de façon hebdomadaire. Méliès étant incapable de fournir le capital nécessaire pour faire rouler la location de films, sa production s'est arrêtée. À la merci de Gaumont pour la distribution, ce dernier a dû lui porter le coup de grâce afin d'écarter la concurrence. Quand Pathé se donne le beau rôle du sauveur de Méliès après que ce dernier ait perdu en 1909 ses débouchés, il oublie de dire que ce sont, justement, Edison, Gaumont et Pathé Frères qui contrôlaient désormais, en grande partie, ces débouchés. Pathé met du reste la faute sur Méliès : « Son erreur fut, à un moment donné, d'avoir déserté le cinématographe pour porter son activité ailleurs. Plus proche du public, il se serait, mieux que beaucoup d'autres, adapté à des goûts qu'il est toujours téméraire de combattre »³⁶. Rappelons que cette désertion n'était pas volontaire.

Il semble que les genres les plus affectés par la crise, à cause de leur coût de revient important, sont précisément les films fantastiques et les féeries. On remarque d'ailleurs que Gaston Velle arrête complètement sa production en 1909, pour la reprendre en 1910-1911, mais peut-être n'est-ce pas lié. Également employé de Pathé Frères, Segundo de Chomón arrête en 1909 sa production de féeries, démarquages des films de Méliès, et retourne en Espagne. Est-ce que les films de Méliès étaient passés de mode en 1908-1909 ? Il semble que non. Le 20 octobre 1908, le *Ciné-Journal* cite le jugement « renseigné » du corporatif milanais *La Cine-Fono* sur les difficultés des différentes maisons d'édition parisiennes : on se contente de noter que « Méliès est toujours le premier de son genre fantasmagorique »³⁷. Les genres se diversifiant et la masse des spectateurs augmentant considérablement, les films de Méliès devenaient un marché de niche, pas forcément moindre quantitativement, et que l'on pourrait nommer les vues « pour les petits et les grands ». Est-ce que Pathé lui aurait fait une offre si la féerie était passée de mode ?

La location de films eut des effets importants sur l'esthétique des films. Dans une entrevue en 1932, Ferdinand Zecca en donne un exemple frappant. Avant 1909, les forains « exigeaient beaucoup de sujets, mais ils les voulaient courts, à cause du prix »³⁸. La location va tout changer :

*Vers 1907, j'arrivais à faire des films de 350 mètres [environ 17 min. et demie], mais cela n'allait pas sans résistances. Quand les premières salles régulières se sont installées, quand nous avons eu affaire à des exploitants sédentaires, nous avons abandonné le système de la vente pour celui de la location et nous nous sommes enfin trouvés libres de notre métrage*³⁹.

Le système est complexe : les forains pouvaient acheter un film à gros prix comme ceux de Méliès, car ils l'exploitaient pendant des semaines en changeant de villes. La location permet aux exploitants sédentaires ou aux forains de couper leurs coûts par film et de changer souvent de films, ce qui en retour accentua la sédentarisation : on n'avait plus besoin, pour présenter toujours de la *novelty*, de tourner avec un film de ville en ville ; il suffisait de faire tourner des films dans une même salle. Méliès, qui faisait des films à trucs compliqués et de longues féeries prestigieuses, voyait son marché complètement bouleversé et son capital pas assez suffisant pour s'adapter au changement. Pathé raconte d'ailleurs ce changement de paradigme entre les premiers temps et l'après 1909 :

À cette époque, il [le cinéma] s'exhibait surtout dans les baraques foraines. Par la suite, et j'y ai beaucoup aidé, il s'installa dans les villes avec des programmes hebdomadaires. Dans de pareilles conditions, la production Méliès, qui se renouvelait peu, ne pouvait plus suffire à constituer le clou des programmes⁴⁰.

Rappelons que Méliès, en 1908, roule à deux studios et qu'il produit presque un film par semaine. Après le Congrès, on s'entend pour détruire les vieux films : alors qu'avant cette date, on pouvait retrouver sur le marché des films de toutes les époques, à partir de 1909, il y aura une pression pour les films plus récents, et donc plus novateurs.

De l'été 1909 jusqu'à l'été 1911, la production de Méliès est au point mort. Il peut alors survivre grâce à ses activités scéniques (où il reprend sa stratégie de mise en marché en faisant tourner une féerie scénique prestigieuse de ville en ville), mais aussi grâce à la production américaine de son frère Gaston – bien obligé de se lancer dans la réalisation puisqu'il n'était plus possible de gérer les affaires de Georges en Amérique, bloquées par le trust. Le frère aîné fera alors de nombreux films, projetés en France sous le label de la Star Film. Est-ce que Méliès est complètement dépassé ? Il l'est certes pour le gros de la production, mais pas forcément dans son créneau, à moins d'emprunter le seul point de vue évolutionniste. Jasset constate dans son article d'octobre 1911 que la maison Pathé a repris l'esthétique de Méliès, mais sans faire mieux. « La féerie s'éteignit doucement (1908-1910) », conclut Jasset⁴¹. Phrase curieuse dans la mesure où d'ordinaire on fait ce genre de jugement bien après les faits, pas un an après. Or, s'il ne tourne pas comme Méliès en 1909, Velle fera nombre de films à trucs et de féeries en 1910-1911. Il arrête en 1911 et c'est peut-être pour cette raison que Pathé se tourne vers Méliès pour que ce dernier exploite le créneau qui était le sien. On voit mal pourquoi Pathé, qui n'a rien d'un mécène, serait allé chercher Méliès si la féerie était morte depuis lors.

Pathé passe un marché avec lui pour produire ses six derniers films en commandite : il lui prête l'argent pour la production et distribue ses vues contre des garanties. En 1909, Méliès se considérait, nommément, comme un *indépendant*⁴², et c'est peut-être pour cette raison qu'il ne voudra pas être employé par Pathé en 1911 mais bien commandité. Ce fut une grande erreur, car, au premier échec public, le prêt de Pathé ne pouvait plus être remboursé. C'est d'autant plus dangereux que Méliès ne contrôle pas cette partie de la distribution et de l'exploitation, et même, on le verra, celle de l'édition finale des films (ce qu'on appelle aujourd'hui le *final cut*). En 1911-12, Pathé cherche à diversifier au maximum ses programmes et passe des publicités pour acheter des films de maisons indépendantes. Méliès comprend qu'il ne peut concurrencer les grandes firmes qui produisent en grande quantité des films à bas prix. Il ne peut non plus faire de

grandes adaptations littéraires qui demandent une légitimité qu'il ne possède pas dans l'institution littéraire. Il décide donc de faire ce qu'il fait le mieux : des féeries.

La dernière production de Méliès⁴³

Dans cette série de six films chez Pathé Frères, le plus important de cette période est *À la conquête du Pôle* (1911), avec ses grands décors construits par Méliès. Comme Méliès a toujours été le champion de la longueur tout au long de sa carrière, il décide de faire un métrage long pour l'époque, une superproduction d'une demi-heure, ce qui fit exploser les coûts. Selon Pierre Henry, faisant un commentaire à la Commission de recherche historique : « Quand *La Conquête du Pôle* est sortie, chez Pathé, il y avait quatre ou cinq cents mètres de moins »⁴⁴. Pourtant, le film dans les corporatifs de l'époque à 650 mètres, soit environ 33 minutes, le même métrage qu'aujourd'hui. Était-il plus long à l'origine ? Fut-il coupé avant son exploitation ? C'est difficile à dire. Selon Pathé, dans *De Pathé frères à Pathé Cinéma*, les derniers films de Méliès étaient tellement mauvais et dépassés qu'il ne les accepta pas dans ses programmes et remit à Méliès les négatifs. Or, c'est complètement faux et on peut voir cela comme une façon de se dédouaner historiquement du sort qu'il a réservé à Méliès (l'autobiographie de Pathé, publiée en 1940, répond probablement à des textes publiés sur Méliès après la mort de celui-ci en 1938). Pathé fait une publicité importante au film⁴⁵ qu'il qualifie de chef-d'œuvre et fait publier un portrait de son « collaborateur »⁴⁶ ; on peut lire également que le film sera édité par Pathé-Frères sur les cinq continents⁴⁷. La Star Film est considérée comme une marque de prestige qui se distingue des films courants.

En 1912, Méliès se lancera dans un *remake* personnel avec *Cendrillon ou la Pantoufle merveilleuse*. Il joue d'audace en quintuplant le métrage par rapport à la version originale (1899). Est-ce qu'il est encouragé par ses derniers succès ou joue-t-il simplement son va-tout ? Si on peut croire que Méliès est un peu rouillé à son retour en 1911, le métrage croissant des films suggère qu'il n'était pas du tout dépassé. Dans Coissac, Méliès affirme que cette vue avait environ 700 mètres et Zecca l'aurait réduite « à 300 mètres en supprimant les parties originales et réellement intéressantes; ainsi cette féerie fut transformée en une vue très quelconque. C'est pour cette raison surtout que je cessai ma collaboration. La bande intégrale ne fut présentée qu'à Robert-Houdin »⁴⁸. Or, la presse donne 650 mètres pour le film. Était-elle beaucoup plus longue à l'origine ? Est-ce que Zecca a coupé seulement 50 mètres (deux minutes et demie), mais qui étaient capitaux ? Est-ce que le film fut coupé seulement pour sa distribution par Pathé et non dans d'autres filières ? Jehanne d'Alcy est encore plus violente avec « cette vieille saloperie de Zecca » : « Je ne savais pas qu'il est venu à l'enterrement de mon mari. Sans cela, je lui aurais flanqué une gifle devant tout le monde »⁴⁹. On doit noter la part d'autopromotion ici, mais une telle violence laisse songeur, alors que les conflits ont plutôt eu tendance à s'estomper avec les années entre anciens pionniers. On peut supposer que Zecca, en 1911-13, n'appréciait pas le prestige qu'avait chez son patron son ancien concurrent externe maintenant à l'intérieur de la maison. Il faut dire aussi que si le film était coupé de plus de la moitié, ce serait d'autant un manque à gagner (le film était payé aux mètres) pour un coût de production qui restait le même pour Méliès. Les deux films suivants seront plus courts (environ 400 mètres) et moins ambitieux. Il semble qu'à ce moment-là Méliès ait contracté trop de dettes envers Pathé pour pouvoir se faire justice et que la déconvenue de *Cendrillon* ait été

le coup fatal porté à la Star Film. Le dernier, *Le Voyage de la famille Bourrichon*, raconte l'histoire bizarre d'une famille poursuivie par des créanciers qui vont littéralement les hanter comme des esprits frappeurs...

Aux prises lui aussi avec des difficultés financières après la Grande Guerre, Pathé aurait intenté un procès à Méliès qui perdit tout. En homme d'affaires rusé, Pathé gagna sur tous les tableaux : si les derniers films de Méliès étaient un succès, il participait aux bénéfices ; en cas d'échec, il récupérait la propriété de son concurrent de toujours et le mettait sur la paille. Pourquoi diable Méliès a-t-il accepté ce contrat faustien ? Avait-il trop confiance en sa bonne étoile (noire) ? Avait-il seulement le choix ? Il semble que ce soit là le deuxième modèle que nous a légué Méliès : le cinéaste essayant de préserver son indépendance artistique au sein même de l'industrie. Premier exemple de ce conflit larvé que l'on retrouvera de loin en loin dans l'histoire du cinéma (Von Stroheim, Welles, etc.) et dont *La Porte du Paradis* de Michael Cimino (1980) est désormais le parangon. Dans les relations de Méliès et Pathé, ne peut-on voir, dans un contexte différent, l'origine de la tension toujours existante entre les marchands et les artistes indépendants, puisque c'est justement les propres termes de Méliès ?

- 1 Cet article a été rendu possible grâce au soutien financier du programme Subventions Développement Savoir du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH). Je voudrais remercier Thomas Carrier-Lafleur, Guillaume Lavoie, Thierry Lecointe, Philippe Navarro et Stéphane Tralongo pour leur relecture attentive et leurs commentaires judicieux.
- 2 Laurent Le Forestier, *Aux sources de l'industrie du cinéma. Le modèle Pathé. 1905-1908*, L'Harmattan, Paris 2006.
- 3 Georges Méliès (éd. établie par Jean-Pierre Sirois-Trahan), *La Vie et l'Œuvre d'un pionnier du cinéma*, Les Éditions du sonneur, Paris 2012, p. 82.
- 4 Charles Pathé, *Souvenirs et conseils d'un parvenu* (1926), cité dans Id., *Écrits autobiographiques*, L'Harmattan, Paris 2007, p. 70.
- 5 Jacques Malthête, *Méliès. Images et illusions*, Exporégie, Paris 1996, p. 150.
- 6 Ferdinand Zecca, *L'Image*, 10 juin 1932, cité dans Marcel Lapierre, *Anthologie du cinéma*, La Nouvelle Édition, Paris 1946, p. 54.
- 7 Georges Méliès, *La Vie et l'Œuvre d'un pionnier du cinéma*, cit., p. 102.
- 8 *Idem*, p. 108.
- 9 Il semblerait qu'il existe un *Voyage dans la Lune* par Ferdinand Zecca et Lucien Nonguet (1903) et une *Excursion dans la Lune* de Zecca en 1905. Je n'ai pu voir ces vues mais une autre éditée par Pathé qui démarque le chef-d'œuvre de Méliès : *Excursion dans la Lune*, de Segundo de Chomón (1908). On ne peut dire que cette vue du « Méliès espagnol » soit « aussi intéressante » que celle du Méliès français...
- 10 Charles Pathé, *De Pathé Frères à Pathé Cinéma*, dans Id., *Écrits autobiographiques*, cit., p. 170.
- 11 Laurent Le Forestier, *Aux sources de l'industrie du cinéma. Le modèle Pathé. 1905-1908*, cit., p. 41.
- 12 Charles Pathé, *De Pathé Frères à Pathé Cinéma*, cit., pp. 157-158.
- 13 Laurent Creton, *Figures de l'entrepreneur, filières d'innovation et genèse de l'industrie cinématographique. Lumière, Pathé et Méliès*, dans Jacques Malthête, Michel Marie (sous la direction de), *Georges Méliès l'illusionniste fin de siècle ?*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1997, pp. 151-152.
- 14 Laurent Le Forestier, *Aux sources de l'industrie du cinéma*, cit., p. 40.
- 15 Georges Méliès, *La Vie et l'Œuvre d'un pionnier du cinéma*, cit., pp. 39-40.
- 16 Anonyme, sans titre, chronique « Échos et nouvelles », *Ciné-Journal*, n° 10, 20 octobre 1908, p. 8. On y rapporte les propos de *La Cine-Fono* (Milan).

- 17 Anonyme, « Le Trust Edison-Pathé aux États-Unis », chronique « Échos et Nouvelles », *Ciné-Journal*, n° 8, 6 octobre 1908, p. 7.
- 18 Les chiffres sur le métrage méliésien viennent de Jacques Malthête, *Méliès. Images et illusions*, cit., p. 49.
- 19 Anonyme, sans titre, chronique « Échos et Nouvelles », *Ciné-Journal*, n° 9, 13 octobre 1908, p. 7.
- 20 Jas. S. McQuade, « Chicago Letter », *Moving Picture World*, 31 juillet 1915, p. 802.
- 21 Anonyme [G. Dureau ?], sans titre, *Ciné-Journal*, n° 13, 12 novembre 1908, p. 15.
- 22 Jacques Malthête, *Méliès. Images et illusions*, cit., p. 158.
- 23 Jacques Malthête, « Les Frères Méliès en 1913. L'année terrible », 1895, hors-série *L'Année 1913 en France*, octobre 1993, p. 109.
- 24 R. Thoumazeau, Francis Ray, « Georges Méliès, illusionniste, précurseur du cinéma, sa vie et son œuvre », *Pour Vous*, n° 34, 11 juillet 1929, p. 9. Ce texte fera partie d'un ouvrage que je prépare : *Georges Méliès, Écrits sur le cinéma*, publication acceptée aux P.U.F.
- 25 À ce sujet, cf. Martin F. Norden, *Pathé Frères à l'époque du 'Trust'*, dans Collectif, *Pathé. Premier empire du cinéma*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 1994, p. 92.
- 26 Anonyme, « Le Congrès de Paris. Edison oppose une barrière aux produits européens. L'Europe s'apprête à la franchir », *Phono-Cinéma-Revue*, n° 1, mars 1908, pp. 3-4.
- 27 Gustave Babin, « Les Coulisses du cinématographe », *L'Illustration*, n° 3396, 28 mars 1908, pp. 209 et 211-215 ; n° 3397, 4 avril 1908, pp. 238-242.
- 28 Georges Méliès, « Les Coulisses de la cinématographie. Doit-on le dire ? M. Méliès, Président du Syndicat des Illusionnistes de France combat ceux qui 'débinent les trucs' », *Phono-Cinéma-Revue*, n° 2, avril 1908, pp. 2-3.
- 29 Laurent Le Forestier, *Aux sources de l'industrie du cinéma*, cit., p. 109.
- 30 Georges Méliès, *La Vie et l'Œuvre d'un pionnier du cinéma*, cit., pp. 69-70.
- 31 Cette conception est anachronique ; on doute que Méliès l'ait dit dans le contexte de 1909.
- 32 Georges Méliès, *La Vie et l'Œuvre d'un pionnier du cinéma*, cit., pp. 70-71.
- 33 Victorin-Hippolyte Jasset, « Étude sur la Mise en scène en Cinématographie » (2^e partie), *Ciné-Journal*, n° 166, 28 octobre 1911, p. 33, cité à partir de Marcel Lapierre, *Anthologie du cinéma*, cit., pp. 85-86.
- 34 Georges Méliès, *La Vie et l'Œuvre d'un pionnier du cinéma*, cit., p. 80. C'est Méliès qui souligne.
- 35 Charles Pathé, *De Pathé Frères à Pathé Cinéma*, cit., pp. 157-158.
- 36 *Idem*, p. 159.
- 37 Anonyme, sans titre, chronique « Échos et nouvelles », *Ciné-Journal*, n° 10, 20 octobre 1908, p. 8. Le texte n'est pas présenté typographiquement dans l'ordre : « fantasmagorique » est dans le haut de la page.
- 38 Ferdinand Zecca, *L'image*, cit., p. 54.
- 39 *Ibidem*.
- 40 Charles Pathé, *De Pathé Frères à Pathé Cinéma*, cit., p. 159-160.
- 41 Victorin-Hippolyte Jasset, « Étude sur la Mise en scène en Cinématographie », cit., p. 33.
- 42 Il l'écrivit dans une lettre adressée à *L'Industriel forain* du 6 mars 1909 : « Je ne crains pas que qui que ce soit me prenne pour un EXPLOITEUR qui vit tranquillement les deux mains dans ses poches. *Je ne suis pas en société. Je suis indépendant.* », reproduite dans Madeleine Malthête-Méliès, *Georges Méliès l'enchanteur*, La tour verte, Granvilliers 2011, p. 362. C'est Méliès qui souligne.
- 43 Cette partie se base notamment sur cet article, auquel je renvoie : Jacques Malthête, « Les Frères Méliès en 1913. L'année terrible », cit., pp. 109-119.
- 44 Commission de recherche historique de la Cinémathèque française du 17 juin 1944, p. 21.
- 45 *Le Cinéma*, n° 9, 26 avril 1912, p. 6.
- 46 Anonyme, « M. Géo Méliès », *L'Écho du Cinéma*, n° 2, 26 avril 1912, p. 2.
- 47 *Le Cinéma*, n° 9, 26 avril 1912, p. 1.
- 48 Jacques Malthête, *Méliès. Images et illusions*, cit., p. 153.
- 49 *Idem*, p. 154.