

MAGICIENS DE LABORATOIRE : LES PROCÉDÉS D'ASSEMBLAGE ENTRE RÈGLE DU SECRET ET VULGARISATION DES CONNAISSANCES

Stéphane Tralongo, Université Lyon 2/Université de Montréal

Au mois de juillet 1928, une série d'articles révélant des tours de magie dans le quotidien *Paris-Soir* soulève le mécontentement des prestidigitateurs. L'apparition d'une chronique récréative intitulée « Au pays de l'illusion. L'homme aux cent trucs »¹ suscite en effet aussitôt la réprobation des magiciens qui veillent scrupuleusement aux intérêts de la corporation. En août, le Président de la Chambre syndicale de la prestidigitation, Georges Méliès en personne, participe à une réunion de l'Association syndicale des artistes prestidigitateurs où l'on rappelle qu'il a été décidé d'envoyer une lettre de protestation au journal en question². Pour l'ancien cinématographeur, toujours actif dans le milieu des magiciens, cette infraction à la règle du secret ne doit pas manquer de faire écho à la campagne de démythification des « trucs » du cinématographe orchestrée vingt ans plus tôt par l'hebdomadaire *L'Illustration*³. Dans les articles qu'il signe pour *Ciné-Journal* en 1926, ce n'est d'ailleurs pas sans amertume qu'il se remémore cette période de divulgation : « Je fus pendant bien longtemps à l'abri de la concurrence jusqu'au moment fatal où mes 'secrets' devinrent les secrets de Polichinelle »⁴. Dans un ouvrage de vulgarisation sur le cinéma paru en 1922, ce n'est pas non plus sans regret qu'Étienne Arnaud, autre ancien spécialiste des féeries, évoque avec Boisuyon la vague de publications sur les techniques du cinématographe : « Des livres de vulgarisation ont disséqué les ombres vivantes, trépané les auteurs qui se croyaient encore un peu d'or dans leurs cervelles et montré au microscope leurs... celluloses grossies mille fois »⁵.

Ces propos empreints de nostalgie ne doivent toutefois pas faire oublier que les fabricants de vues animées ont eux-mêmes contribué, bon gré mal gré, à alimenter les journalistes en informations sur les films qui excitaient tant la curiosité des spectateurs et qui faisaient encore dire en 1907 à l'écrivain Remy de Gourmont : « Ce sont des féeries, des ballets, des transformations, des apparitions, des changements soudains obtenus par des trucs de métier dont je ne pénètre pas le secret : il y a là un élément qui appartient en propre au cinématographe »⁶. Si les procédés conventionnels empruntés au domaine de la scène ont appelé des explications, c'est plus particulièrement leur usage combiné d'abord à des manipulations de l'appareil de prise de vues pendant le tournage dans l'atelier de pose ou en extérieur, puis à des manipulations de la pellicule au moment de l'assemblage en laboratoire, qui a entraîné une multitude de questionnements, d'analyses et d'interprétations. Léon Gaumont, Charles Pathé et, de façon plus surprenante, Méliès, dont on connaît la discrétion sur le sujet, ont tous joué, comme on va le voir, un rôle plus ou moins direct dans le dévoilement des techniques spécifiquement cinématographiques utilisées dans la fabrication des vues animées. Ces techniques, Jean-Louis Comolli a rappelé qu'elles ne suivaient pas une évolution linéaire et constante, mais qu'elles restaient au contraire toujours soumises à des pressions idéologiques et économiques qui en conditionnent la conception, le développement et les applications⁷.

L'étude de l'émergence des discours de vulgarisation des truquages au tournant du 20^{ème} siècle

permet justement de dégager un des « modes d'emploi » du cinématographe à cette époque, non seulement sur le plan technique des matériaux, des mécanismes et des méthodes, mais aussi et surtout sur le plan conceptuel des préoccupations culturelles et des logiques marchandes qui les déterminent. Dans les limites de cette recherche, il s'agira de montrer comment les procédés d'assemblage des négatifs, tels qu'ils sont décrits dans les articles bien connus de *L'Illustration*⁸ et de *Lectures pour tous*⁹ parus en 1908, mais également dans d'autres sources vulgarisatrices de la même période, concourent principalement à la réalisation des trucs à sensations présentés dans les vues animées et prolongent du même coup les méthodes auréolées de mystère des grandes illusions théâtrales. Le traité pratique de Jacques Ducom publié en 1911¹⁰, auquel Georges Sadoul faisait déjà référence dans ses travaux¹¹, offre une synthèse des questions techniques relatives à la cinématographie des débuts qui servira à replacer ces discours souvent fragmentaires au sein d'une réflexion plus dense et mieux documentée. Le chapitre consacré aux « Scènes à Trucs » est d'autant plus remarquable qu'il regroupe les procédés d'assemblage à l'intérieur d'un système où les coupures et les collures sont strictement placées au service des truquages et sont de surcroît étroitement associées aux anciennes machinations scéniques qu'elles renouvellent. C'est en fait un manuel fermement ancré dans le « cinéma des attractions »¹² que Ducom propose à ses lecteurs, manuel qui permet d'apprécier la rigueur, la cohérence et la persistance d'une des conceptions qui a façonné les pratiques cinématographiques émergentes¹³.

La connaissance des procédés d'assemblage semble être l'apanage, au début du siècle, des professionnels ou amateurs impliqués de près dans le milieu de la cinématographie ou de loin par le biais de pratiques voisines telles que la lanterne magique et la photographie. Quand bien même les manufacturiers de vues animées acceptent de dévoiler leurs méthodes, la diffusion des informations reste forcément limitée par la distribution des organes qui accueillent les textes sur le cinématographe, des revues corporatives, syndicales ou associatives qui favorisent la transmission des techniques au sein d'un réseau de lecteurs avertis : photographes et cinématographistes, fabricants d'appareils, revendeurs spécialisés, etc. Les magazines de photographie comme le *Photo pêle-mêle*, où sont déjà examinés les truquages par retouches, par caches ou par expositions multiples, font ainsi partie des sources offrant très tôt des bribes d'explications.

Pour les besoins d'un article sur les reconstitutions de scènes historiques publié en juillet 1903, un journaliste du *Photo pêle-mêle*, Leancour, a rendu visite à la maison Pathé, dans le but de découvrir comment les vues animées sont truquées pour représenter les événements politiques les plus récents¹⁴. Sa chronique est généreusement illustrée par des clichés de films Pathé dont les légendes ne laissent aucun doute sur la provenance et par des photographies de l'atelier de Vincennes qu'il a été autorisé à prendre pendant la préparation des films. Il a plus particulièrement été intrigué par une vue animée qu'il identifie comme le *Drame de Belgrade* et qui correspond au signalement de l'*Assassinat de la famille royale de Serbie* (Pathé, 1903)¹⁵. Ce film tourné dans la foulée du putsch militaire du 11 juin 1903 montre le roi et la reine de Serbie précipités par des soldats du haut d'une fenêtre du palais de Belgrade. L'atelier de Vincennes n'est pas dépourvu des ressources scéniques traditionnelles, il est même équipé d'« une vaste scène, machinée, comme celle d'un véritable théâtre de féerie »¹⁶. C'est toutefois à un procédé d'une autre sorte que Leancour fait allusion pour expliquer la chute des personnages, celui de l'arrêt de manivelle que les opérateurs maîtrisent déjà depuis plusieurs années et que le fabricant interrogé a accepté, au moins en partie, de révéler :

*Ce sont bien des mannequins qui sont lancés par la fenêtre, mais lorsqu'ils sont à terre, l'opérateur arrête son cinématographe, et les artistes remplissant les rôles du roi et de la reine viennent vivement prendre la place des mannequins, après quoi le cinématographe continue à enregistrer la fin de la scène. Ce n'est pas plus malin que cela !*¹⁷

En réalité, la mise au point de ce type d'effet n'est pas aussi évidente que le journaliste et son informateur le laissent entendre, car il faut en général avoir recours à cette opération de laboratoire qu'est l'« aboutage »¹⁸, un travail minutieux de découpage et de collage qui consiste à retrancher les photogrammes endommagés ou inutiles et à raccorder les négatifs entre eux (fig. 1) : « Si la coupure et la collure sont bien faites on verra alors l'acteur se relever en se frottant les côtes ou ne paraissant en rien incommodé par la terrible chute qu'il paraît avoir faite à la minute », indique précisément Ducom¹⁹. Il n'est pas étonnant que cette étape soit passée sous silence, dans la mesure où les procédés d'assemblage viennent se substituer à des techniques de magie déjà bien implantées dans les genres dramatiques populaires, mais soumises à la règle du secret des illusionnistes, machinistes et inventeurs qui contribuent à leur élaboration et des directeurs de salles qui comptent sur leur exploitation²⁰. Remplacer un mannequin par un comédien en chair et en os constitue d'ailleurs l'un des clous d'une féerie comme *Les Pilules du diable*, sur laquelle un critique dramatique rapporte, à la reprise du 15 février 1890 au théâtre du Châtelet, que le personnage de Seringuinos interprété par Scipion est « coupé en six morceaux et reconstitué d'une seule pièce en moins de cinq minutes avec accompagnement d'orchestre »²¹. Dans la série d'articles que *La Nature* consacre un peu plus tard aux trucs de cette pièce, il est expliqué que le raccommodage du mannequin se déroule devant un décor machiné qui laisse passer chacun des membres du comédien caché derrière au fur et à mesure que les morceaux sont rassemblés par un autre acteur en scène²².

Fort d'une première expérience dans les coulisses du cinématographe, Leancour poursuit son enquête auprès des fabricants de vues animées par un article sur les féeries cinématographiques²³. Le journaliste avoue trahir la promesse qu'il avait faite à un cinématographiste de garder le sec-

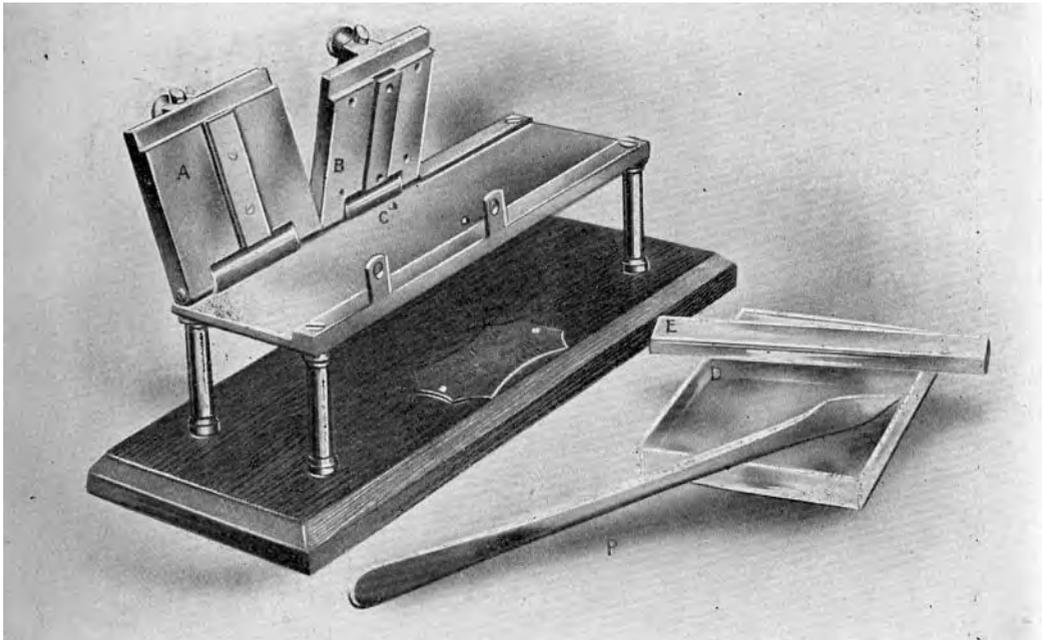


Fig. 1 – Illustration de colleuse pour le montage des bandes. Source : Jacques Ducom, *Le Cinématographe scientifique et industriel. Traité pratique de cinématographie*, L. Geisler, Paris 1911, p. 221.

ret sur la confection de ce genre de films et, bien qu'il taise le nom de son informateur, il est légitime de se demander si ce n'est pas Méliès lui-même qui aurait pu lui faire ces confidences. Une partie de l'article porte en effet sur l'emploi du fond noir dans une vue animée qui n'est autre que *Voyage de Gulliver à Lilliput et chez les Géants* (Méliès, 1902) et deux photographies de plateau sont justement reproduites « grâce à l'obligeance de M. Méliès, le créateur de ce genre de féerie cinématographique »²⁴. L'autre partie de l'article lève le voile sur l'illusion de l'« homme-mouche », non seulement en signalant le placement de l'appareil au-dessus de la scène et l'ajustement des arrêts de manivelle, mais également en mettant au jour, pour le coup, le travail crucial d'assemblage nécessaire à la réalisation de ce truquage :

*[La bande] de la première scène est soudée à la bande de la deuxième, à l'endroit précis où l'homme-mouche quitte le sol pour le mur ; la deuxième bande à la troisième, à l'endroit où l'homme se meut sur le plafond, et enfin, la troisième bande est reliée à la dernière pour les trois saluts. Lorsque tous ces films, réunis en une seule bande, dérouleront les vues successives sur l'écran où les images sont projetées, les scènes se suivront sans interruption et, pour le public, ne feront qu'un tout, sans qu'il y ait, pour lui, la moindre perception d'arrêt ou de raccord*²⁵.

Même s'il n'entre pas dans le détail des techniques de collage, le journaliste jette cette fois un peu de lumière sur la phase obscure de l'assemblage des négatifs en laboratoire, donnant à un opérateur habile les étapes de la marche à suivre pour répéter le truquage. C'est la méthode à laquelle Méliès a justement eu recours en 1902 pour un film intitulé *L'Homme-Mouche*, ainsi que pour *La Femme volante* et *L'Équilibre impossible*. En tant que « technicien du collage »²⁶, il fait partie des manufacturiers de vues animées les mieux à même de renseigner un journaliste, mais la logique de perpétuation des machinations scéniques traditionnelles dans laquelle s'inscrit sa pratique de l'assemblage lui interdit de divulguer au grand public ses procédés, sous peine de rompre la règle du secret des magiciens à laquelle il continue d'obéir et de nuire au commerce des films dont il s'est fait une spécialité, les scènes à trucs et les féeries (fig. 2). Dans son traité pra-



Fig. 2 – Photogramme avec collure. Source : *Le Bourreau turc* (Georges Méliès, 1903).

tique, Ducom accorde quant à lui un soin particulier à la description des opérations de laboratoire qui complètent les truquages, démontrant une excellente connaissance de ces techniques et un raffinement subtil de leur utilisation dans le régime des attractions, en recommandant par exemple les raccords dans le mouvement pour les apparitions et les disparitions : « C'est dans le mouvement que l'on choisit la meilleure image à couper »²⁷. Du reste, l'illusion de l'homme-mouche, aussi surprenante soit-elle, se place dans le prolongement des numéros de cirque, l'exercice de la « marche au plafond » ayant même été une attraction en vogue au dix-neuvième siècle, consistant à faire évoluer un acrobate à l'envers au-dessus du vide le long d'une planche suspendue²⁸.

Si les organes de photographie ont vraisemblablement contribué à la vulgarisation des truquages, la presse généraliste étend ensuite la compréhension des techniques sur lesquelles les fabricants de vues animées entretenaient le mystère à un lectorat peu ou prou novice en la matière et, par là même, à la clientèle du cinématographe. Avec les articles de *L'Illustration* publiés en mars et avril 1908, leur réédition en intégralité par *Photo-Magazine* dans les mois qui suivent²⁹ et les vignettes publicitaires que la marque Liebig tire des photographies de la revue, la transmission entre connaisseurs cède la place à une diffusion de masse des informations. D'autres revues vont mettre les truquages à la portée des néophytes, comme *Lectures pour tous* et *Magasin pittoresque*, ainsi que des fascicules ou des livres de vulgarisation, comme ceux de Ducom, Kress et Rosen³⁰.

Dans *L'Illustration*, le journaliste Gustave Babin légitime sa démarche en partant du principe que l'explication des techniques ne diminue par l'intérêt du public pour les scènes à trucs. C'est Léon Gaumont qui ouvre cette fois les portes de son atelier de pose, en confiant à l'un de ses opérateurs, Anatole Thiberville, la tâche d'introduire le rédacteur à la fabrication des vues animées. Si Babin mentionne bien le travail d'assemblage des négatifs, il n'en fait cependant pas une condition de réalisation de la plupart des truquages, mais le relègue à un cas particulier d'effet, celui d'un mouvement rapide et saccadé obtenu par le retranchement de photogrammes :

*[D]e distance en distance, on a supprimé, coupé, sur la bande, adroitement recollée, un certain nombre d'images, des encoches blanches indiquent, sur la gravure, la place de ces coupures et de ces recollages. Si bien qu'un mouvement, enregistré, à la prise de vue, en une centaine d'images, si l'on veut, se trouvant, à la projection, reproduit seulement par vingt ou vingt-cinq, s'effectuera en un temps quatre ou cinq fois moindre et apparaîtra précipité, épi-leptique, comme dans un cauchemar*³¹.

Les propos du journaliste sont ainsi illustrés par un morceau de film ayant subi des coupures et des collures, mais les autres truquages restent principalement associés à l'arrêt de manivelle et à la surimpression, sans que soient spécifiés les procédés d'assemblage utilisés en complément. Ces descriptions techniques suscitent néanmoins une réaction immédiate de la part de Méliès, qui s'oppose à Babin en s'appuyant sur les conventions de la corporation des magiciens³². Jacques Malthête souligne bien que sa pratique de cinématographe est si profondément enracinée dans le domaine de l'illusionnisme qu'elle reste fermement assujettie à la règle du secret³³. Méliès invoque à ce titre l'article 12 des statuts de la Chambre syndicale de la prestidigitation, selon lequel un membre qui aurait dévoilé au public les procédés d'exécution de ses tours de magie s'exposerait à la radiation³⁴. Dans sa réponse à Méliès, François Valleiry rétorque que les articles de *L'Illustration* vont au contraire dans le sens du développement de l'industrie du cinématographe, en lui faisant une réclame et une réputation favorables auprès des lecteurs³⁵. Des deux côtés, les postures semblent justifiées par des raisons économiques, car en ayant fait des scènes à trucs et des fêtes son fonds de commerce, Méliès se doit de protéger ses intérêts, tandis qu'en considérant l'industrie dans son ensemble, Valleiry voit d'un bon œil les discours de vulgarisation qui

attirent l'attention sur les vues animées, quitte à ce que les procédés de genres déjà minoritaires³⁶ soient désormais connus de tous.

La publication consécutive d'un autre article marquant sur les truquages dans *Lectures pour tous* renforce l'instruction du grand public en matière de cinématographie. L'auteur anonyme de cette enquête a de nouveau été recueillir des renseignements chez la maison Gaumont, plus précisément auprès d'Arnaud dont on a évoqué l'élan de nostalgie pour l'époque où les méthodes étaient encore secrètes. Là aussi, le travail d'assemblage des négatifs n'est qu'effleuré, mais il reste attaché à l'exécution des truquages³⁷. Il faut dire que l'originalité de l'article tient dans l'explication d'une technique d'usage plus récent dans les scènes à trucs et que plusieurs opérateurs expérimentés ont mis du temps à tirer au clair, le procédé de l'image par image³⁸. Le journaliste signale que c'est en poussant l'utilisation de l'arrêt de manivelle jusqu'à l'enregistrement d'une seule image par prise de vue qu'il est possible d'animer des objets minutieusement déplacés à chaque interruption du tournage. Ce procédé donne des résultats encore plus surprenants que l'emploi de fils emprunté à la machinerie de scène et rappelé dans l'ouvrage de Ducom. Si la plupart des truquages qui ont fait le succès des vues animées se trouvent ainsi exposés dans la presse, les livres de vulgarisation écrits par des techniciens complètent le recensement des méthodes et laissent une documentation précieuse sur la cinématographie des débuts.

Le débat qui s'engage sur la vulgarisation des truquages semble révélateur des divergences de conception qui opposent les fabricants de vues animées à cette époque. Le recours systématique aux procédés d'assemblage dans une volonté de reconduire les grandes illusions théâtrales par le truchement du cinématographe est l'un des traits distinctifs de la production de Méliès. C'est toutefois ce même attachement à des pratiques culturelles établies qui le place en retrait des mutations de l'industrie et de l'évolution des publics, Pathé suggérant plus tard qu'il s'était peu à peu éloigné des goûts des spectateurs³⁹. Les autres manufacturiers, et particulièrement Pathé, misent au contraire sur la diversification des genres et effectuent un travail d'assemblage qui n'est plus si solidement lié au système des attractions mais tend vers des formes de narration. La conception de Méliès obéit donc à des règles de création et à des critères d'appréciation qu'il est crucial de prendre en compte dans l'étude de son œuvre et que le principe d'équivalence appliqué par Ducom entre moyen cinématographique et moyen théâtral aide à définir avec plus de netteté. À cet égard, Ducom encourage dans son manuel une complexification des formes qui fait de la prouesse technique exécutée à travers les truquages l'un des facteurs de réussite des vues animées : « Le montage de toutes les parties de bandes [...] devient un art, car celui qui l'exécute doit en même temps connaître les nécessités de l'ancien théâtre et les moyens nouveaux mis à sa disposition par le cinématographe »⁴⁰. Cela reste valable pour une partie de la production d'autres firmes, si l'on pense seulement à une féerie comme *Le Pied de mouton* (Pathé, 1907) dans laquelle une combinaison très élaborée des procédés de la trappe à étoile, de l'entraînement de la pellicule en arrière et de l'aboutage a été réalisée avec le plus grand soin pour perfectionner le truc déjà ancien de l'escamotage. Le décalage se fera cependant par la suite de plus en plus prononcé, et Méliès, après avoir été contraint d'abandonner sa carrière de cinématographe, protestera, en tant que spectateur, contre les multiples interventions de l'opérateur dans la narration, ces marques d'énonciation qui lui rappellent à chaque instant qu'on est en train de lui raconter une histoire.

- 1 M. Herelle, « Au pays de l'illusion. L'homme aux cent trucs », dans *Paris-Soir*, n° 1735, 6 juillet 1928, p. 5.
- 2 S.a., « Réunion du 10 août 1928 », dans *Journal de la prestidigitation*, n° 44, novembre 1928, p. 2.
- 3 Voir Roland Cosandey, « Cinéma 1908, films à trucs et Film d'Art : une campagne de l'Illustration », dans *Cinémathèque*, n° 3, printemps-été 1993, pp. 58-71.
- 4 Georges Méliès, « En marge de l'histoire du Cinématographe », dans *Ciné-Journal*, n° 889, 10 septembre 1926, p. 9.
- 5 Étienne Arnaud, Boisivyon, *Le Cinéma pour tous*, Librairie Garnier Frères, Paris 1922, p. 74.
- 6 Remy de Gourmont, « Épilogues : Cinématographe », dans *Mercure de France*, n° 245, 1^{er} septembre 1907, pp. 124-125.
- 7 Voir Jean-Louis Comolli, « Technique et idéologie », dans *Cahiers du cinéma*, n° 229, mai 1971, pp. 4-19 ; n° 230, juillet 1971, pp. 51-57 ; n° 231, août-septembre 1971, pp. 42-49 ; n° 233, novembre 1971, pp. 39-45 ; n°s 234-235, décembre 1971-février 1972, pp. 94-100.
- 8 Gustave Babin, « Les Couloirs du cinématographe », dans *L'Illustration*, n° 3396, 28 mars 1908, pp. 211-215 ; n° 3397, 4 avril 1908, pp. 238-242.
- 9 S.a., « Les Trucs du Cinématographe », dans *Lectures pour tous*, n° 9, juin 1908, p. 749-758.
- 10 Jacques Ducom, *Le Cinématographe scientifique et industriel. Traité pratique de cinématographie*, L. Geisler, Paris 1911.
- 11 Georges Sadoul, « Georges Méliès et la première élaboration du langage cinématographique », dans *Revue internationale de filmologie*, n° 1, juillet-août 1947, p. 25. La réflexion de Sadoul sur les prémices du montage dans l'œuvre de Méliès semble avoir été largement influencée par les équivalences établies par Ducom entre moyens cinématographiques et moyens théâtraux. Je remercie André Gaudreault de m'avoir signalé cette référence.
- 12 Voir notamment Tom Gunning, « The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde », dans *Wide Angle*, vol. 8, n°s 3-4, 1986, pp. 63-70 ; André Gaudreault, Tom Gunning, « Le Cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? », in Jacques Aumont, André Gaudreault, Michel Marie (sous la direction de), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Actes du Colloque Nouvelles approches de l'histoire du cinéma (Cerisy-la-Salle, 17-25 août 1985), Publications de la Sorbonne, Paris 1989, pp. 49-63 ; André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, CNRS Éditions, Paris 2008.
- 13 Jacques Ducom, *Le Cinématographe scientifique et industriel. Traité pratique de cinématographie*, cit., pp. 180-207. Cette conception du montage est si bien installée chez Ducom qu'il reprendra ce chapitre dans une version augmentée pour la réédition de l'ouvrage. Voir Jacques Ducom, *Le Cinématographe scientifique et industriel, son évolution intellectuelle, sa puissance éducative et morale. Traité pratique de cinématographie*, Albin Michel, Paris 1924, pp. 286-316. Je remercie Jacques Malthête de m'avoir fourni cette information.
- 14 Leancour, « Reconstitutions cinématographiques », dans *Photo pêle-mêle*, n° 4, 25 juillet 1903, pp. 26-29.
- 15 Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, Henri Bousquet, Bures-sur-Yvette 1996, vol. IV, p. 884.
- 16 Leancour, « Reconstitutions cinématographiques », cit., p. 27.
- 17 *Ibidem*.
- 18 André Gaudreault, *Fragmentation et segmentation dans les « vues animées » : le corpus Lumière*, in François Albera, Marta Braun, André Gaudreault (sous la direction de), *Arrêt sur image, fragmentation du temps. Aux sources de la culture visuelle moderne/Stop Motion, Fragmentation of Time. Exploring the Roots of Modern Visual Culture*, Actes du Colloque " Arrêt sur image et fragmentation du temps. Cinématographie ", kinétophographie, chronophotographie (Montréal, 4-7 octobre 2000), Payot, Lausanne 2002, pp. 225-245.
- 19 Jacques Ducom, *Le Cinématographe scientifique et industriel. Traité pratique de cinématographie*, cit., pp. 198-200.
- 20 Voir Matthew Solomon, « Up-to-Date Magic: Theatrical Conjuring and the Trick Film », dans *Theatre Journal*, vol. 58, n° 4, décembre 2006, pp. 595-615.

- 21 S.a., « Les Pilules du diable », dans *La Presse*, n° 622, 17 février 1890, p. 2.
- 22 G. Mareschal, « Trucs de théâtre. La féerie des 'Pilules du Diable' », dans *La Nature*, n° 893, 12 juillet 1890, pp. 95-96.
- 23 Leancour, « Les Féeries cinématographiques », dans *Photo pêle-mêle*, n° 9, 29 août 1903, pp. 66-67.
- 24 *Idem*, p. 67.
- 25 *Idem*, p. 66.
- 26 Jacques Malthête, « Méliès, technicien du collage », in Madeleine Malthête-Méliès (sous la direction de), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Actes du Colloque Méliès et la naissance du spectacle cinématographique (Cerisy-la-Salle, 6-16 août 1981), Klincksieck, Paris 1984, pp. 169-184.
- 27 Jacques Ducom, *Le Cinématographe scientifique et industriel. Traité pratique de cinématographie*, cit., p. 186.
- 28 Jacob Smith, « The Adventures of the Human Fly, 1830-1930 », dans *Early Popular Visual Culture*, vol. 6, n° 1, avril 2008, pp. 53-55.
- 29 Gustave Babin, « Les Coulisses du cinématographe », dans *Photo-Magazine*, n° 27, 5 juillet 1908, pp. 1-8; n° 28, 12 juillet 1908, pp. 9-16; n° 19, 9 mai 1909, pp. 145-152; n° 20, 16 mai 1909, pp. 153-157.
- 30 J. Rosen, *Le Cinématographe, son passé, son avenir et ses applications*, Société d'éditions techniques, Paris s.d.
- 31 Gustave Babin, « Les Coulisses du cinématographe », dans *L'Illustration*, n° 3397, 4 avril 1908, p. 239.
- 32 Jacques Malthête, « Quand Méliès n'en faisait qu'à sa tête », dans *1895*, n° 27, septembre 1999, p. 25.
- 33 *Idem*, p. 23.
- 34 S.a., *Chambre syndicale de la prestidigitation, fondée à Paris en 1904. Statuts*, s.l.n.é., s.d., Cinémathèque française, MELIES7-B1.
- 35 François Valleiry, « Doit-on le dire ? Réponse à M. Méliès, Président du Syndicat des Illusionnistes de France », dans *Phono-ciné-gazette*, n° 78, 15 juin 1908, p. 628.
- 36 Voir Laurent Le Forestier, « Une Disparition instructive. Quelques hypothèses sur l'évolution des 'scènes à trucs' chez Pathé », dans *1895*, n° 27, septembre 1999, pp. 61-73.
- 37 S.a., « Les Trucs du Cinématographe », cit., p. 756.
- 38 Voir Donald Crafton, *Before Mickey: The Animated Film, 1898-1928*, The MIT Press, Cambridge (MA) 1982.
- 39 Charles Pathé, *Écrits autobiographiques*, L'Harmattan, Paris 2006, p. 159.
- 40 Jacques Ducom, *Le Cinématographe scientifique et industriel. Traité pratique de cinématographie*, cit., p. 52.