

# ABRACADABRA

Un programme de cinq courts métrages réalisés entre 1900 et 2015. Prise de vue réelle et animation, couleur, 33 minutes, distribué par L'Agence du court métrage.

## Du truc au trucage, ou l'art partagé de l'illusion

Le point de vue d'Anne-Sophie Lepicard

### DE LA SCÈNE À L'ÉCRAN, UNE COMPLICITÉ DES PREMIERS TEMPS

Abracadabra... Si les frères Lumière n'utilisèrent pas cette formule pour introduire la première projection publique le 28 décembre 1895 au Salon indien du Grand Café de Paris, le lien entre cinéma et prestidigitation se noua d'emblée à cette occasion. Georges Méliès, propriétaire du théâtre Robert Houdin où il proposait des spectacles mêlant pantomime et illusionnisme, assistait en effet à cette première séance. Celle-ci l'enthousiasma au point de vouloir créer sa propre machine pour enregistrer et projeter les images. Il s'inspira même de l'isolatographe mis au point par un duo de prestidigitateurs, les frères Isola, autre exemple du lien précoce entre les deux arts.

Mais c'est bien sûr comme l'inventeur du spectacle cinématographique que Méliès reste dans l'Histoire – son *Homme-orchestre* en est un merveilleux exemple. À partir de 1896, il expérimente toutes sortes de trucages et se met souvent en scène comme prestidigitateur, notamment dans deux films qui connaissent un grand succès, *Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin* (1896)<sup>1</sup> et

*Un homme de têtes* (1898)<sup>2</sup>. Dans ce second court métrage, il utilise pour la première fois un procédé pour se démultiplier à l'image – il rembobine la pellicule dans la caméra, ce qui lui permet d'imprimer plusieurs fois le négatif, une sorte de copier/coller argentique qu'il reprend dans son *Homme-orchestre*. Méliès incarne ainsi avec la poésie de la littéralité le titre du film, qui se prête d'ailleurs parfaitement à ce qu'il était – comme de nombreux autres pionniers et pionnières du cinéma, il cumulait toutes les fonctions, à la fois auteur, réalisateur, comédien, producteur, concepteur de son propre studio, créateur de décors et de costumes.

Comme dans les spectacles de magie que Méliès donnait à voir dans son théâtre, l'illusion de l'apparition va de pair avec celle de la disparition, l'une des deux succédant sans cesse à l'autre.

C'est également avec cette succession que, quelque quatre-vingt-dix ans plus tard, s'ouvre *L'illusionniste* d'Alain Cavalier. Antoinette nous fait croire à l'apparition d'un objet sous une serviette blanche, avant de nous montrer qu'il n'y a absolument rien, et de conclure : « *Comme dans la vie, tout n'est qu'illusion.* » Le tissu blanc qu'elle déploie alors n'est pas loin de nous rappeler celui de l'écran – dans



L'art de la prestidigitation comme dans celui du cinéma, seul notre désir de croire fait exister les objets et les histoires, croyance qui dépend bien sûr du talent des *illusionnistes*, ici Alain Cavalier, le cinéaste, et Antoinette, la prestidigitatrice.

Ce court métrage appartient à deux séries de portraits réalisées entre 1987 et 1991 pour « *archiver le travail manuel féminin* » avec une durée et un dispositif toujours identiques – filmer les gestes avec une attention particulière aux mains, aux visages et aux objets. Chacun des portraits est aussi l'occasion pour le réalisateur, uniquement présent par sa voix, de s'interroger sur son propre travail. Mais dans cet ensemble, *L'illusionniste* tient peut-être une place particulière, tant la complicité entre Alain Cavalier et Antoinette est tangible, incarnant ce lien noué depuis un siècle entre leurs arts respectifs.

Ainsi à égalité dans l'art de « faire croire » aux spectateurs, chacun des deux nous dévoile l'un de ses « trucs ». Antoinette d'abord, en ouverture du film, avec cette réflexion sur l'illusion puis lorsqu'elle explique comment elle transforme un canif blanc en canif noir et inversement... grâce à deux canifs ! Sauf qu'au moment où elle partage ce secret, les deux canifs en question ont chacun changé de couleur, nous laissant ainsi dans l'expectative quant à ce nouveau tour. De même, Alain Cavalier laisse délibérément des moments de plans qui seraient *a priori* coupés dans un montage classique, comme s'il dévoilait les coulisses de son art – dans l'avant-dernier plan, lorsqu'après le tour du parapluie, Antoinette demande : « *Ça a été ? C'est pas trop moche ?* », ou juste après, lorsqu'elle comprend mal ce qu'il demande à propos de son « *habit* » et s'exclame « *J'ai pas d'avis !* »

Mais ce dévoilement n'est qu'apparent et est peut-être même une feinte pour renforcer l'illusion, car avec malice, les deux artistes sont aussi complices pour nous faire croire à ce que l'on voit... Ainsi, si l'on est particulièrement attentif et même que l'on « triche » nous aussi un peu en faisant quelques ralentis et arrêts sur images, on remarque que l'utilisation du hors-champ participe à plusieurs reprises aux tours de prestidigitation. Lors de ce tour avec les canifs, par exemple, le cadre se resserre sur la main droite qui tient le canif blanc, laissant quelques instants hors-champ la main gauche qui tient le canif noir. Or, juste après ce moment de hors-champ, la main gauche réajuste

le canif blanc dans la main droite. On peut alors subrepticement voir qu'elle tient déjà un canif blanc dans sa main gauche, bien qu'elle annonce ensuite en montrant son poing gauche fermé : « *Vous avez là le noir.* » Ainsi, quelque chose s'est produit dans le hors-champ tandis qu'on attirait notre attention ailleurs...

Également, dans le plan où Antoinette parle à sa colombe avant de l'endormir, le cadre se resserre sur son visage, la main qui tient l'oiseau a disparu hors-champ, et la prestidigitatrice hoche légèrement la tête dans un signe d'assentiment visible à celui qui filme. Le plan n'est pas coupé et revient sur la main et l'oiseau désormais sur le dos, prêt à « s'endormir » grâce à la formule magique : « *Théodore, tu dors !* » Mais que s'est-il passé dans ce bref moment avec l'oiseau hors-champ tandis qu'Antoinette semblait envoyer un signe de connivence au réalisateur ?

Autre exemple encore : lorsqu'Antoinette feint de faire tomber son allumette, sa main disparaît hors champ. Or, lorsque sa main revient dans le cadre pour gratter l'allumette, on peut distinguer une boule de papier dans son poing fermé, qui n'est autre que celle composée des billets de banque qu'elle déploiera à la fin du tour. Elle a manifestement profité de ce très court moment de hors-champ pour saisir cette petite boule. Connivence avec le cinéaste, conscience aigüe du cadre de la part d'Antoinette ou merveilleux hasard ? Peu importe, notre désir de croire à la magie et au cinéma, complices dans l'illusion, l'emporte.

Complicité encore entre les illusionnistes et leurs arts respectifs dans la séquence où, vêtue de sa redingote et de son haut-de-forme à la Fred Astaire, Antoinette fait se multiplier des fleurs de papier colorées dans son parapluie. C'est à ce seul moment que la musique est présente dans le film, et même peut-être dans l'ensemble des vingt-quatre portraits réalisés par Alain Cavalier. Celui-ci a en effet choisi une mise en scène au plus près des gestes et des paroles, les bandes-son de cette série sont donc toujours uniquement composées des voix, ambiances et sons des outils manipulés par ces femmes au travail. Mais cette fois, la musique est aussi un outil de travail – ce moment de fantaisie et de fiction qui n'est pas loin d'évoquer la comédie musicale et surgit tout à coup dans cette œuvre documentaire nous rappelle ainsi à nouveau le lien fort et évident entre l'art de la prestidigitation et celui du cinéma.



## PRENDRE (OU PERDRE) LE POUVOIR (MAGIQUE)

Le court métrage qui ouvre le programme, *Discours de bienvenue* de Norman McLaren (Canada, 1961), donne à voir avec brio et humour le rapport de force magique entre objets et humains. Dans un geste politique et artistique, McLaren met en scène l'impossibilité d'imposer au public le discours qu'on lui avait commandé en tant que président d'honneur du Festival international du film de Montréal. Le microphone, comme vivant, refuse de se soumettre à la volonté de l'orateur, incarné par McLaren lui-même. Le cinéaste reprend le procédé des marionnettes à fils, en utilisant des ficelles de nylon noir pour déplacer les objets dans différentes directions. Il l'avait déjà expérimenté dans un film précédent, *Il était une chaise* (1957)<sup>3</sup>, dans lequel la chaise en question refuse d'accueillir le séant du personnage et se dérobe, ce qui donnait aussi lieu à une confrontation burlesque. Les deux courts métrages s'inscrivent évidemment dans ce genre comique. Depuis les débuts du cinéma, le cinéma burlesque nous donne à voir l'humain aux prises avec les objets et les machines, dans un rapport où il ne cesse de perdre le pouvoir sur eux. On peut citer quelques célèbres exemples parmi des centaines, tel celui de Charlot aliéné à ses outils et qui voit des boulons à resserrer partout dans *Les Temps modernes* (États-Unis, 1936)<sup>4</sup>, ou celui de Buster Keaton qui monte sans fin un escalier roulant descendant dans *Frigo à l'Electric Hotel* (États-Unis, 1922)<sup>5</sup>. Ou encore, pour prendre un exemple contemporain à McLaren, le personnage principal dans *Les Vacances de Monsieur Hulot* (Jacques Tati, 1958) qui se retrouve emprisonné dans un kayak se refermant sur lui-même, formant ainsi une gigantesque mâchoire qui semble le broyer<sup>6</sup>.

Dans *Frictions*, le réalisateur Steven Briand met également en scène la prise de pouvoir des objets sur le personnage. Point de haut-de-forme, ni d'accessoires ou de formules, le pouvoir des figures ne cessant de se transformer est permis grâce au stop motion, l'animation image par image, équivalent cinématographique du pouvoir magique des prestidigitateurs.

C'est d'ailleurs cette même technique qu'utilise Norman McLaren avec l'escabeau apporté sur scène et qui se rebelle, donnant lieu à une course-poursuite burlesque entre les deux...

De fait, l'inversion du pouvoir entre humains et objets a souvent été mise en scène dans le cinéma d'animation. Dans le dessin animé, on peut citer la fameuse séquence de la multiplication des balais devenus hors de contrôle dans *Fantasia* (réalisation collective, studios Disney, États-Unis, 1940), après que le personnage de Mickey a brisé l'un d'eux à la hache<sup>7</sup>. Voilà ce qui arrive quand on est apprenti sorcier et qu'on ne maîtrise pas encore tout à fait ses pouvoirs magiques...

Quant au stop motion, qui entretient un lien particulier avec les objets puisqu'il consiste en l'art de les faire bouger image par image, il n'est évidemment pas en reste pour raconter cette inversion de pouvoir – on peut par exemple citer la séquence des cadeaux s'attaquant aux enfants dans *L'Étrange Noël de Mister Jack* (Henry Selick, États-Unis, 1993) ou le court métrage antinazi de Hermina Týrlová au titre explicite, *La Révolte des jouets* (Tchécoslovaquie, 1946). Et comme un écho à ce dernier, dans une esthétique inspirée du stop motion même s'il s'agit d'images de synthèse, on peut aussi évoquer le premier *Toy Story* et ce moment où les jouets maltraités se retournent contre leur jeune bourreau (John Lasseter, États-Unis, 1995).

Dans la progression du programme, le prestidigitateur incarné par Méliès dans *L'Homme-orchestre* semble avoir gagné le pouvoir sur les objets, après que les personnages précédents l'ont obtenu de haute lutte... Les chaises apparaissent et disparaissent sans encombre (loin de la relation mouvementée mise en scène dans le court métrage *Il était une chaise* de McLaren évoqué plus haut), de même que ses semblables, comme une intuition précoce de l'hologramme contemporain !

Nous voici ainsi revenus à nouveau aux origines du cinéma avec ce court métrage qui est au cœur du programme, comme source d'inspiration originelle. Norman McLaren ne manqua d'ailleurs pas de rendre hommage à celui dont il descendait en partie cinématographiquement : « *Comme tout magicien, Méliès était fier du pouvoir qu'il avait de se jouer en apparence des limites physiques du monde naturel. Il imagina donc bien vite les possibilités qu'offrait ce nouveau médium pour décupler ses pouvoirs.* »



## ÉCHOS ET TRANSITIONS

Évidence dans son titre même, le *Discours de bienvenue* est donc une belle introduction, tant il porte à la fois cette histoire du cinéma qui le précède et celle qui le suit immédiatement dans l'ordre du programme. Le film se termine en effet sur l'écran blanc où s'anime le mot « bienvenue » dans diverses langues, après que McLaren a littéralement crevé l'écran, comme s'il se fragmentait en de multiples lettres. Or, le court métrage suivant, *Frictions*, s'ouvre sur un espace similaire, s'apparentant à celui d'une scène et également surcadré par l'écran (c'est-à-dire formant un cadre dans le cadre). Cette fois, le personnage ne génère pas des lettres mais des carrés de couleurs comme autant de pixels qui s'animent, une autre forme d'écriture... À cette similarité entre la fin du premier film et le début du second s'ajoute une même hybridation des techniques – prises de vue image par image et continue se mêlent avec humour et poésie, dans deux récits qui, comme on l'a déjà évoqué, ont en commun un rapport de force, qu'il soit avec des objets concrets, ou ce qui semble être dans *Frictions* des flux d'énergie à maîtriser, renverser, contrôler ou amadouer...

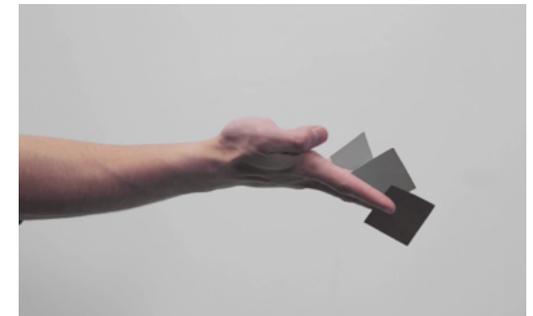
Les deux films ont également en commun une utilisation ludique et décalée du son. Celle qu'en fait Norman McLaren s'apparente là aussi au travail de Jacques Tati, ou à celui de son acolyte, Pierre Étaix, dans un court métrage réalisé la même année que *Discours de bienvenue* et qui, à d'autres égards encore, lui fait écho, *Rupture* (France, 1961)<sup>8</sup>. Dans ces univers burlesques, les objets semblent avoir une vie propre et le son participe à cette illusion grâce à des gros plans sonores qui mettent en valeur de façon irréaliste grincements, froissements, frottements et autres raclements. Rythmée par des coups de gong, la bande-son de *Frictions* est aussi composée de gros plans sonores, donnant aux formes produites par les carrés de couleur toutes sortes d'évocations poétiques : courant électrique, son de cartes battues et rebattues, vent dans une voile, inspiration et expiration...

Enfin, le cadre est aussi dans les deux premiers courts métrages celui des débuts du cinéma, lorsque les pionniers, qui pour beaucoup venaient du théâtre ou du music-hall, reproduisaient à l'écran l'espace de la scène. C'est d'ailleurs ce cadre des origines que nous découvrons

ensuite dans *L'Homme-orchestre*, avec des éléments de décors qui rappellent ceux d'un théâtre. Et comme dans les deux courts métrages précédents, un maître de cérémonie occupe la scène – qui n'est autre que Georges Méliès lui-même, à la fois réalisateur et comédien, et qui nous donne à voir à la fin du film des mouvements très semblables à ceux du comédien de *Frictions*, entre danse et art martial, jambes pliées et bras tendus vers les objets.

Nous retrouvons cette beauté des gestes dans *L'Illusionniste*, même si ceux-ci se concentrent principalement dans les doigts d'Antoinette qui manipule les objets avec grâce et dextérité. Nous y retrouvons également l'espace dépouillé des courts métrages précédents, qui met en valeur la maîtresse de cérémonie ainsi que les objets. Les petits carrés de couleur devenus des billets de banque dans les mains d'Antoinette rappellent par ailleurs ceux formant dans *Frictions* des figures en métamorphose.

Nous avons aussi déjà évoqué le tissu blanc qu'Antoinette déploie à la fin du premier tour, comme la toile de l'écran de cinéma sur laquelle nous sont promises toutes sortes d'apparitions, écran déjà présent dans *Discours de bienvenue et Frictions*. C'est aussi cet espace immaculé qui ouvre le court métrage suivant, *Pawo* de Antje Heyn (Allemagne, 2015) – un cadre comme une page blanche sur laquelle une main démiurgique vient poser les éléments qui constituent sa créature, une petite fille douée d'un pouvoir de transformation. Elle se sert en effet de son bâton de ski comme d'une baguette magique qui lui permet à son tour d'inventer sa créature – une sorte de Barbapapa qu'elle transforme successivement en mouton aux dents acérées, monstre festif et ballonné, pieuvre hargneuse, cochon, panda flegmatique... Elle expérimente aussi changements de coiffure et de forme sur sa propre personne, telle Alice arrivant au Pays des merveilles et buvant les philtres magiques qui la font tour à tour grandir et rapetisser. Comme le célèbre personnage de Lewis Carroll, elle prend peu à peu de l'assurance tout au long de ce très court voyage initiatique (on peut d'ailleurs noter que le titre du film, « Pawo », signifie « être courageux » en tibétain), et quitte joyeusement l'écran en dansant – une belle mise en abîme du pouvoir de créer et de métamorphoser la ligne que permet le dessin animé.



## MÉTAMORPHOSES FINALES ET INFINIES

Ce pouvoir de transformation est également partagé entre la magie et le cinéma. C'est le troisième acte du tour d'Antoinette avec les carrés de couleur, lorsqu'à celui de l'apparition (elle nous montre les papiers), puis de la disparition (elle les brûle), succède celui de la métamorphose : les petits carrés colorés sont devenus des billets de banque. Et c'est à nouveau dès les origines que le cinéma trouve un équivalent à ce pouvoir notamment avec encore une fois... Georges Méliès.

Nous avons évoqué plus haut la façon dont il a joué avec l'apparition et la disparition des objets et des personnes, en arrêtant la caméra, éventuellement en rembobinant la pellicule comme dans *L'Homme-orchestre*. Mais lorsqu'il prend par hasard conscience de ce pouvoir « magique » du cinéma, c'est aussi à une substitution qu'il assiste – tandis qu'il filme un bus place de l'Opéra, sa machine se bloque. Il recharge alors la pellicule et découvre lors de la projection qu'un corbillard s'est substitué au bus !

Au jeu de l'apparition et de la disparition s'ajoute donc dans nombre de ses films celui de la transformation. Par exemple, dans le célèbre *Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin* déjà évoqué, la dame en question ne se contente pas d'être « escamotée » : elle est aussi remplacée par un squelette.

C'est aussi une histoire de transformation que raconte l'un des premiers exemples de ce qui va devenir un art de la métamorphose par excellence – le cinéma d'animation en général et le dessin animé en particulier. Dans le bien nommé *Fantasmagorie* d'Émile Cohl (1908)<sup>9</sup>, qui prend place dans un théâtre, les personnages ne cessent de se transformer et de transformer les objets et autres personnages qu'ils touchent – une spectatrice se transforme en montgolfière d'où jaillit un personnage qui en absorbe un autre, celui-ci faisant gonfler celui-là et revenant sous la forme d'une pipe qui se transforme en une boîte qui happe le premier... et ainsi de suite. L'auteur de ce film était un homme aux multiples talents, dessinateur, caricaturiste, photographe, précurseur de l'animation sous ses différentes formes, ainsi que... prestidigitateur. Il se saisit de la possibilité d'animer les lignes d'un dessin pour nous offrir un spectacle de magie dans l'espace

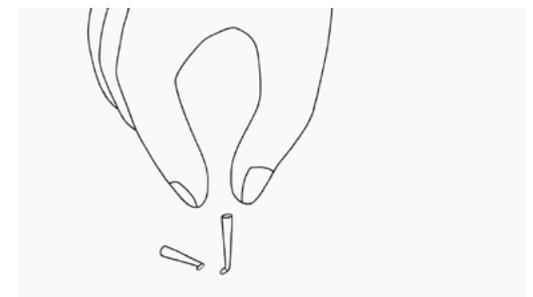
d'un petit théâtre dessiné, une fois encore comme le prolongement évident de cet art sur l'écran de cinéma.

Il est intéressant de visionner ce court métrage en regard de *Pawo*, tant le graphisme, simple et stylisé, est similaire entre les deux films, quoiqu'inversé – ligne blanche sur fond noir pour *Fantasmagorie*, ligne noire sur fond blanc pour *Pawo*. Le ton des deux films est proche, ludique et comique, avec une même joie et un même émerveillement de la métamorphose des lignes.

C'est encore cet appétit que l'on trouve chez un descendant d'Émile Cohl, Tex Avery, qui fait subir à ses personnages toutes sortes de métamorphoses dans une exagération burlesque des traits. Le cartoon *Magical Maestro* (États-Unis, 1952)<sup>10</sup> en est un exemple d'autant plus évident que, comme annoncé dans son titre, il nous donne à voir un tour de magie qui dégénère dans un théâtre – les transformations du cobaye puis du magicien, lorsque le cobaye a pris le pouvoir de la baguette magique, s'enchaînent à un rythme de plus en plus frénétique...

Outre les points communs déjà évoqués entre les deux films, on peut aussi noter une même intervention de la main du cinéaste en début de film, sous forme de dessin dans *Pawo*, en prise de vues réelles dans *Fantasmagorie*. Dans chacun de ces deux courts métrages, celle-ci fait apparaître le personnage telle la main du magicien – qui est aussi celle de Méliès faisant apparaître les chaises, celle du comédien de *Frictions* entre les doigts duquel jaillissent les carrés de couleur ou encore ceux d'Antoinette maniant avec habileté les objets.

Cette main magique ou démiurgique revient souvent dans le cinéma d'animation. Elle est par exemple présente dans l'un des courts métrages du programme *La Petite Fabrique du monde*, inscrit au catalogue Maternelle au cinéma, *Grand Frère* de Jesús Pérez et Elisabeth Hüttermann (Allemagne, 2010). La main du réalisateur y apparaît en prise de vues réelles pour dessiner les personnages au fur et à mesure du film<sup>11</sup>. On retrouve le même dispositif dans la célèbre série *La Linea* d'Oswaldo Cavandoli (Italie, 1971-1986)<sup>12</sup> diffusée à la télévision française. Chaque épisode commence par l'apparition de la main du dessinateur en prise de vues réelles, qui anime en direct son personnage. Une interaction se crée ainsi entre les deux, le personnage réclamant



d'ailleurs bien souvent en grommelant modifications et ajouts dans cet univers composé d'une ligne blanche sur un fond monochrome – comme indiqué sobrement par le titre de la série –, donc très proche de l'animation primitive de *Fantasmagorie*.

Cela nous ramène à Émile Cohl dont on citera également *L'Enfance de l'art* (1910)<sup>13</sup>, dessin animé dans lequel le réalisateur invente le stop motion avec sa main en gros plan, qui devient personnage grâce à un peu de maquillage et sa dextérité à manipuler les objets<sup>14</sup>. À la fin du passage en stop motion dans ce film (qui commence et se termine en dessin animé), la main nous apparaît dépouillée de tout artifice, dans un retour à la normale qu'affectionne la prestidigitateur – et peut-être ce pour quoi nous parlons d'ailleurs de « tour » de magie.

De la même façon, le tout dernier plan de *Pawo* (et donc du programme) est semblable à son premier, comme un retour à la situation originelle – deux minuscules pantouffles dont s'est débarrassé le personnage restent sur le fond blanc. Le voyage est terminé, la salle se rallume, jusqu'à la prochaine fois...

Abracadabra, magie du cinéma !

## NOTES

1- <https://www.youtube.com/watch?v=BQQIFpY5OAw>

2- <https://www.youtube.com/watch?v=IKQRV4XKZt4>

3- <https://www.youtube.com/watch?v=NSRjRctL8XA>

4- <https://www.youtube.com/watch?v=sO3Q8WhKtG0>

5- <https://www.youtube.com/watch?v=FdhWfsqp114&t=885s>

La séquence évoquée est visible à 14 minutes.

6- <https://www.youtube.com/watch?v=B7YpAxeu7t8>

7- <https://www.youtube.com/watch?v=UEYy3osi8Gs>

8- <https://vimeo.com/133905907>

9- <https://www.youtube.com/watch?v=qa7TC8QhIMY>

10- <https://www.youtube.com/watch?v=zAbdXOzw7tE>

11- [https://www.youtube.com/watch?v=ThWEPn0\\_7fE](https://www.youtube.com/watch?v=ThWEPn0_7fE)

On peut aussi consulter le dossier pédagogique à propos de ce court métrage et des autres de ce programme ici : <https://www.passeursdimages.fr/projet/la-petite-fabrique-du-monde>

12- On peut visionner de nombreux épisodes en ligne, notamment ici : <https://www.youtube.com/@laline4309>

13- <https://www.youtube.com/watch?v=AAp1HK5koUk>

L'extrait évoqué est à 2 minutes 15.

14- Dans plusieurs films de stop motion, une main en prise de vues réelles est mise en scène. On ne citera qu'un exemple récent, celui de *Interdit aux chiens et aux Italiens*, d'Alain Ughetto (2023), dans lequel on voit le réalisateur manipuler ses marionnettes et interférer avec elles.

