

Jacques Aumont

L'attrait de l'illusion

Yellow Now





1



4



2



5



3



6

La « disparition d'une dame » était un numéro d'escamotage classique, que Méliès lui-même avait souvent réalisé au music-hall. Il est repris ici, avec des ajouts (le squelette), et en remplaçant l'usage d'une trappe dans le sol (signalée toutefois par le papier sous la chaise) par l'« arrêt et substitution » familier au cinéaste.

LA VOIE DE L'ILLUSION

SUBSTITUTIONS

Qu'y a-t-il sous ce carré de tissu à larges rayures, que j'imagine, je ne sais pourquoi, jaunes et violettes ? Il a été jeté, d'un geste faussement désinvolte, sur la jeune femme venue s'asseoir ; l'homme au costume noir et au papillon blanc a lissé les plis, s'assurant qu'elle était bien enveloppée ; et puis, hop ! il a ôté le tissu, et elle avait disparu, avec sa plantureuse robe à fleurs, son éventail, et le petit bouquet de violettes dans le bénitier du diable. Plus tard, hop !, hop !, elle sera remplacée par un affreux squelette, et puis elle reviendra, pour se relever et saluer, toujours aussi sérieuse, toujours aussi docile.

Ce n'est pas la toute première occurrence du trucage « par substitution ». On en crédite à présent un film américain, *L'Exécution de Mary, reine des Écossais*, de 1895, où l'arrêt de la caméra servit à remplacer la reine (un acteur travesti, paraît-il) par une poupée à la tête détachable, que la hache du bourreau décollait ensuite sans peine¹. Mais *l'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin*, de l'année suivante et de Georges Méliès, est infiniment mieux fait, et surtout, infiniment plus conscient de ce dont il s'agit. Ce n'est pas hasard si ce prestidigitateur, fondateur trois ans plus tôt du Syndicat des illusionnistes de France, avait fait une belle carrière sur scène, reprenant des trucs

connus, en inventant d'autres. Pour Méliès, pas de doute : l'avenir du cinéma, cette « invention sans avenir », c'était l'illusion. Pas toujours aussi crue que l'escamotage de Jeanne d'Alcy par son compagnon et futur époux, mais toujours au principe de la représentation, voire de la fiction, cinématographiques.

Un siècle a passé, un peu plus, même. Un autre prestidigitateur, un « illusionniste » (*The Illusionist*, réalisé par Neil Burger en 2006) opère à nouveau devant nous. L'élégant Edward Norton fait pour un public, et pour nos yeux émerveillés, pousser une plante à vue ; puis, il lance son mouchoir, qui se transforme en papillon. Le premier tour est historique : si incroyable qu'il paraisse, il avait été proposé par Robert-Houdin dans son théâtre. Le second est peut-être réalisable par des moyens naturels (l'apparition de colombes est un classique de la prestidigitation), mais l'un et l'autre ici doivent tout au trucage.

Le siècle du cinéma est passé par là, avec son industrie lourde, son impeccable technicité, ses stars, ses millions, et on est passé à tout autre chose que cent dix ans plus tôt. Le film de Burger est encore tourné (et diffusé) sur pellicule 35 mm, mais ses trucs, bien plus sophistiqués que ceux de l'ancêtre Méliès, sont réalisés à l'aide de techniques numériques, sur un intermédiaire en 2K. C'est « la même chose », mais en plus radical : des manipulations impossibles dans la vraie vie, même de la part d'un professionnel comme Houdin, ou Houdini, ou Buatier de Kolta qui avait inventé l'escamotage d'une dame. Le professionnel reste le même personnage, à la fois concentré et désinvolte, maîtrisant parfaitement ses gestes. Seulement ce n'est plus l'inattendu ou l'étonnant qui nous est offert : c'est l'impossible – devenu possible *puisque nous le voyons*. Et donc,



The Illusionist (Neil Burger, 2006) :
à gauche, le tour du pépin d'orange
devenant oranger sous nos yeux ;
à droite, le tour du mouchoir, enfermé
dans un coffret pour revenir porté
par des papillons, et le tour des spectres.

pas du tout la même chose : le trucage bon enfant de Méliès nous mettait à égalité avec le cinéaste ; au prix d'un peu d'attention on pouvait déceler les ficelles du *truc* (plus facilement en 2018 qu'en 1896) ; on aurait presque pu tenter de le refaire. Devant les images de Burger, nous sommes désarmés, réduits au statut d'un spectateur impuissant à maîtriser ce qu'il voit, et pourquoi il le voit.

Devant l'une et l'autre scène, ce que nous voyons est autre que ce qui a lieu réellement. La dame ne disparaît nulle part, sinon dans la collure ; du moins avait-elle une existence avérée devant la caméra, lors du tournage – en gros, la même existence qu'elle avait sur scène avant de tomber dans une trappe. Les plantes, les papillons en revanche n'existent nulle part, n'ont jamais existé autrement que comme image, fabriquée de a à z. *Voir autre chose que ce qui est*, c'est la définition même de l'illusion : nous voyons vraiment, mais ce que nous voyons n'est pas ce qui est. Devant l'illusion, on ne peut en croire ses yeux : ils mentent, ou se trompent.

On voit combien cette erreur est précieuse, puisqu'elle nous signale ce que d'ordinaire nous oublions, la faiblesse de nos sens à distance, et le peu de confiance qu'au fond ils méritent : d'où le succès de la notion auprès des philosophes, de Blaise Pascal à Clément Rosset. « Illusion » contient l'idée de jeu (*ludere*) et a d'abord désigné un objet de risée – mais très vite, une fausse apparence, et l'erreur de perception qu'elle entraîne. C'est à la fois un problème de perception (un percevoir-faux) ; un problème d'interprétation (on comprend mal ce qu'on perçoit) ; un problème psycho-ontologique fondamental (si ce que je vois n'existe pas, *qu'est-ce* qui existe ?). Pour la science, l'illusion n'est guère différente de l'erreur ; il convient de l'éviter, et si possible de la corriger avec des instruments ; reste la question,

scientifique elle aussi: pourquoi diable les appréciations humaines de la réalité sont-elles trompeuses dans certaines situations? Les illusions, pour le physiologiste et le psychologue, ne sont pas des erreurs de hasard de l'esprit humain; elles sont programmées par notre équipement sensoriel, et plusieurs d'entre elles ont une qualité spectaculaire. C'est ce flottement de la perception et de la compréhension qui a tant attiré l'art sur le terrain de l'illusion, du théâtre à la peinture voire à la sculpture, et qui a suscité la prolifération des Palais des illusions, des trompe-l'œil, des jeux optiques, qu'ont tant aimés le XVIII^e et le XIX^e siècles. La longue kyrielle des « ancêtres du cinéma », de la fantasmagorie de Robertson aux séances de praxinoscope-théâtre de Raynaud, est clivée par un double projet: reproduire le mouvement à l'identique (visée réaliste), et en profiter pour faire apparaître des entités surnaturelles (visée fantastique). Le cinéma n'a fait que reprendre cet oxymore du réalisme fantastique ou du fantasma réalisé.



***L'Homme invisible*, James Whale, 1933. [...]**

Cette version aux effets très soignés pour l'époque (surtout la scène du dévoilement) reste touchante, sans doute parce qu'elle a équilibré le côté démoniaque, ricanant et dominateur du personnage par un sentiment de malheur total, de malédiction même. Être invisible – s'être rendu invisible soi-même, délibérément – c'est une aventure merveilleuse, mais c'est aussi une fatalité, à laquelle on ne peut que souhaiter, un jour, échapper : cela vous met à part de la société, et même de l'humanité, si radicalement qu'on se retrouve seul, voué à subir ou à régner. La version de Verhoeven (*Hollow Man*, 2000) reprend exactement le même schème, en le revêtant d'habits congrus au début de notre siècle : le scientifique génial mais criminel travaille pour l'armée états-unienne (tiens donc !); il devient cent fois plus paranoïaque et plus dangereux que son devancier britannique, et son déguisement n'est plus un bandage mais une combinaison en latex savamment moulée sur son anatomie, donnant lieu à une scène d'effets spéciaux savoureuse par son sens du détail (la paille dans la bouche pour pouvoir respirer tandis qu'on coule le caoutchouc, par exemple). Verhoeven comme Whale sont des marginaux de l'industrie américaine du cinéma. Le dernier venu s'est spécialisé dans des films à sujet-choc, mis en scène de manière outrancière et volontiers grossière (grossissant les codes du courant principal). Le premier, recruté comme dialoguiste et devenu réalisateur à tout faire, est resté célèbre, un peu injustement, pour *Frankenstein* et *l'homme invisible*; il est vrai que ces films aux décors simplifiés, au jeu outré, aux effets soignés mais simplistes, ont un charme inimitable, et pas seulement à cause de leur âge et de notre nostalgie cinéphile. Son *homme invisible* est une créature du XIX^e siècle, quand la chimie et la biologie étaient encore des conquêtes récentes du savoir humain, et quand l'Angleterre était une île; celui de Verhoeven est typique du début de ce siècle, de la fascination pour la

neurologie, de la mondialisation (il n'appartient plus à un pays, d'ailleurs lui et son équipe habitent un lieu souterrain fermé, un laboratoire sans âme).



L'homme invisible démontre son invisibilité en enlevant une à une les couches de tissu qui le couvrent (à gauche), mais lorsqu'il meurt (à droite) son corps redevient visible.

TABLE DES MATIÈRES

1. La voie de l'illusion

Substitutions

Impressions et apparences

Magiciens

2. L'illusion fictive

Créatures invisibles, créatures trop visibles

Pouvoirs et puissances

Manière de faire des mondes

3. La vie est illusion

Fantômes de fantômes, fantômes de fantômes

Rêves, rêveries, hallucinations

Errare humanum est

4. Le cinéma et l'illusoire